HAL
open science

Histoire des expositions temporaires du musée d'Archéologie nationale

Geoffrey Coulet

▶ To cite this version:

Geoffrey Coulet. Histoire des expositions temporaires du musée d'Archéologie nationale. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01669021

HAL Id: dumas-01669021
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01669021

Submitted on 20 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Geoffrey COULET

Histoire des expositions temporaires du musée d'Archéologie nationale

Mémoire de recherche

(2e année de 2e cycle)

en muséologie

présenté sous la direction de

Mme Marie-Clarté O'NEILL

Septembre 2016

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

HISTOIRE DES EXPOSITIONS TEMPORAIRES DU MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE NATIONALE

Tout cela appartenait à un passé lointain, mais comme ces courte séquences n'étaient pas liées au reste de sa vie, elles demeuraient en suspens, dans un présent éternel.

Patrick Modiano*, L'Horizon*

Sommaire

AVANT-PROPOS 5
REMERCIEMENT 9
INTRODUCTION 10
LES TRACES DE L'EXPOSITION 12
RAPPELS HISTORIOGRAPHIES ET ENJEUX D'UNE DISCIPLINE NAISSANTE 14
POUR UNE HISTOIRE DES EXPOSITIONS APPLIQUÉE À L'ARCHÉOLOGIE, PARTIS-PRIS ET APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE 17

CHAPITRE I : ENVIRONNEMENT DE LA RECHERCHE 21

I. Présentation du corpus, traitement statistique 21
A. La liste des expositions temporaires du MAN : méthode de constitution, enjeux, limites. 21
Le concept de liste : applications et diffusion 21
Le révélateur d'informations sommaires mais éclairantes 23
B. Nombre et fréquence d'organisation, premiers constats 24
II. Analyse typologique des expositions 26
A. Le caractère polymorphe des expositions du MAN 26
L'exposition « traditionnelle » 26
L'exposition « dossier » 27
L'exposition « Objet du mois » 30
L'exposition itinérante : des concepts variés, un degré d'implication du MAN changeant... 31
B. Thématiques traitées, une première appréciation du contenu des expositions 34
Un autre regard : l'ouverture du MAN aux interprétations artistiques. Archéologie et créations artistiques modernes et contemporaines 35
Les expositions d'archéologie au MAN 39
C. Exposer pour quoi ? Des raisons diverses mais jamais hasardeuses 49
Les arguments scientifiques comme prétextes de l'exposition 49
Les vertus de la participation, l'implication du MAN dans des événements extérieurs 50
III. L'archive d'exposition temporaire et l'exposition de l'archive 52
A. Nature, connaissance et communicabilité de l'archive d'exposition : mise en perspective contextuelle 52

Quel constat ? ... 52
La rubrique « expositions passées » des sites internet des musées nationaux ... 55
Quels documents, quels manques ? ... 56
La couverture photographique des expositions du MAN ... 57
B. Nouvelle place de l'archive dans les expositions temporaires ... 58

CHAPITRE II : LE PHÉNOMÈNE EXPOLOGIQUE AU MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE NATIONALE ... 60

I. Le musée d'Archéologie nationale entre 1862 et les années 1970 : pratiques de mise en valeur des collections et émergence de l'exposition ... 60
A. Rappels historiques : contexte et enjeux de la construction d'un « musée des Antiquités celtiques et gallo-romaines » ... 60
La construction du musée et sa reprise dans l'exposition temporaire ... 60
Entre pratiques de « vulgarisation » et approche contextuelle de l'absence des expositions temporaires au MAN ... 61
B. Un musée qui prête avant d'être un musée qui expose ... 64
Entre prêts, participations à des expositions extérieures et expositions hors-les-murs réalisées par le musée : mise en évidence d'un flou archivistique ... 64
Regard croisé sur le développement précoce des prêts aux expositions et les premières expositions du MAN ... 65
C. La restructuration de l'ère Malraux et les expositions temporaires : un révélateur d'intentionnalité ... 67
Les conséquences matérielles de la rénovation des salles d'exposition permanente ... 67
L'émergence d'un caractère d'exceptionnalité ... 70
L'exposition et sa perception dans les rapports d'activité ... 73
II. L'éveil des années 1980, la confirmation des années 1990 : regard croisé sur le statut du MAN et l'identité des expositions présentées ... 75
A. La participation à l'organisation d'exposition sur fond de construction européenne ... 75
Expositions « hors-les-murs » et collaborations franco-allemandes ... 76
Les participations aux commissariats d'exposition ... 78
B. Les expositions itinérantes et le premier « cycle » d'expositions ... 86
L'exposition et son actualité scientifique ... 86
Archéologie nationale et expositions itinérantes : quelle place pour le MAN au sein du paysage muséal archéologique français ? ... 89
Exposer l'histoire du château ... 95
C. Premières grandes expositions et implication de la Réunion des musées nationaux ... 98
Expositions d'envergure des années 1990, internationalisation des prêts ... 98

Conception et présentation des expositions internationales 101
D. Bilan à l'aube du XXIe siècle 103
III. L'exposition temporaire au MAN depuis 2000 105
A. Expositions et recherche archéologique 105
Les critères d'une politique d'exposition 105
La mise en exposition du MAN 106
Des expositions liées à un programme de recherche 109
De nouvelles perspectives malgré un contexte difficile et un bilan mitigé 112
B. Les preuves et conséquences d'une nouvelle volonté d'exposer 114
Des formes et motivations d'expositions qui se diversifient 114
Expositions et manifestations nationales 115

CHAPITRE III. STATUT DE L'OBJET ARCHÉOLOGIQUE ET PRATIQUES DE TRANSMISSION DE L'ARCHÉOLOGIE 117

I. L'évolution du statut de l'objet archéologique et mise en scène de l'archéologie 117
A. Ce que révèlent les titres et les affiches d'exposition 117
Le potentiel d'une étude des titres 117
Des formulations soumises à réflexion 118
Bel objet versus objet archéologique : le cas des titres et visuels 120
B. Une appréciation des propos scénographiques contrastée 122
Historique de la prise en charge des travaux d'aménagement de l'espace au MAN 122
Traitement esthétique de l'objet et premières critiques 124
Quelle portée éducative des expositions ? 132
Quête du contexte et place accordée aux illustrations 136
II. Synthèse sur l'offre de médiation et les pratiques de communication, à l'occasion des expositions temporaires 140
A. La nature de l'action du service du Développement des publics dans le cadre des expositions temporaires 140
Naissance et développement 140
Rapports avec les autres services du musée 141
B. Les supports mis à disposition des visiteurs 143
Premières formes de cahier de visite 143
Le livret d'aide « parents-enfants » 144
C. Connaissance du public du MAN 145
Apports d'une étude de public réalisée à l'occasion d'une exposition temporaire 145
D. Pratiques et enjeux de communication 147

Communication et exposition temporaire 147
Initiatives actuelles 147

CONCLUSION 150

RESSOURCES DOCUMENTAIRES 154
Bibliographie *154*
Archives *165*

Avant-propos

La réalisation de ce travail a joué d'heureuses coïncidences. Après avoir consacré une étude aux expositions temporaires d'archéologie grecque réalisées par le musée du Louvre et le musée d'Archéologie nationale, le désir s'est fait sentir de prolonger cette réflexion en lui donnant davantage d'ampleur. Souhaitant demeurer dans le domaine de la muséologie appliquée à l'archéologie, quoi de plus stimulant que de s'attaquer au cas du musée d'Archéologie nationale et des expositions produites ou reçues par cette institution ?

Le MAN vit aujourd'hui une étape importante de son existence. Plusieurs mutations récentes, structurelles, comme la création de nouveaux services, viennent renforcer le sentiment que le musée est en train d'écrire une nouvelle page de son histoire, davantage inscrite dans la modernité. Une politique de mise en valeur du château qui lui sert d'écrin a vu le jour, il s'embellit à mesure que se succèdent, à l'heure actuelle, les campagnes de restauration. À une plus grande échelle encore, l'institution muséale ne fait désormais plus qu'un administrativement avec le prestigieux environnement qui le jouxte – l'ancien domaine royal et notamment ses jardins –, et l'on parle maintenant du « Musée d'Archéologie nationale – domaine national de Saint-Germain-en-Laye ».

À l'heure de ce tournant annoncé et qui s'est déjà amorcé, alors que le musée fêtera l'année prochaine le 150e anniversaire de son ouverture, sans doute y a-t-il matière et nécessité à dresser des bilans. S'entrevoie un regain d'intérêt pour l'histoire de cette institution – les expositions s'en font elles-mêmes l'écho. Concrètement il s'agit de la construction d'une politique d'étude et de mise en valeur du passé du château, du musée et des jardins, dont les recherches menées depuis 2014 en partenariat avec le Labex « *Les passés dans le présent : histoire, patrimoine, mémoire* » sont la pierre d'angle.

Notre projet d'élaboration d'une histoire des expositions du MAN n'est en quelque sorte pas étranger à cette dynamique. À y regarder de plus près, son accomplissement a même bénéficié des moyens mis à la disposition de cette vaste politique de revalorisation. Les ressources documentaires du musée – archives, photographies, bibliothèque – forment désormais un service à part entière. Les archives en particulier, constituées de documents d'une

grande richesse sur l'histoire du château, du musée et des collections, se trouvent réévaluées et font pour la première fois l'objet d'un récolement.

Nous avons eu la chance de pouvoir y participer en réalisant une identification et un récolement des archives des expositions temporaires conservées au MAN. Un travail qui a permis de constituer les fondements cette étude, recenser l'ensemble des expositions puis analyser pour chacune d'entre elles les documents fournis par les archives.

L'intérêt s'est rapidement fait sentir de ne pas limiter l'étude à un type d'exposition mais plutôt de tenter une approche générale, exhaustive pour tenter de saisir le phénomène du développement des expositions temporaires au MAN, ses tenants et aboutissants, dans leur entièreté. Cette démarche de construction d'une histoire des expositions s'appuie ainsi sur un corpus solide – un peu plus de 70 expositions – et un temps assez long, les quelques soixante années au cours desquelles elles se sont, jusqu'à aujourd'hui succédées.

Des lacunes existent, toutes les expositions ne présentent pas, en terme qualitatif et quantitatif, des ressources égales. Quand certaines sont pauvres, pour d'autres en revanche les données abondent, elles s'accumulent au risque d'engloutir celui qui s'y confronte. Il a fallu s'adapter, notamment circonscrire ce travail aux expositions présentées à l'intérieur des murs du château et sélectionner au sein de la masse archivistique les documents qui seraient les plus à même de répondre aux questions posées.

Inscrite dans une période mutationnelle et prometteuse pour le MAN, nous percevons cette synthèse comme un moyen d'appréciation critique de sa production d'exposition mais également comme la possibilité d'une mise en valeur des ressources mises à la disposition des chercheurs intéressés par l'étude des expositions passées. Pour que d'autres projets complètent et enrichissent ce premier défrichage raisonné.

Liste des acronymes et abréviations utilisés :

MAN : Musée d'Archéologie nationale

RMN : Réunion des musées nationaux

AFAA : Association française d'action artistique

DMF / SMF : Direction/ Service des musées de France

GNGP : Galeries nationales du Grand Palais

DRAC : Direction régionale des affaires culturelles

Inrap : Institut national de recherches archéologiques préventives

INHA : Institut national d'histoire de l'art

ICOM: *International Council of Museums* (Conseil international des musées)

C2RMF: Centre de recherche et de restauration des musées de France

LRMF : Laboratoire de recherche des musées de France

CRNS : Centre national de la recherche scientifique

CEPAM : Cultures et Environnements Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge

BnF : Bibliothèque nationale de France

MoMA : Museum of Modern Art (New York)

3D : Trois dimensions

n. p. : référence citée non paginée

Remerciement

Je souhaite remercier les personnes suivantes pour leurs apports déterminants dans la réalisation de ce travail.

En premier lieu à ma directrice de mémoire, Mme Marie-Clarté O'Neill, muséologue, pour ses conseils réguliers ainsi que l'enthousiasme avec lequel elle a accueilli et suivi cette étude.

Toute ma reconnaissance va à Mme Corinne Jouys Barbelin, conservateur du patrimoine, chef du service des ressources documentaires du musée d'Archéologie nationale, qui m'a ouvert les portes des archives du musée et aiguillé dans mon travail d'apprenti-chercheur et de stagiaire avec dynamisme et bienveillance.

Je salue également M. Hilaire Multon, directeur du MAN, qui s'est toujours montré impliqué par la nécessité d'assurer une mémoire des expositions temporaires passées.

Je tiens également à remercier M. Fabien Durand, chef de la mission du Développement culturel, de la communication et du numérique et responsable du service communication et mécénat, ainsi que Mme Virginie Gréboval, responsable du service du Développement culturel et des publics du MAN.

J'exprime ma reconnaissance envers Mme Chantal de Joly-Dulos, responsable de l'iconothèque, qui a mis à ma disposition une grande partie des photographies ici présentées.

Enfin je salue MM. Grégoire Meylan et Paul Chillon, bibliothécaires au MAN, pour leur aide récurrente et leur présence chaleureuse.

Introduction

Prétendre se lancer dans l'élaboration de l'« histoire des expositions temporaires » d'une institution impose d'emblée de préciser et clarifier les pratiques et enjeux de cette discipline encore peu connue. Commençons par une succincte définition. La synthèse la plus récente sur le sujet est établie à l'occasion du colloque « Histoire(s) d'expositions (s) », en 2014. Elle propose plusieurs orientations, précise ses objets d'étude et expose les principaux apports de ce qu'il convient de nommer l' « expographie », c'est-à-dire « l'étude des manières dont on fait les expositions […] de la même manière que l'historiographie est l'étude des manières dont on écrit l'histoire[1] ».

Dans notre cas, la démarche a d'abord pris la forme d'une tentative de remémoration, il s'agissait de dresser une forme d'inventaire des expositions réalisées par le musée. Un titre, un thème, une date, un lieu sont des informations qui, si elles apparaissent basiques, n'en sont pas moins précieuses. Descriptif, linéaire, ce regroupement ne dit pas grand-chose de lui-même et l'on entrevoit rapidement qu'il n'est que la première étape d'un travail de plus longue haleine. La construction puis l'analyse de ce corpus conduisent peu à peu d'une « mémoire », nécessairement décevante et incomplète, bien que nécessaire, vers une « histoire » des expositions et par là une démarche apte à comprendre et expliquer le phénomène des expositions du MAN. La petite histoire, celle de chaque exposition figurant dans la liste préalablement construite, se mêle à la grande, ou plutôt la globale, celle du musée. Chaque histoire particulière vient nourrir une vision élargie et replacée dans le contexte de l'établissement organisateur, « il ne s'agit pas de dérouler une histoire linéaire mais de faire émerger des questionnements et des moments emblématiques en matière d'expositions, qu'il s'agisse d'innovations, de reconfigurations, d'expériences ou d'attentes artistiques, politiques ou sociales[2] ».

Ce sont en définitive les lacunes du recensement primaire qui engagent à s'orienter vers d'autres sources, les archives, plurielles et elles-mêmes incomplètes mais condition d'une véritable démarche historienne. Les successives difficultés sont inhérentes à l'identité de chaque exposition, à l'éphémérité de son existence publique, de sa présence matérielle.

[1] Dufrêne, Bernadette, Glicenstein, Jérôme (dir.), *Histoire(s) d'exposition(s): Exhibitions' stories*, Paris, Hermann, 2016, p.8.
[2] *Ibid*., p. 6.

Cette fugacité fait aussi l'intérêt des expositions temporaires ; elle est motrice et rend possible la construction d'une vision à chaque fois différente et renouvelée. L'exposition se tient – du moins aujourd'hui – dans une actualité scientifique, politique ou encore sociale, qui rassemble les connaissances et les objets du savoir : la part que de nombreux spécialistes prennent à sa réalisation d'une part, la présentation d'œuvres venues des quatre coins du monde de l'autre. Se laisse entrevoir les caractéristiques d'une histoire des expositions qui va devoir se construire « à partir de perspectives croisées, à partir d'enquêtes sur la contextualisation et la recontextualisation permanente des activités artistiques, sur leur définition, sur les circonstances de leur formulation et sur les discours que l'on prononce à leur sujet[3] ».

Cet ancrage si sensible dans le présent, l'ampleur des moyens intellectuels et matériels qui la façonnent condamne aussi l'exposition à rapidement disparaître. Mais l'effervescence qui entoure sa courte existence a également pour effet d'oblitérer biens des éléments constitutifs de l'exposition, essentiels pour l'historien et pourtant cachés sinon détruits. Car les trois ou quatre mois de sa vie publique sont souvent précédés par un temps (plus ou moins) long de gestation, de réflexion et lent cheminement intellectuel qui l'oriente et la façonne progressivement.

Par « exposition » il faut comprendre tant le « résultat de l'action d'exposer que l'ensemble de ce qui est exposé et le lieu où l'on expose[4] ». Constituée par ce tout cohérent mais recoupant plusieurs réalités distincts et parfois insécables, son appréhension *a posteriori* semble d'emblée tenir de la gageure. Pour qui souhaite la saisir entièrement, force est de constater que sa cohésion initiale est désormais difficilement perceptible. Car l'histoire des expositions a bien pour objet d'étude le « résultat de l'action d'exposer » et non « ce qui est exposé ». Plus précisément, elle ne s'intéresse pas à tous les expôts qui constituent l'exposition ; son discours porte moins sur les *musealia* que sur les objets créés pour l'exposition, à l'exemple des supports d'aide à la visite ou d'information ainsi que du mobilier expographique. L'histoire des expositions, telle que nous la concevons également ici, n'entend pas faire un discours sur les objets archéologiques exposés – c'est là le rôle des archéologues et historiens d'art – mais plutôt mettre en évidence le pourquoi voire le comment de leur mise en scène, ou encore la nature des motivations qui entourent leur monstration.

Le démontage de l'exposition induit donc la disparition (au mieux l'éclatement) de

[3] *Ibid.*, p. 17.
[4] Desvallées, André, Mairesse, François, *Concepts clés de muséologie*, p. 36.

l'ensemble des éléments qui la constituent et sur la base desquels elle s'est construite. Seule une reconstruction à partir de ces témoins ou « traces » laissées peut pallier cette absence.

Les traces de l'exposition

En dehors des documents de travail produits lors de sa conception, qu'en reste-il au juste ? Un catalogue souvent, un album, un livret de visite, des échos dans la presse, des articles de nature hétéroclite, publicitaires (annonces), ou des écrits plus conséquents, publiés par quelques revues spécialisées. Il arrive aussi que certaines expositions, que la postérité a retenues comme « phares », se trouvent ponctuellement citées dans des ouvrages d'histoire de l'art, d'architecture, de muséologie. La simple référence aux expositions passées se fait de manière assez indéterminée et malaisée à cerner. Les approches plus globales, dont l'objet est d'embrasser pleinement l'ensemble d'une production expologique, demeurent peu réalisées.

À une autre échelle, l'évocation, la citation de l'exposition – comprises, soulignons-le encore, comme un renvoi de la part de l'auteur et non une étude fouillée de l'exposition – sont également susceptibles de se retrouver dans des publications scientifiques. Il n'est en effet pas rare que, pour un même musée, une exposition passée soit elle-même citée dans le catalogue d'une exposition contemporaine. Ce type de référence peut avoir deux formes et deux visées distinctes : la référence bibliographique, dans le corps de texte d'un essai du catalogue ou indexée à la fin, gage du degré de scientificité du catalogue plus que de l'exposition elle-même, dont la qualité et l'actualité du contenu est encore digne d'être cité dans une nouvelle publication ; il peut s'agir aussi d'un autre type de rappel que nous nommerons « filiatif », c'est-à-dire inscrit dans la chaîne des exemples passés et qui se revendique d'une appartenance commune. Ce dernier point est pour nous le plus instructif[5]. Sous la plume des commissaires on les retrouve en général situé dans la préface ou l'introduction du catalogue. Il entretient la mémoire de l'exposition et se réclame, en la citant, de son héritage ; c'est une piste parmi d'autres d'où se devine la possibilité d'une confrontation, d'une mise en relation historique. Aucune exposition n'est réellement d'autonome dans le sens où elle ferait table rase des initiatives précédentes. Au contraire, les organisateurs cherchent souvent, comme pour la légitimer et lui donner plus d'ampleur, de résonnance, à l'inscrire dans une continuité. Pour Bernadette Dufrêne l'histoire des expositions fait apparaître « l'importance du fil directeur de

[5] On aurait aussi gagné à se lancer dans une étude de la fortune de l'exposition en considérant la manière et la fréquence de son assimilation par la communauté scientifique : est-elle souvent citée, y fait-on fréquemment référence dans les écrits ?

la programmation[6] ». Comprendre une exposition nécessite aussi de considérer ses antécédents.

Pour en revenir à ces « résidus » de l'exposition, peu de choses demeurent en somme au regard des multiples dimensions constitutives d'une exposition, que l'on peut regrouper autour des champs conceptuel et matériel ; elle est une « entité incertaine »[7]. Son contenu d'abord, la teneur du discours dont l'exposition se fait le vecteur ne nous apparaît *a posteriori* – malgré la survivance de certaines données textuelles tel le catalogue – que tronqué et appauvri. Aucun médium entier, directement consultable ne donne une claire idée de ce qu'elle a été, signifié pour le musée dans lequel elle s'est tenue, pour ceux chargés de son organisation et pour les visiteurs qui s'y sont confrontés.

En somme l'expérience qu'en ont eu ses concepteurs et son public s'efface rapidement. Il s'agit de modalités organisationnelles, d'aspects financiers, logistiques, muséographiques et plus largement d'aspects contextuels, sociétaux qui rendent souvent plus compréhensible les raisons d'être d'une exposition, l'état d'esprit général et les motivations qui entourent sa réalisation. La muséographie, constitutive de l'exposition, support de sa matérialité, dont l'impact sur l'expérience du visiteur revêt une importance capitale, est pourtant l'un des éléments les plus difficilement saisissables une fois l'exposition démontée. Il est assez rare qu'un catalogue d'exposition fasse mention de la scénographie, que ce soit par le biais du support textuel ou iconographique.

Des raisons très pragmatiques peuvent être avancées, liées au processus d'organisation, le catalogue étant conçu et édité bien en amont de la phase d'élaboration de la muséographie. Seuls les dossiers voire les communiqués de presse sont en général porteurs de ce type d'information mais ils relatent en de brèves sentences les objectifs que les architectes-scénographe et le commissariat se sont fixés, ou décrivent à grand trait les effets recherchés, les résultats obtenus. Or le parcours de l'exposition est, par principe, conçu avant tout pour être physiquement appréhendé par le visiteur, saisi intellectuellement et en faisant appel à plusieurs de ses sens. À première vue, il peut apparaît plutôt logique de ne pas en retrouver trace dans des sources écrites qui promeuvent l'exposition dans sa globalité et peineraient, de toute manière, à retranscrire l'*expérience* réelle de visite.

On touche jusqu'ici à des sources secondaires, destinées à la diffusion, directement accessibles et donc potentiellement acquises par quiconque ayant vu ou éprouvé de l'intérêt

[6] Dufrêne, Bernadette, Glicenstein, Jérôme (dir.), *op.cit.*, Paris, Hermann, 2016, p. 13.
[7] Pour ces raisons, Jérôme Glicenstein préfère utiliser le terme d'***histoires*** d'expositions, ce qui « est sans doute plus modeste que de prétendre aborder dans sa globalité une hypothétique Histoire de l'exposition dont le caractère unifié semble entrer en contradiction avec l'hétérogénéité des objets mêmes dont elle traite », *Ibid*., p. 21.

pour l'exposition (catalogue, livret, coupures de presse, etc.). S'ils sont essentiels à la bonne compréhension et restitution des caractéristiques de l'exposition, depuis les premiers instants de sa naissance jusqu'à sa disparition, ils demeurent néanmoins insuffisants. Le travail de l'historien, pour atteindre véracité, rigueur et légitimité scientifique, doit bien entendu se confronter aux sources primaires, les archives. Pour reprendre l'exemple de la muséographie, si les propos du catalogue ou des documents de communication demeurent incomplets, les photographies, les plans, les comptes rendus de réunion du commissariat sont eux, dans ce domaine, beaucoup plus éloquents.

Rappels historiographies et enjeux d'une discipline naissante

Cette démarche historique, dont la méthode et les enjeux commencent ici à se dévoiler, est en réalité issue d'une tradition. Les premiers travaux sur l'histoire des expositions sont déjà anciens. Liés à l'histoire des musées ils prennent d'abord la forme d'études menées sur leurs collections et l'intérêt porté aux cabinets de curiosité est également une composante de cette discipline. Plus récemment les histoires de l'architecture muséale se sont développées et avec elles des recherches qui ont fait des dispositifs muséographiques leur objet d'étude[8]. S'il est acquis que certaines expositions bénéficient de travaux isolés, le chercheur circonscrit bien souvent sa réflexion autour d'une seule production pour en étudier les différentes composantes.

C'est un type de monographie retrouvé notamment dans des mémoires d'étudiants et dont les enjeux tournent autour « des problématiques de réception, de catalographie, de médiation ou selon un angle sociologique[9] ». Les démarches de mise en relation, de confrontation de plusieurs expositions entre elles sont moins fréquentes[10]. Elles impliquent de définir un véritable corpus d'étude, une sélection d'expositions selon des critères thématiques, chronologiques, de lieu d'exposition, ou encore qualitatif.

Les mises en pratique les plus connues sont des ouvrages comme celui de Mary Anne Staniszewski [11], nous invitant à une histoire de l'art qui ne se focaliserait pas seulement sur une

[8] Glicenstein, Jérôme, L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain, Paris, PUF, 2015, p. 127.
[9] Gherghescu Mica, Rivoire Stéphanie, Schulmann Didier, « On ne se souvient que de certaines expositions », *Art Press 2*, n° 36, 2015, p. 55-60
[10] Pour des travaux de ce type appliqués à l'exposition d'archéologie, voir notamment les mémoires de l'École du Louvre : Cosson, Sibylle, *Cinquante ans d'exposition temporaire d'archéologie romaine en France*, 2014 ; Coulet, Geoffrey, *Retour sur 35 ans d'expositions temporaires d'archéologie grecque. Exemples des musées du Louvre et d'Archéologie nationale,* 2014 ; Gouy, Audrey, *Cinquante ans d'expositions étrusques en France : 1955 – 2005*, 2007.
[11] Mary Anne Staniszewski, *The power of display. A history of exhibitions installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, 1998.

étude isolée de l'œuvre mais prendrait également en compte ses modes de présentation. De même *Biennials and beyond. Exhibitions that made art history, 1962-2002* qui offre une sélection d'expositions exemplaires choisies « for introducing major artists and artworks, others for their curatorial innovation, and some for being key points of intersection of significant social, political, and cultural histories[12] ».

L'historiographie de cette jeune discipline reconnait davantage encore les travaux visant à construire, à partir de ses acteurs (les commissaires ou curateurs), une histoire de l'exposition d'art contemporain[13]. C'est une autre des approches possibles en histoire des expositions, fondée sur « l'analyse des conditions d'énonciations et plus particulièrement sur la question de l'auctorialité[14] » Il s'agit également d'entreprises de valorisation de quelques productions exemplaires de curateurs et qui ont fait date. Légitimer leurs actions, en les insérant dans une histoire, fournir des modèles à travers le temps pour témoigner de la continuité historique de ces pratiques curatoriales sont aussi les objectifs de ces approches ; ainsi « l'historicisation des expositions, et la canonisation de certaines d'entre elles, va de pair avec la professionnalisation du domaine de l'organisation d'expositions[15] ».

L'intérêt peut également être pour les musées. Ces synthèses mettent en avant l'ensemble de leur production ainsi que le dynamisme de leur politique culturelle. Le Museum of Modern Art, avec l'ouvrage *Art in our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*[16], publié en 2004 à l'occasion des 75 ans du musée, illustre une volonté de documentation – à grand renfort d'archives et de photographies – des expositions les plus importantes réalisées par l'établissement depuis sa création. C'est pour le MoMA « une démarche rétrospective mais aussi l'affirmation de son rôle déterminant et de sa place dans l'histoire de l'art en tant qu'agent actif [17] ». En France, la récente entreprise, à partir de 2010, de constitution du catalogue raisonné des expositions du centre Pompidou a subi l'influence de cette démarche. Déjà, en 2007, dans le riche ouvrage consacré aux 30 ans de Beaubourg, plusieurs articles ont entrepris de porter un regard rétrospectif et analytique sur la production des expositions du centre[18]. Le

---

[12] Altshuler, Bruce, *Biennials and beyond. Exhibitions that made art history*, 1962-2002, Phaidon, 2008, p. 24.
[13] Glicenstein, Jérôme, « Quelques questions posées par l'histoire de l'exposition », *Art Press 2*, n° 36, 2015, p. 10.
[14] Dufrêne, Glicenstein (dir.), *op. cit.*, p. 9.
[15] Glicenstein, Jérôme, *op. cit.*, p. 158.
[16] Schoenholz Bee, Harriet, Elligott, Michelle, *Art in our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*, MoMA Publications, 2004, 256 p.
[17] Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka, « Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné », Marges, 15 | 2012, [en ligne, consulté le 15/03/16] http://marges.revues.org/361, p. 113.
[18] Dans Dufrêne, Bernadette (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2007, 661 p., voir Sardou, Hélène, Degoulet, Valentine, Luternauer, Fabrice, « Les expositions d'architecture au

catalogue, ainsi que le groupe de recherche du Labex Arts H2H qui en a orchestré la réalisation, ont contribué à démontrer les bénéfices d'enquêter sur ces expositions : quand s'est-elle tenue, en quoi consistait-elle, etc., mais aussi quelles sources le chercheur a-t-il à sa disposition pour en parler ? Ce cercle de réflexion, créé en 2010, « aborde le format et la nature des expositions, la pratique du commissariat et la place de l'histoire des expositions dans l'histoire de l'art[19] ». Une vaste recherche qui a, entre autre, intensément mobilisé les archivistes du musée et permis à terme la mise en ligne du catalogue[20] ainsi que la constitution d'une « timeline », frise chronologique interactive, hébergée par le site Dipity[21]. Les expositions y sont maintenant référencée, les questions primaires et fondamentales portant sur « le quand, le où, le quoi » de chacune d'entre elles y sont éclaircies et les réponses données publiquement à voir.

Ce travail a été pour nous source d'inspiration, tant dans sa démarche de recensement exhaustif de l'ensemble des expositions d'une institution (quelques 1200 pour Beaubourg depuis sa création !), que pour la plongée dans la source archivistique que nécessite et questionne ce type d'étude. La description des archives de chaque exposition a en effet précédé leur analyse. Ce constat préalable conduit à déterminer la nature des traces que laissent ces manifestations culturelles une fois que s'achève la période de présentation, que débute leur démontage et, souvent avec lui, le processus d'oubli. Les œuvres réintègrent présentations permanentes ou réserves, les aménagements muséographiques sont détruits, les documents produits durant la réalisation de l'exposition rejoignent, dans le meilleur des cas, le centre des archives du musée.

Aussi il n'est pas toujours simple de restituer ce que fut une exposition, la tâche est même impossible dans sa totalité, elle est nécessairement lacunaire à l'image de ses archives. Comme il en sera question, leur état et la nature des informations qu'elles renferment varient sensiblement, toutes ne sont pas égalitairement représentées et plusieurs données, propres à chaque exposition, impactes ces divergences. C'est là l'un des premiers apports de la démarche d'histoire des expositions d'une institution, elle permet de dresser un état de la nature et du nombre des sources existantes et exploitables.

Centre Pompidou », p. 260-261 ; Pacquement, Alfred, « La place de l'art contemporain », p. 355-356 et Dufrêne, Bernadette, « Les expositions internationales au Centre Pompidou ; l'invention d'une géohistoire », p. 509-526.

[19] *Ibid.*, p. 108.

[20] http://catalogueexpositions.referata.com/wiki/Accueil [consulté le 25 avril 2016].

[21] http://www.dipity.com/frini/Histoire-des-expositions/ [consulté le 25 avril 2016].

Pour une histoire des expositions appliquée à l'archéologie, partis-pris et approche méthodologique

Si les enjeux d'une histoire de l'exposition appliquée à l'histoire de l'art, et notamment à l'art contemporain, commencent à être plus clairement définis [22], qu'en est-il pour l'archéologie ? L'archéologie et plus largement les musées d'archéologie, qui figurent, du moins en France, sans trop caricaturer, comme les parents pauvres des études muséales n'ont, à notre connaissance, jamais bénéficié d'une telle approche. Entendons par là l'étude exhaustive de la production d'expositions temporaires d'une institution, « l'histoire des expositions temporaires du musée d'Archéologie nationale ».

Partant de ce constat, analyser les expositions du MAN à partir de ses acteurs, comme vu plus haut, ne paraît pas envisageable. En archéologie, tout du moins au MAN, mais aussi dans les musées de beaux-arts traditionnels, la conception des expositions revient au « conservateur-commissaire ». À côté de sa mission de conservation, de classement, d'étude spécialisée, le conservateur cède aussi à la « tentation d'exposer[23] ». Concrétisation de sa mission de communication et de mise en valeur de la collection dont il a la responsabilité, une part, plus ou moins importante, de son activité revient à l'organisation d'expositions. Ceci semble d'autant plus vrai que ces dernières années, comme nous le verrons, la typologie des expositions temporaires s'est, au MAN, diversifiée. D'abord l'apparition des expositions dites « dossier », dont il conviendra de donner une claire définition, ainsi que, plus récemment encore, la présentation de « l'Objet du mois ». « Exposition traditionnelle », « exposition dossier » et « objet du mois » engagent ainsi les conservateurs à se confronter à des concepts d'exposition pluriels, aux visées différentes et faisant *de facto* appels à des variantes dans la construction intellectuelle de ces manifestations. Bref, *a priori* plus de temps consacré à la création d'expositions pour le pôle scientifique et l'ensemble des autres services du musée.

C'est à une histoire des expositions pour elles-mêmes que nous consacrerons cette étude ; l'exposition comme objet, mais également en tant qu'objet produit par une institution et inscrit dans un lieu particulier, le MAN. Comment définir les formes et les variantes que prend le concept d'exposition d'archéologie au sein de ce musée généraliste et représentant le plus complet de l'archéologie française ?

Le musée d'Archéologie nationale fêtera l'année prochaine son 150e anniversaire. Dès

[22] Nous renvoyons à nouveau vers la synthèse du colloque « Histoire(s) d'exposition(s) ».
[23] Hainard, Jacques, « La tentation d'exposer », *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, tome 2, p. 533.

les années 1950 des expositions commencent à y être organisées à un rythme de plus en plus soutenu et qui se régularise progressivement. L'ancienneté, le statut de cette institution ainsi que le champ des quelques soixante années au cours desquelles se développe la réalisation d'expositions offrent la matière et le recul adéquats à une réflexion croisée, questionnant l'exposition et son lieu d'exposition.

S'il est bien question, lorsqu'on parle d'histoire d'exposition, des « manières » dont on fait l'exposition, il convient aussi de la confronter à l'histoire institutionnelle du musée, que signifie exposer pour le MAN, comment a pu évoluer cette conception de l'exposition, qu'engage-t-elle ; quelles enjeux discerne-t-on, tant pour ce musée que pour l'archéologie ? Pourquoi expose-t-on et avec quels moyens, à quels réseaux, à quels partenariats fait-on appel ; comment se donne à voir une fois le projet (aspects formel et conceptuel) ; enfin, ce qui rejoint les deux premières interrogations, à qui s'adresse-t-il ? Ce regard porté sur l'ensemble de la production du MAN doit permettre d'envisager autrement son rapport à l'exposition, aux enjeux de l'exposition. C'est aussi l'étude de l'émergence et de la concrétisation d'une réelle volonté d'exposer qui nous intéresse, alors que l'on a souvent trop tendance à réduire l'existence ou l'absence des expositions à des aspects financiers.

Répondre à ces interrogations nécessite de faire dialoguer les expositions l'une l'autre, interroger leurs points communs, leurs dissemblances, selon des critères bien définis. Sa raison d'être (justification scientifique et son arrière-plan idéologique, politique etc.) ; son processus d'organisation, les acteurs engagés dans la réalisation, la conception, l'adaptation de son discours (prêteurs, commissaires, médiateurs) ; sa mise en espace (scénographie), sa communication, son « au-delà » (programmation associée). L'intérêt est se consacrer aux expositions en tant qu'entités autonomes, en les faisant converser l'une l'autre, mais également en les mettant face à la discipline dont elles se font le vecteur. L'étude de l'archéologie au prisme de l'expographie permet aussi d'entrevoir les mutations propres à cette science.

Cette histoire se construira donc sur la base d'un dialogue entre expositions, entre toutes les expositions réalisées par le musée et qui se sont tenues dans ses murs. Pour autant, il ne s'agit pas exclusivement d'une histoire des expositions d'archéologie du MAN, mais plus largement d'une histoire des expositions de ce musée. La distinction doit se comprendre en ce que plusieurs des expositions, de par les thèmes dont elles traitent, n'entrent pas dans le domaine de l'archéologie mais sont davantage proches d'une histoire du château de Saint-Germain-en-Laye ainsi que de l'histoire du musée. Après réflexion, il nous est apparu important de les intégrer à notre corpus qui, prétendant à l'exhaustivité, ne pouvait faire l'impasse

d'expositions au prétexte qu'elles n'étaient pas directement reliées à la spécialité du musée, c'est-à-dire l'archéologie. La prise en compte de cette originalité de l'établissement est aussi reflet d'une tension inhérente à tout musée inscrit dans un monument historique. L'actualité de l'archéologie et de la recherche, représentée par le musée et ses expositions, se conjugue ainsi à une mise en valeur du bâtiment qui passe également par des expositions, historiques et commémoratives.

En parallèle de la confrontation des expositions avec l'espace (en tant qu'entité matérielle et symbolique) dans lequel elles s'inscrivent, l'objectif est en outre de les relier aux mutations structurelles, administratives qu'a subi le musée au long de ses soixante années de production d'exposition. La dynamique inhérente à la phase de recherche puis de production des expositions sont les révélateurs, les marqueurs privilégiés de ces changements. L'effet devrait être d'autant mieux observable pour une petite structure comme le MAN, au moyens plus limités, et donc où les évolutions se font plus progressivement. Depuis les années 1980 et l'explosion du nombre des expositions réalisées par l'ensemble des musées, le montage de l'exposition nécessite l'intervention, à mesure que ceux-ci se développent, d'un nombre grandissant de corps de métiers intégrés à l'établissement. Qu'en est-il pour le MAN ?

La diversification et la spécialisation des compétences voient l'apparition de nouveaux services autonomes très liés à la réalisation des expositions voire directement créés pour elles. Quelles parts effectives prennent-ils dans cette production ; depuis quand ? Établir cette implication permet de jauger aussi la place accordée au dialogue entre ces services : l'élaboration de chaque exposition conduit-elle à une mise en commun des compétences de chacun ou à des travaux plus isolés ?

En résumé, l'étude du corpus devrait nourrir une réflexion sur la progressive émergence puis l'affirmation de la pratique de l'exposition temporaire au musée d'Archéologie nationale ; l'analyse d'une autre couche de la stratigraphie si riche et complexe de ces manifestations, que constitue en filigrane le musée lui-même, sera également éclairante ; enfin se tient au sommet de la pyramide la science archéologique qui, depuis le milieu du XXe siècle, connaît des bouleversements idéologiques, méthodologiques : les expositions du MAN s'en font-elles l'écho, sont-elles davantage autonomes ou observe-t-on un certain délai entre l'apparition d'évolution sur le terrain et dans les laboratoires et sa répercussion, sa présentation dans l'espace public ?

Si l'analyse des expositions du MAN ouvre une voie nouvelle dans la compréhension de cette institution, elle donne plus simplement les moyens d'une mise en évidence et d'une mise à jour de données « comptables » et qui, jusqu'à présent, faisait défaut au musée. Il s'agit de déterminer précisément le nombre, la fréquence, les dates, le type, etc. de ces expositions. C'est vers cette voie que va débuter l'étude, dans une optique descriptiviste, d'exhumation des repères préalables à la phase d'analyse. Il doit permettre de définir sur quelle matière il est possible de travailler. Le deuxième chapitre tentera de comprendre le phénomène de développement de l'exposition temporaire au MAN en replaçant notamment cette production dans le contexte de l'histoire du musée. Enfin le troisième chapitre traitera des expositions sous l'angle du public et de sa réception par le visiteur. La scénographie, la médiation et la communication, dans une perspective d'appréhension historique, seront au cœur du propos.

Chapitre I : Environnement de la recherche

I. PRÉSENTATION DU CORPUS, TRAITEMENT STATISTIQUE

Limitons-nous pour commencer à des données très formelles et pragmatiques, sur la base desquelles va s'appuyer et fréquemment faire référence l'ensemble de l'analyse qui va suivre. Le corpus de cette étude est constitué des expositions réalisées au MAN, pour l'essentiel dans l'enceinte du musée, le château de Saint-Germain-en-Laye. Comme signifié en introduction, il pourra également être fait référence à d'autres manifestations, pour partie liées au musée. Cependant leur intégration à ce travail – pourtant primordiale – ne dépasse pas le cadre de la comparaison ou de la mise en perspective contextuelle. Bref, le cœur du propos est intrinsèquement attaqué aux productions reçues ou conçues dans les murs du MAN, que voici.

A. La liste des expositions temporaires du MAN : méthode de constitution, enjeux, limites

Le concept de liste : applications et diffusion

Le procédé d'élaboration de cette liste[24] est simple et laborieux. Il se base sur le dépouillement d'archives, des recherches bibliographiques, et des recherches directes auprès des services du musée, dans le cas des expositions les plus récentes.

L'enjeu est d'abord sensible pour le musée et son image. La liste lui permet d'envisager à une grande échelle l'ensemble de sa production d'exposition, c'est-à-dire une part importante des efforts déployés pour assurer à l'établissement une visibilité extérieure. Une part importante aussi des travaux de recherche menés par son personnel, des efforts fournis par l'ensemble de ses équipes ; des échanges fructueux avec d'autres professionnels, d'autres institutions – mais tout cela recouvre un ensemble d'autres problématiques, qui seront débattues plus après.

Les conservateurs du musée, son directeur, connaissent bon nombre de ces expositions,

[24] Présentée en annexe III-1.

surtout les plus amples, celles qui sont le produit d'un investissement matériel et intellectuel appuyé, laissant parfois leur marque dans le vaste champ du monde de la recherche archéologique ou plus modestement dans l'esprit de ses visiteurs. Nous verrons qu'ils y font eux-mêmes fréquemment référence dans leurs propres catalogues d'exposition. À la connaissance du personnel, il n'existait pas de telle énumération. Ce qui ne veut pourtant pas dire que l'on n'a pas tenté, à une époque, d'en constituer une. Une ébauche de liste a en effet été retrouvée dans les archives[25]. Elle n'est pas datée et comporte peu d'expositions référencées mais la preuve de son existence est à elle seule signifiante. La présence d'un antécédent confirme d'abord l'intérêt de la démarche, cette ébauche a été sans doute conçue pour une raison particulière ; ce que donne la liste, c'est une vision globale, son aspect ramassé et condensé est propice à une saisie entière et rapide d'un nombre somme toute conséquent d'informations. Elle comporte certaines lacunes, des expositions sont manquantes, pour d'autres la date de présentation est inconnue.

Cet exemple révèle en réalité moins l'état plus complet et actualisé de notre liste, que le caractère délicat et incertain de la démarche de recensement des expositions du MAN. Au cours de ce recensement, nous nous sommes confronté à des expositions pour lesquelles très peu de documents sont encore disponibles, il est difficile voire impossible d'en donner un aperçu satisfaisant. Il s'agit avant tout des plus anciennes, de celles n'ayant pas donné lieu à la rédaction d'un catalogue : « *La civilisation du métal* » (1957), « *Destin d'un château royal* » (1964) sont de bons exemples[26]. Cependant, l'ancienneté ne peut ici expliquer à elle seule le manque, l'absence. Sont plus difficilement appréciables les expositions de petite taille, souvent plus récentes, également dépourvues de catalogue ou d'un petit journal et dont les moyens plus limitées n'ont pas non plus permis la création de documents de communication. Faut-il quand même les comptabiliser ou considérer que ce caractère trop lacunaire suffit à les déclarer inexploitable ; faut-il les exclure du corpus ?

Il apparaît que renoncer à cette possibilité, est ainsi prendre en considération même les traces les plus minces, c'est accéder à la véritable dimension et à la véritable démarche d'une histoire des expositions temporaires. Il s'agit de la mise en relation, la mise en dialogue des expositions. Si une exposition peine à parler d'elle-même, si elle comporte des manques, d'autres vont venir compléter ces lacunes. Les expositions qui ont comme points communs une proximité temporelle ou des thèmes similaires peuvent se répondre l'une l'autre, révéler de nouvelles possibilités de comparaison permettant d'enrichir la connaissance que nous en avons,

[25] Voir l'annexe I.
[26] On remarquera en outre qu'elles figurent parmi les pièces manquantes de l' « ébauche de liste ».

pour elles-mêmes et à l'échelle des autres productions. Ainsi si l'intérêt de cette liste est bien perceptible pour le musée – c'est un document qui synthétise et rend compte de son implication, de son activisme – il l'est davantage encore pour le chercheur.

Les bénéfices assortis à la création et à la diffusion d'une liste des expositions ne sont pas inconnus des autres institutions. Qu'en est-il du reste des musées nationaux ? Leurs sites internet comportent pour la plupart une rubrique « expositions passées » qui compile de façon plus ou moins complète les différentes expositions organisées par le musée. Nous avons pour quelques musées nationaux dressé un état des lieux de cette pratique[27] et il apparaît que les cas de listes exhaustives, tout du moins de listes diffusées sur internet, sont assez rares. Elles sont attestées au musée Picasso[28], au musée d'Orsay[29] et au musée de Port-Royal-des-Champs[30]. Pour les deux premiers, il s'agit d'institutions relativement récentes, pour lesquelles on devine qu'il a sans doute été plus aisé d'établir un recensement détaillé. Une partie des autres musées se limitent donc à présenter les expositions les moins datées, souvent pas avant les années 2000. D'autres encore, comme le MAN, se limitent à l'actualité, figurent seulement les expositions présentées au cours de l'année. Ainsi, pour les raisons évoquées plus haut, il est assez dommageable de ne pouvoir accéder à une appréciation sur un temps long de la production des expositions produites pour un musée. C'est l'historique d'une part de son dynamisme qui se trouve masqué.

Le révélateur d'informations sommaires mais éclairantes

Quels sont en somme les données rassemblées ? Le titre de l'exposition, l'année ainsi que le ou les date(s) et lieu(x) précis de sa présentation sont essentiels. Ce sont les informations principales qui permettent de la situer dans le temps et dans l'espace, qui constituent les listes des autres musées nationaux précédemment cités et celles qui figurent également sur la nôtre. Mais d'autres indications peuvent être données : l'exposition a-t-elle voyagé, quels en sont les organisateurs… Nous avons retenu, pour la liste des expositions du MAN, de préciser si la manifestation est itinérante et de l'associer également au nom du directeur en poste lors de son organisation. Pour ne pas surcharger cet inventaire, des indications plus précises concernant son

[27] Voir l'annexe XI-1.
[28] Liste directement téléchargeable (format PDF), rubrique « 1979-2015 » de la rubrique « Expositions passées » http://www.museepicassoparis.fr/ [consulté le 26/05/16].
[29] http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives.html?no_cache=1 [consulté le 26/05/16].
[30] http://www.port-royal-des-champs.eu/programmation/expositions/historique.html [consulté le 26/05/16].

itinérance et le nom des commissaires sont consignés à part, dans une autre liste[31]. Une fois ces données rassemblées (quand elles ont pu l'être) et au travers d'un traitement statistique, numérique et descriptif, beaucoup d'informations peuvent déjà être livrées. C'est la phase qui va suivre, entendue comme un premier défrichage des expositions du MAN, mais également un bon préalable à la phase d'analyse qui viendra dans les chapitres suivants.
Il a été décidé de l'ordonner chronologiquement. Ce parti-pris semble logique, incontournable, mais d'autres types d'organisation seraient possibles et même souhaitables. Par exemple, un ordonnancement en fonction des auteurs impliqués ou des thèmes traités engage d'autres questionnements[32].

B. Nombre et fréquence d'organisation, premiers constats

En tout, nous sommes en mesure de confirmer l'existence d'un total de 72 expositions temporaires organisées par le MAN au sein du musée, sur une période de cinquante-neuf ans, plus précisément entre 1957 et 2016, date buttoir de cette étude. Un premier coup d'œil suffit à remarquer qu'elles ne se répartissent pas, au cours de ces six décennies et demi, de façon homogène. Le code couleur de la liste générale[33] en donne un assez bon aperçu. Les expositions se font, à mesure que l'on progresse dans le temps, de plus en plus nombreuses. Ainsi, très peu d'exemples entre les années 1950 et 1970, c'est-à-dire sept expositions, mais un chiffre qui va plus que doublé pour la seule décennie 1980[34]. Sans être aussi spectaculaire, la progression est par la suite constante, bien qu'il faille noter que la première moitié des années 2010 enregistre une augmentation notable, vingt expositions en cinq ans.

Une régularisation est observable, d'abord à une grande échelle comme nous venons de le voir. Puis, en réduisant la focale, il apparaît que la proportion du nombre d'années « fantômes », c'est-à-dire pour lesquelles aucune exposition n'est attesté – par exemple entre 1959 et 1964 – diminue[35]. Les raisons de l'existence de ces périodes d'absence d'expositions, qui sont circonscrites aux années 1960, 1970 et au début 1980 devra être interrogée. À mesure que l'on progresse dans les années 1980, les cas d'années non représentées par une exposition

[31] Présentée en annexe III-2
[32] On s'est référé comme modèle au catalogue raisonné en ligne du centre Pompidou, dont l'adresse est citée en note 20. Plusieurs classements sont proposés, plusieurs entrées sont possibles : par année, par titre, par lieu d'exposition, par auteur et par artiste.
[33] Annexe III-1.
[34] Voir le graphique en annexe IV.
[35] Voir l'annexe V-3

se réduisent. Il y a davantage de constance y compris au sein d'une même année. Plusieurs expositions par an peuvent en effet être réalisées et leur taux est supérieur à mesure que l'on progresse dans le XXIe siècle[36]. Il existe pourtant des cas singuliers, l'année 1989 notamment est remarquable puisque quatre expositions sont présentées, ce particularisme qui rompt avec la tendance générale observée en ce temps-là nécessitera également d'être approfondie et expliqué par des données contextuelles[37].

Le nombre de jours de présentation ou la « durée de vie publique » des expositions est assez variable[38], la moyenne générale tout confondu est de 106 jours soit *grosso modo* trois mois, en tenant compte des jours de fermeture. La période au cours de laquelle se déroule l'exposition est également intéressante à considérer : plutôt entre la fin de l'automne et le début de l'hiver ou plutôt entre le printemps et l'été, l'exposition couvre-t-elle les grandes vacances scolaires de juillet/août, etc. Il en ressort une légère prédominance des expositions automnales courant jusqu'à tout début de l'année suivante sur celles, printanières, qui s'achèvent souvent au début de l'été. Des choix dont les raisons, une fois mises au jour, révèlent non pas des principes de bon sens applicables à l'ensemble des autres musées, mais plutôt certaines spécificités propres au MAN.

De tels commentaires, associés et des graphiques et des données chiffrés apparaissent comme assez faibles ou dénués d'un véritable intérêt. Ils sont pourtant un préalable important, ce sont des indices factuels qui orientent déjà notre regard en révélant certains points de ruptures, certaines périodes clés de l'évolution des expositions du MAN.

Ainsi, en application de ce qui vient d'être dit, plusieurs variables fournissent déjà quelques éléments de compréhension. En effet, les écarts parfois importants de durée de présentation de l'exposition mais aussi la recrudescence du nombre d'expositions, en particulier à partir de 1990 – que la seule tendance générale et bien connue de l'inflation numérique des expositions temporaires dans l'ensemble des autres musées ne saurait suffire à expliquer – nous laisse deviner qu'il existe des types d'expositions bien distincts. Distincts dans leur forme, dans l'ampleur qu'on leur donne, dans les objectifs et les espoirs que les organisateurs mettent en elles. Une exposition présentées trente jours n'a en effet pas la même portée qu'une autre satisfaisant à la « norme » des trois mois, voire qu'une troisième montrée durant un semestre entier. Avant d'entrer progressivement dans le cœur de chaque exposition, son organisation,

[36] Voir l'annexe V-2

[37] L'année 1986 est de même exceptionnelle avec trois expositions, nous verrons qu'elle marque de même un tournant dans l'histoire des expositions du MAN.

[38] Voir le tableau de l'annexe VI.

son contenu, c'est vers une présentation des multiples concepts et formes d'exposition que nous nous engageons maintenant.

II. ANALYSE TYPOLOGIQUE DES EXPOSITIONS

Si au stade de la description sommaire et de la constatation factuelle succède une attitude davantage analytique, alors il nous faut à présent rendre compte du champ des possibles, les différentes variantes observables. Trois critères vont servir de base à l'élaboration de cette typologie des expositions du MAN : leur forme, leur thème et les raisons principales qui motivent leur réalisation. Comment, quoi et pourquoi sont les interrogations qui vont orienter cette partie ; tenter d'y répondre sommairement sera l'étape liminaire de cette étude.

A. Le caractère polymorphe des expositions du MAN

L'exposition « traditionnelle »

Les expositions dites « traditionnelles » – ce terme est assez peu satisfaisant – ou « grandes expositions » sont majoritaires au MAN bien que, comme nous le verrons, d'une répartition peu homogène par rapport aux expositions « dossier ». Mais revenons tout d'abord à la définition académique d' « exposition » adoptée par les muséologues. Il est question d'une mise en espace pour le public d'objets exposées de natures variées et sous des formes variées[39], ou encore d'une sélection d'éléments appartenant au monde pris à l'extérieur de l'espace de l'exposition et la combinaison de ces éléments rassemblés à l'intérieur de l'exposition en un nouveau monde[40]. Ces définitions sommaires s'appliquent en partie aux deux autres types d'exposition – « dossier » et « objet du mois » – étudiées plus après, mais certaines caractéristiques sont pourtant spécifiques à la forme « traditionnelle » des expositions du MAN.

Il s'agit avant tout des expositions composées d'un nombre significatif d'objets, au moins une centaine. De plus, les expôts – c'est-à-dire l'ensemble des choses exposées – sont en majorité des artefacts, et des objets authentiques. Ensuite, les pièces sélectionnées et mises en espace ne sont pas uniquement issues des collections du musée qui organise l'exposition. Elles ont des provenances parfois très diverses, d'institutions nationales voire internationales, de

[39] Concepts clés, « Exposition », p. 36.
[40] Desvallées, André, *The language of exhibition*, Symposium de l'ICOFOM, 1991, p. 37.

prêteurs privés. Ainsi après le nombre d'objets présentés, c'est l'existence d'une politique d'échange qui nous apparaît déterminante. Plusieurs prêts d'origines souvent variées alimentent la sélection du commissaire de l'exposition. Un autre aspect partiellement discriminant est à chercher dans le thème que les concepteurs choisissent d'aborder. Les expositions traditionnelles proposent soit une étude aux champs chronologique, géographique larges soit une approche davantage monographique, mais elles sont dans les deux cas portées par une dynamique analytique poussée. L'interprétation implique de multiples aspects de la culture matérielle de la société ou de la civilisation caractérisée et représentée par les objets exposés. La nature précise du lieu où l'on expose a également son importance, elle offre un autre critère permettant de différencier les types variés d'expositions. Aussi les expositions traditionnelles du MAN se déroulent – à quelques anciennes exceptions près – dans une salle du musée spécialement dévolue à leur accueil. Un espace d'exposition balisé et équipé, parfois couplé pour les expositions les plus imposantes avec la chapelle qui lui est adjacente. De l'ensemble de ces critères, s'en détache en filigrane un autre dont tous dépendent : le financement. Le coût de production d'une exposition « traditionnelle » – les dépenses notamment engagées pour la scénographie, le transport, l'assurance des œuvres, la communication – est logiquement bien supérieur à celui d'une exposition-dossier[41]. Déterminer les caractéristiques propres à l'exposition-dossier, ce que nous allons maintenant faire, permet de mieux comprendre pourquoi.

L'exposition « dossier »

Ce sont tout d'abord des expositions moins imposantes, aux parcours plus courts. Le musée de Bibracte la défini comme « plus modestes [et] permett[ant] aussi d'aborder des sujets de moins d'ampleur en relation avec l'actualité de Bibracte et de l'archéologie régionale[42] » ; l'Inrap, qui en conçoit également, parle d'expositions « légères », car composées de supports facilement transportables, elles sont en outre destinées à l'itinérance[43].

Au MAN, leur portée est historique, documentaire, l'objectif est souvent de faire découvrir au public les méthodes actuelles de l'archéologie au travers de mises en application concrètes. À première vue il n'est pas si simple de dire telle exposition peut être considérée comme « dossier » face à telle autre classée du côté des « traditionnelles ». Le terme même

[41] Voir quelques budgets en annexe VIII.
[42] http://www.bibracte.fr/fr/approfondir/ressources-documentaires/les-expos-temporaires/les-expositions-temporaires [consulté le 02/06/16].
[43] http://www.inrap.fr/les-expositions-9877 [consulté le 05/06/16].

d' « exposition-dossier » n'est pas toujours utilisé pour des expositions qu'il nous est pourtant apparu cohérent de considérer comme tel. Il ne se trouve pas de définition établie ; les définitions, de même que les pratiques accolées à ce mot composé, semblent varier d'un musée à un autre. Qu'en est-il de la définition de « dossier » fournie par le dictionnaire ? Il s'agit d'un « ensemble de documents se rapportant à un même sujet, à une même affaire[44] ». En l'accolant à « exposition », cela donnerait donc une manifestation qui regroupe un dossier documentaire spécifique et circonscrit à un thème précis, souvent étroitement voire exclusivement lié au musée, à ses collections, à son histoire. Des expositions composées en outre pour l'essentiel de panneaux avec textes, photographies, schémas…, davantage de copies que d'objets authentiques[45], peu de recherche de mise en valeur scénographique et des expositions présentées dans des espaces qui peuvent être autres que la salle d'exposition du musée.

C'est un concept d'exposition qui a connu récemment un fort développement[46], douze entre 2003 et 2016 sur les dix-huit recensées. Depuis 2000, l'exposition-dossier représente *grosso modo* un tiers des manifestations présentées au MAN[47]. Elles sont pour la majorité produites par le musée, mais il y a des exceptions, c'est-à-dire des expositions itinérantes, réalisées puis prêtées par d'autres institutions. Ainsi, « *Des pierres qui nous font signe*[48] » dès 1989, créée par la Société languedocienne de Préhistoire et l'Association pour le développement de l'archéologie en Provence[49] ; « *Puits de silex, mine de savoir* », en 2005, est conçue par le service archéologique départemental des Yvelines – elle est proposée au prêt et circule ainsi dans plusieurs musées souhaitant l'accueillir. « *L'objet en question* » est élaborée en 2011 par l'Inrap ; outre le MAN elle est également présentée au musée archéologique et lapidaire de Saintes, au musée Archéa de Louvres et au musée d'Étampes. Pour s'adapter à l'itinérance, ces expositions se composent de panneaux, de maquettes et de photographies, facilitant ainsi leur montage/démontage/transport, au gré des pérégrinations. Les contraintes d'exposition se trouvent fortement réduites. Par exemple « *L'objet en question* » est, d'un musée à l'autre, présentée soit à l'intérieur, soit en extérieur[50].

Outre les exemples itinérants évoqués plus haut, il s'agit de petites expositions très

---

[44] Définition du dictionnaire Larousse.
[45] C'est le cas des expositions-dossier itinérantes essentiellement composées de panneaux, il en va bien sûr autrement pour celles axées sur la présentation réduite d'un mobilier prestigieux (voir *infra*).
[46] Voir la liste de ces expositions en annexe VII-2.
[47] 12 expositions dossier contre 25 traditionnelles.
[48] Dans une lettre de l'administrateur délégué de la RMN au directeur du MAN, l'administration emploie le terme d' « exposition-dossier », il désigne alors cette exposition mais également « *L'art celtique en Gaule* », qui est présentée en même temps, cf. lettre du 30/08/89, archives MAN.
[49] L'exposition est louée 30 000 F par le MAN, cf. « Contrat de coréalisation », archives MAN.
[50] Pour ce bon exemple d'adaptabilité, voir les photos en annexe VII-3.

circonscrites au MAN, à son histoire et à son actualité. Leur portée est souvent « inauguratrice », ce qui n'enlève en rien la qualité des pièces présentées ou la pertinence de leur discours. Ainsi elles peuvent venir en complément et en prolongement de la réouverture d'un espace d'exposition permanente, c'est le cas de « *Édouard Piette, pionnier de l'art préhistorique* » en 2008 et « *Le musée d'Archéologie national et les Gaulois, du XIXe au XXIe siècle* » en 2012, pour l'inauguration des salles gauloises. Également, à l'occasion de l'acquisition de nouveaux objets, comme *« Le retour du 5e continent. Une sélection d'objets de la collection Pétrequin* », axée sur la donation faite au MAN par Anne-Marie et Pierre Pétrequin de leur collection d'ethnoarchéologie. Une exposition qui s'inscrit plutôt comme un rappel, celui de la grande exposition de 2006, dédiée à l'entrée de cet ensemble dans les collections du département d'archéologie comparée[51]. Il en va de même pour l'exposition « *De Carthage à Mina. Les collections Gauckler et Pradel* » en 2014, une nouvelle fois consacrée à l'enrichissement du département d'archéologie comparée, grâce aux dons en 2013 des descendants de Paul Gauckler et Albert Pradel.

Dans une autre catégorie, l'exposition-dossier convient à la présentation exceptionnelle et ramassée de pièces insignes des collections du musée, à l'exemple de « *Le Trésor de Rethel* », en 1988. Première exposition que l'on ose appeler « dossier », qui présente dans une première partie le trésor d'orfèvrerie gallo-romaine découvert à Rethel en 1980 et, dans une seconde, une somme documentaire sur les travaux et études effectués avant d'en arriver au stade de la présentation des objets au public. En 1994, « *La Dame à la capuche sort de sa réserve* » se situe dans une approche assez similaire ; la fameuse statuette est exposée pour trois mois, accompagnée d'autres figurations humaines de Brassempouy ainsi que de photographies offrant un regard différent et renouvelé sur ces pièces d'exception[52]. L'ambition de l'exposition vise aussi à mettre un coup de projecteur sur la toute récente rénovation de la section paléolithique du musée, au sein de laquelle elle est présentée. De même, « *Voyage en Malaisie par Jacques de Morgan* », en 2003, qui présente pour la première fois l'ensemble matériel ethnographique rapporté par l'explorateur et donné au MAN[53] ; ainsi que l'exposition la « *Tombes mérovingiennes de la basilique Saint-Denis* », en 2009, où l'ensemble des objets découverts dans les sarcophages mérovingiens de la nécropole royale sont exposés ainsi que les résultats

[51] « *Objets de pouvoir en Nouvelle-Guinée. Donation Anne-Marie et Pierre Pétrequin* ».
[52] C'est là tout l'objectif de la manifestation au cours de laquelle s'inscrit l'exposition, c'est-à-dire « L'invitation au musée », visant à « éclairer sous un jour nouveau les collections du musée », cf. document « L'invitation au musée des Antiquités nationales. La Dame à la capuche sort de sa réserve. Octobre 1994 », archives MAN.
[53] « Projet d'exposition-dossier. Automne-hiver 2003-2004. Voyage dans la péninsule malaise - Exploration du royaume de Pérak par Jacques de Morgan », archives MAN.

des recherches scientifiques menées sur le contenu des sépultures.

Ainsi, les moyens financiers, matériels injectés pour leur réalisation sont par conséquent plus réduits, en particulier les frais d'assurance et de mise en espace des objets. L'exposition se compose pour l'essentiel d'objets qui appartiennent au musée et comporte donc une faible proportion de prêts extérieurs[54] ; de plus, les pièces provenant de l'extérieur sont, souvent, des reproductions[55]. Enfin ce peut être également, comme nous l'avons signifié, des expositions dont les expôts se composent essentiellement de supports type panneau[56].

Une partie de ces expositions entendent témoigner en ce début du XXIe siècle du dynamisme du MAN, d'un musée qui continue de s'enrichir, de se rénover. La volonté de communiquer l'image d'une institution active, actuelle tout en réaffirmant son ancienneté et le prestige de son histoire se retrouve aussi dans une série d'autres expositions-dossier non encore exploitées dont l'analyse va suivre. Mais aujourd'hui, l'émergence relativement rapide et exponentielle de ce type d'exposition, n'est sans doute pas un hasard. Elle nécessitera d'être mieux appréhendée et confrontée à d'autres données renseignant la politique d'exposition du musée.

L'exposition « Objet du mois »

Nous voici confronté à un concept d'exposition encore plus récent que le précédent, il est défini en ces termes par le musée : « Chaque mois un objet remarquable présent dans les collections du Musée d'Archéologie nationale est mis en évidence et présenté au public[57] ». Depuis 2013, elles sont organisées à intervalle régulier, à peu près tous les mois, dans la chapelle royale du château[58]. Chaque exposition se compose d'un nombre limité d'objets, généralement un seul, ou de petits ensembles. Une vitrine donc, accompagne un ou deux panneaux explicatifs, composés de textes et d'illustrations. Ces expositions se font également le relais d'autres événements organisés par le musée : par exemple le « Mois de la préhistoire » entre septembre et octobre, période balisée au cours de laquelle sont mises en place « différentes rencontres et activités, destinées aux adultes comme aux enfants, afin d'aborder la Préhistoire de manière

[54] « *Le trésor de Rethel* », « *La Dame à la capuche* », « *Voyage en Malaisie* », « *De Carthage à Mina* », « *Le retour du 5e continent* », « *L'autre regard* », « *Le futur du passé* »

[55] Par exemple, pour l'exposition « *Des pierres qui nous font signe* », les 27 statues-menhirs présentées sont des moulages.

[56] « *Grégoire de Tours* », « *Puits de silex, mine de savoir* », « *Du château royal au musée d'Archéologie nationale* », « *L'objet en question* ».

[57] Une liste des expositions « Objet du mois », augmentée de ressources complémentaires est consultable sur le site internet du musée (seulement pour les plus récentes) : http://musee-archeologienationale.fr/categorie/objet-du-mois?tid=All&tid_4=All&items_per_page=12 [consulté le 30/05/16].

[58] Voir liste en annexe VII-4.

ludique, didactique et scientifique[59] ».

Au total, sur une année, chaque département du musée se trouve au moins une fois sollicité. C'est un nouvel outil destiné à une découverte dynamique de la diversité des collections du MAN, également complémentaire de son programme d'activités culturelles et éducatives. « L'Objet du mois » donne aussi la possibilité d'une collaboration entre les services du musée : pour plusieurs de ces expositions, la bibliothèque propose une sélection de documents pour approfondir le sujet abordé, ils sont librement consultables sur place. Plus ponctuellement et lorsque c'est possible, la référence est faite aux fonds d'archives liés au thème traité et conservés par les archives du musée. Pour « La "gardienne des tombeaux". Les dessins autographes du baron Joseph de Baye » (mai-juin 2015), il est ainsi fait référence au numéro d'inventaire des dessins du baron avec la mention « consultation soumise à autorisation ». Les exemples cités participent de la meilleure connaissance par le public de ces autres services du musée, non seulement accessibles à son personnel et aux chercheurs mais également à tous ceux qui en font une demande avisée.

L'exposition itinérante : des concepts variés, un degré d'implication du MAN changeant

Avant d'aller plus loin, une remarque terminologique utile. Il est souvent question lors des expositions itinérante ou prêtées, faisant intervenir plusieurs partis, d'exposition « conçue » et d'exposition « réalisée ». Nécessité s'impose de bien définir les deux termes et de les distinguer. L'une est la résultante de l'autre : « concevoir » signifie « élaborer quelque chose dans son esprit, en arranger les divers éléments et le réaliser ou le faire réaliser[60] » ; ainsi, « réaliser », c'est « faire passer à l'état de réalité concrète ce qui n'était que virtualité[61] ». La différence n'est pas toujours bien faite entre le *concept*, l'idée directrice et sa *concrétisation*, sa mise en œuvre. Le premier peut être pris pour le second et inversement, d'autant plus lorsque vient s'y ajouter, ou s'y substituer, le vocable « organisé ou co-organisé », parfois utilisé comme un mot-valise rassemblant les deux acceptions, mais qui désigne plutôt, selon sa définition[62], l'*adaptation* de l'exposition à son nouveau lieu d'exposition. Mais « organisé » est souvent employé pour signifier, en réalité, « réalisé »…

[59] « Le mois de la préhistoire fête ses 10 ans ! », communiqué de presse du MAN, 2014.
[60] Définition du dictionnaire Larousse.
[61] *Ibid*.
[62] « S'occuper de chacun des éléments d'un ensemble de façon à constituer un tout cohérent et adapté à sa destination », *Ibid*.

Parmi les expositions traditionnelles et les expositions-dossier, il faut encore distinguer deux concepts permettant d'affiner cette typologie. D'une part l'exposition présentée dans un lieu unique – nous n'en parlerons pas ici – de l'autre celle qui se destine à voyager et à rejoindre plusieurs musées[63]. Elles ont connu une vogue importante au cours de la seconde moitié des années 1980, puis leur fréquence a diminué pour se stabiliser à un rythme moyen d'une tous les trois ans. Plus précisément, il convient en outre de différencier les expositions itinérantes qui émanent directement du MAN et les expositions que le musée décide d'accueillir, qu'il réalise, sans être à l'origine de sa conception. Cette dernière possibilité peut se faire par le biais d'une location, sur la base d'un échange désintéressé, l'exposition est alors prêtée gratuitement[64] ou contre une compensation financière. La location, qu'elle soit payante ou gracieuse, est attestée au MAN pour l'exposition « *Nos villages ont 5000 ans*[65]» (1996) – conçue par le musée de la civilisation gallo-romaine de Lyon et le Centre de documentation de la préhistoire alpine –, ainsi que pour les expositions-dossier « *Des pierres qui nous font signe* » (1989) et « *Puits de silex, mines de savoir* » (2005) Attardons-nous sur cette dernière, même si elle dépasse le cadre du MAN, car son prêt est bien organisé. Plusieurs documents en font la publicité : son affiche, avec la mention « prêts gratuits » ; des informations détaillées sur les thèmes développés, la nature des quinze panneaux prêtés, ou encore la surface au sol nécessaire pour l'accueillir sont fournies. Un formulaire de réservation de l'exposition est également disponible sur le site internet du service archéologique départemental des Yvelines[66]. Pour dire également qu'il n'existe apparemment pas ce genre de petites expositions, qui auraient été conçues par le MAN et proposées ensuite aux musées de région ; l'inverse est plutôt observable.

Concernant les expositions traditionnelles, sont attestés les cas pour lesquels un calendrier d'itinérance est fixé lors de la conception de l'exposition. Celle-ci est dès l'origine pensée comme tel, à l'exemple de « *L'or des princes barbares* », organisée par le MAN, la RMN et le Reiss-Museum de Mannheim[67](Allemagne). Des partenariats sont alors établis avec les différents musées ayant accepté de s'investir dans son montage (scientifique, matériel). Les expositions conçues par un autre musée, ainsi « *À la rencontre des dieux gaulois* » (1999), élaborée par le musée archéologique de Dijon[68] et organisée par la RMN/MAN, et les villes de

[63] Voir pour les expositions concernées par l'itinérance, la liste principale en annexe III-2 et le graphique de l'annexe VII-5.
[64] Le total désintéressement concerne pour le MAN les expositions-dossier, car bien souvent le prêt d'exposition d'un musée à un autre est assorti de contreparties qui peuvent être variées.
[65] L'exposition est mise à disposition de la RMN contre 150 000 F, archives MAN.
[66] http://archeologie.yvelines.fr/spip.php?article81 [consulté le 29/05/16].
[67] Du 11 février au 27 mai 2000.
[68] Conçue par Simone Deyts, maître de conférences à l'université de Bourgogne et Monique Jannet, conservateur au musée archéologique de Dijon.

Lattes et Dijon (pour leurs musées d'archéologie respectifs)[69]. « *Les tombes peintes de Paestum* » (1998) résulte également d'un comité d'organisation pluriel et international[70]. Le MAN y participe de par son implication dans le comité scientifique de l'exposition, Christian Landes et Patrick Périn en font partie.

D'autres exemples viennent enrichir ce premier champ, ils correspondent à une phase d'intense réception par le MAN d'expositions itinérantes : « *La Graufesenque* » (1987) pensée par les musées de Martigues et de Millau mais exceptionnellement enrichie pour sa présentation au MAN, que suit « *La Picardie, berceau de la France* », organisée par l'Association des conservateurs de Picardie et la Direction des antiquités de Picardie et le MAN.) ; « *La Lorraine d'avant l'histoire* » (1986), conçue par la Section fédérée de Lorraine et l'Association des conservateurs des collections publiques ; « *Archéologie des lacs et des rivières* » (1986), pensée par le Centre national de recherches archéologiques subaquatiques et le musée-château d'Annecy que suit « *Premiers paysans de la France méditerranéenne* », montée par l'Association « Première communauté paysanne ».

Dans une autre catégorie d'exposition – que l'on ne devrait pas en réalité nommer « itinérante » –, il y a celles dont la présentation au MAN est le résultat d'une demande ponctuelle. Ce sont des expositions nationales ou internationales « reçues ou empruntées » mais sans que n'aient été déterminés à l'avance le lieu de leur passage : « *La Graufesenque* », « *Nos villages ont 5000 ans* ». Au MAN, l'accueil de ces expositions peut également se faire grâce à l'intercession, auprès du musée concepteur, d'une autre institution. « *Le bel âge du bronze en Hongrie* » (1994) est issue de ce principe. Elle est conçue par le département d'archéologie de l'université de Budapest et le musée national hongrois, et proposée dans le cadre des échanges culturels entre la France et la Hongrie, grâce à l'appui du centre européen d'archéologie du Mont Beuvray. Le contrat de réception nommé « Distribution en France de l'exposition Cultures de tells d'âge du bronze en Hongrie » stipule que les deux partis se mettent d'accord au sujet de la réception en Belgique et en France, de la distribution à des musées belges et français de l'exposition archéologique[71]. « *Le premier or de l'humanité en Bulgarie* » relève aussi de cette catégorie, organisée par le musée de Varna sous le titre « *Das erste geld der Manscheit* », elle a circulé en Allemagne avant de rejoindre le MAN[72].

---

[69] Contrat d'organisation de l'exposition, archives MAN.
[70] Conception et réalisation sont assurées par l'université de Salerne, l'université de Paris X, la surintendance archéologique de Salerne, avec le concours du musée archéologique de Lattes, du cabinet des médailles de la BnF et du musée du Louvre, cf. dossier de presse de l'exposition, archives MAN.
[71] « Contrat de réception », archives MAN.
[72] Lettre du directeur des musées de France à directrice de l'AFAA, le 20/01/87, archives MAN.

Toutes ces énumérations pour prendre doucement la mesure des échanges rendus possibles et sollicités par l'organisation de ces expositions, entre le MAN et d'autres musées, qu'ils soient des régions françaises ou à l'international. Difficile cependant, d'un musée à l'autre, de saisir les degrés d'évolution, de modification de l'exposition, notamment dans la présentation des objets. Cette adaptation lors de la réception par le MAN n'est en effet pas toujours identifiable, il peut s'agir de variations dans le nombre de pièces présentées, que ce soit un retrait ou un ajout. Le discours initial varie peu en somme, ce sont des ajustements succincts comme à l'occasion de « *Trésors préhistoriques de Hongrie* » (2001), la convention de partenariat précise qu'une « légère adaptation, notamment dans les textes d'accompagnement sera effectuée dans le but de mettre en valeur auprès du public certains aspects techniques[73] ». Reste qu'elles sont toujours le fruit d'initiatives étrangères au MAN et lui-même s'implique dans leur conception de différentes manières. Le plus souvent pour simplement les adapter, c'est-à-dire assurer leur « organisation » au sein du musée, avec l'aide de la RMN. Le mérite initial de leur conception revient donc à d'autres structures, associatives pour les exemples les plus anciens, universitaires, des services régionaux de l'archéologie et, bien sûr, muséales dont les liens effectifs avec le MAN devront être davantage questionnés. C'est là un ensemble de données relevant de la forme des expositions présentées au MAN, il est maintenant temps de prolonger l'étude en abordant leur contenu.

B. Thématiques traitées, une première appréciation du contenu des expositions

Au long de cette partie, l'implication du MAN pour l'accueil ou la réalisation d'expositions favorisant l'entrée au musée d'autres formes d'expressions artistiques, d'autres modes d'interprétation de l'objet et de la discipline archéologique pourra faire l'objet de comparaisons. La volonté de faire se rencontrer l'archéologie et la création moderne et contemporaine est également présente dans trois autres grands musées d'archéologie français : le musée Arles antique, le musée Henri-Prades (Lattes) et le musée de Bibracte. Où se situe le MAN dans la politique d'ouverture, via l'exposition temporaire, des musées d'archéologie à d'autres formes d'expression artistique et quels sont les apports de ce croisement formel, disciplinaire ?

[73] « Convention de partenariat » du 8 mars 2001 entre la DMF pour le compte du MAN, la RMN, l'AFAA et le musée national hongrois, archives MAN.

Un autre regard : l'ouverture du MAN aux interprétations artistiques. Archéologie et créations artistiques modernes et contemporaines

En évoquant les expositions-dossier, il a été fait brièvement allusion à un certain nombre d'expositions dont les thèmes sont davantage historiques, historiographiques que résolument archéologiques. Au discours habituel sur les objets se substitue parfois un discours sur l'entité qui entoure ces artefacts et, dans le cas du MAN, cela recouvre trois ensembles aussi distincts qu'insécables, le château, le musée ainsi que le domaine national. Ainsi l'histoire du monument, celle de l'institution muséale mais encore celle de l'archéologie figurent au programme des expositions Elles partagent l'affiche avec les autres manifestations portées sur la mission du musée, l'étude de ses collections et leur diffusion. Mais c'est ici l'entrée des artistes au MAN qui doit être questionnée.

Depuis dix ans, l'art contemporain est de plus en plus présent dans la programmation des musées d'archéologie. Que ce soit au travers de la photographie, de la vidéo, du dessin ou des installations *in situ*. Les établissements souhaitent varier leurs approches, s'ouvrir à d'autres formes artistiques, attirer aussi de nouveaux publics. L'art contemporain peut également être un outil de médiation de l'archéologie, une « porte d'entrée vers les problématiques impalpables de la discipline[74] ». Certaines installations ont un réel pouvoir de réification, leur approche sensible concoure à faire comprendre des concepts parfois difficiles à saisir comme les notions de temporalité, de territoire, d'espace et de matérialité qui entourent l'objet archéologique.

Mais c'est aussi l'archéologie qui se rapproche de nous. Sa pratique, ses méthodes investissent des domaines et un objet d'étude qui dépassent le cadre de l'étude des civilisations anciennes[75]. Cet élargissement du champ d'investigation de l'archéologie à un passé récent conduit les archéologues à mener des fouilles qui touchent des sites de plus en plus proches de nous : archéologie de la Grande guerre[76] ou plus contemporains encore, à l'exemple du projet « The Van/In Transit[77] » ou la fameuse fouille du « Déjeuner sous l'herbe », conduite par Jean-

[74] Le Nay, Pierre-Antoine « De l'art de re-présenter l'archéologie », *Les nouvelles de l'archéologie*, n°134, 2013, p. 30-33.
[75] Jasmin, Michaël, « Les archéologues sur le terrain de l'art contemporain », *Les nouvelles de l'archéologie*, n°134, 2013, p. 39-46.
[76] Devevey, Frédéric, « Archéologie de la Grande Guerre : les recherches archéologiques sur les gares régulatrices françaises et américaines de Marcilly-sur-Tille, 1914/1919 (Côte-d'Or) », *In Situ* [en ligne, consulté le 05/06/16], n° 25, 2014, 27 p.
[77] L'équipe d'archéologues a pour objectif "to see what can be learnt from a very particular, common and characteristic type of contemporary place; to establish what archaeologists and archaeology can contribute to understanding the way society, and specifically we as archaeologists, use and inhabit these places; and to challenge and critique archaeologies of the contemporary past", cf. http://www.york.ac.uk/archaeology/research/current-projects/in-transit/ [consulté le 02/06/16].

Paul Demoule en 2010[78].

L'exposition artistique au MAN, s'ouvrant à d'autres formes de création, est souvent en lien avec ses propres collections. L'œil du photographe apporte par exemple un regard et un point de vue renouvelé sur l'art mobilier préhistorique des collections du musée. Claire Artemyz, avec « *Mémoires* » (2011) et « *Bestiaire & Compagnie* » (2012), use de plans resserrés et d'une lumière retravaillée pour révéler de façon inédite ces objets et notamment « la pensée qui a précédé le geste » créateur. Avec « *Ouvarovna* » (2009) les peintures d'Agnès Ouvaroff, autour des « Vénus préhistoriques », entendent révéler « l'émotion procurée par ces petites statuettes de la préhistoire ». La portée est artistique, sont préférentiellement exploitées les collections préhistoriques du MAN.

Qu'il soit permis d'effectuer quelques comparaisons avec un autre grand musée d'archéologie. Au musée Arles antique, sur les vingt et une expositions réalisées, huit appartiennent à ce genre d'expositions qui a recours au regard du photographe, mais aussi au dessinateur et au peintre pour appréhender différemment l'objet et la pratique archéologique. De la même manière qu'au MAN avec « *L'autre regard* » (2013), sur les images de la restauration du château au XIXe siècle, la photographie peut être utilisée dans une approche historique. Ainsi, « *Regards croisés sur l'Arles antique* » (2005) – la présentation de daguerréotypes panoramiques des arènes d'Arles – ou « *Le Midi antique. Photographies et monuments historiques. 1840-1880* » (2014) qui exploite le regard porté sur les monuments et sites antiques par les premiers photographes et l'évolution de ces représentations. Les expositions de dessins et de photographies prennent aussi la forme d'interprétations graphique des vestiges ou des monuments – à l'exemple, au MAN, de « *Lascaux par Christian Jégoux* » (2015) – et rendent possible le dialogue entre le regard singulier de l'artiste et l'archéologie comme avec « *De Rome à Arles. Dessin de Gilles Chaillet* » ainsi que « *Les aquarelles de Michel Robin. Le regard d'un artiste sur le chaland Arles-Rhône 3* ».

Dans ce domaine particulier, la programmation d'Arles est ainsi plus diversifiée, ouverte à différentes formes de création et thèmes d'étude, tant anciennes que modernes. L'archéologie vient se confronter à l'histoire de l'art, elle vient éclairer des productions plus anciennes[79] (« *Ingres et l'Antique* », « *Rodin, la lumière de l'antique* »). Ainsi les engagements varient d'un

[78] Si la démarche n'a pas été officiellement reconnue comme relevant de la recherche archéologique par la Commission interrégionale de la recherche archéologique, elle a pourtant fait l'objet de la même rigueur scientifique qu'une fouille programmée cf. http://www.jeanpauldemoule.com/a-propos-du-dejeuner-sous-lherbe-de-daniel-spoerri/ et http://www.dejeunersouslherbe.org/de-larcheologie/ [consultés le 04/06/16] voir aussi Demoule, « Archéologie, déchets et art contemporain : le mémoriel et le matériel », *Des temps qui se regardent : dialogue entre l'art contemporain et l'archéologie*, Paris, Errances - Actes Sud, 2016 (à paraitre).
[79] Voir l'annexe XI-2.

musée à l'autre, à Arles c'est davantage la photographie, le dessin et même la bande dessinée qui ont la faveur. Les installations d'art contemporain sont bien moins présentes (hormis « *7 lieux, 7 matières* » en 2003), contrairement au MAN où cette autre forme d'expression a investi le musée depuis quelques années.

Depuis 2005, le MAN a entrepris de s'ouvrir à la création contemporaine, tous les deux ans environ une exposition lui est dédiée[80]. C'est suite à la rénovation, en 2004, de la galerie paléolithique qu'elle fait son entrée au MAN. L'idée est de faire appel à l'art pour instaurer un dialogue avec la dimension mythique et l'imaginaire collectif déjà très forts de la préhistoire[81] – l'exposition temporaire n'est par ailleurs pas le seul medium utilisé.
« *Vô'Houna* » (2005), offre une présentation d'œuvres originales de la bande dessinée éponyme d'Emmanuel Roudier, les objectifs fixés sont de permettre « d'envisager les collections autrement en faisant appel à l'imaginaire et en les restituant dans un contexte et une histoire qui redonnaient une matérialité aux objets exposés[82] ». Il s'agit soit des expositions « autonomes », pourvues d'un lieu de présentation exclusif (« *Les mains négatives* » en complément de « *Chefs-d'œuvre de l'art préhistorique*), soit d'expositions rattachées à une autre exposition, pour lesquelles une partie seulement du parcours est réservée à la création artistique moderne. Pour ce dernier cas on pense à « *Amazonia Dream* », une sélection d'œuvres de Jean-Louis Soularue présentée à l'issue de l'exposition « *Amérindiens de Guyane* » (2010). Dans une certaine mesure, la dernière section de « *La Grèce des origines* » (2014), a une configuration similaire. Elle montre l'influence des découvertes archéologiques égéennes sur la production d'artistes modernes et créateurs contemporains : Henri Gaudier-Brzeska, Jean Arp et Karl Lagerfeld.

Les musées de Bibracte et Lattes ont cependant une politique d'exposition de l'art contemporain beaucoup plus dynamique et régulière que le MAN. À Lattes, ce sont également des expositions qui cohabitent avec les espaces de présentation permanente du musée, elles se sont normalisées depuis 2008 à raison d'une exposition par an[83]. À Bibracte, où elles sont exclusivement de type « indépendantes », la première « *Céramiques - Alain Vernis »,* remonte à 2004. Depuis, d'autres ont été organisées, à une fréquence d'une par an[84], dans les salles

---

[80] Voir l'annexe XI-1.
[81] Document « Patrimoine archéologique et création contemporaine au musée d'Archéologie nationale », par Marguerite Moquet, Michel Hallet-Egayan et Pascal Picq, [consulté le 20/06/16] http://classes.bnf.fr/rendezvous/actes/5/5_moquet.rtf.
[82] *Ibid*.
[83] Voir l'annexe IX-2.
[84] Il s'agit d'un partenariat avec le Parc Saint Léger de Pougues-les-Eaux. Chaque année un artiste présente sa production spécialement créée pour le site, souvent à la suite d'une résidence, cf.

d'exposition et à l'extérieur, sur le site archéologique. Dans ce dernier cas, il s'agit d'un « télescopage d'œuvres contemporaines avec les ruines environnantes[85] » comme cela a également pu être mis en place au MAN avec *« Les nouvelles folies française* » (2013), à ceci près que c'est le château et le jardin qui ont servi de structure d'accueil. C'est selon un principe similaire qu'est présentée « *La chasse au trésor de Jean le Gac* » (2007), prenant place dans la chapelle royale et première installation d'un artiste contemporain à être accueillie par le MAN. Elle est perçue comme nouveau moyen de « développer de nouveaux mode de lecture de ses œuvres », comme une invitation à la « relecture de l'archéologie et de ses représentations[86] », une approche singulière et personnelle de la fouille, de son univers et de l'émotion de la découverte archéologique.

La présence de la création contemporaine dans les musées d'archéologie témoignerait d'une prise de conscience des archéologues. Si les objets qu'ils étudient proviennent du passé, ils touchent surtout notre présent et servent de base à la construction d'un dialogue entre contemporains, davantage qu'avec les disparus qui utilisaient ces objets exhumés[87]. Le plasticien et le photographe regardent à leur manière les vestiges ou les chantiers de fouille, se crée une mise à distance, spatiale et visuelle. Aussi « les interventions artistiques » visent rarement à accroître la connaissance ou la compréhension des sociétés du passé mais elles interrogent très précisément notre relation au passé. Elles jouent aussi finement de la « polysémie de sens et des usages de l'archéologie. Aux questions qu'elles posent à la discipline, à ses méthodes, ses modes de visualisation, ses procédures ou ses pratiques de médiation, elles apportent des éléments de réponse intéressants et souvent justes[88] ».

À l'échelle des institutions citées, cette comparaison permet de se rendre compte que l'ouverture du MAN à la création artistique – bien que moins foisonnante et encore très lié à une forme d'archéologie et un type d'objet bien particulier –, est assez équilibrée dans les formes qu'elle revêt. Alors qu'à Arles peu de place est donnée aux installations de plasticiens, c'est à Lattes et Bibracte que les approches photographiques et picturales, dotées d'un discours historicisant, sont les plus marginales. Au MAN, même si elle est moins dense, la mise en valeur de la production des photographes ne domine pas celle des plasticiens (et réciproquement). En

http://www.bibracte.fr/fr/approfondir/ressources-documentaires/les-expos-temporaires/les-expositions-dart-contemporain [consulté le 02/06/16].

[85] Jasmin, Michaël, *op.cit.*

[86] Communiqué de presse de l'exposition, archives MAN.

[87] Jasmin, Michaël, *op.cit.*

[88] *Ibid*.

parallèle, il est pourtant manifeste que la mise en avant de la production d'artiste, de leur sensibilité face à l'archéologie – notamment les installations d'art contemporain – tient une moindre place au MAN que dans les institutions citées en comparaison. Dans ces musées il apparait que la présentation de l'archéologie, des objets archéologiques – et non l'interprétation qu'en donnent les artistes – se satisfait davantage de d'une exposition permanente. L'exposition temporaire à Arles, Bibracte, Lattes semble plutôt perçue comme un moyen de dépassement du stricte cadre de présentation scientifique, en proposant d'autres clés de lecture et portes d'entrées vers l'archéologie. Des conceptions et pratiques différentes de l'exposition, tant permanente qui temporaire, se font jour.

Les expositions d'archéologie au MAN

Thématiques et cadres spatio-temporels

Après les manifestations historiques et historiographiques – centrées sur l'existence passée du musée, du château, sur les grands archéologues qui ont marqué de leurs actions le développement du MAN et celle de l'archéologie –, il nous faut maintenant porter un regard sur le cœur de la production expographique de ce musée, c'est-à-dire les expositions où prime la matérialité de l'objet archéologique[89]. Ce peut d'ailleurs être soit des expositions de type dossier, soit d'une configuration traditionnelle. Le MAN étant un musée d'archéologie à vocation généraliste, il est logique de retrouver des expositions dont les thèmes d'étude exploitent des époques et des sites variés. L'ensemble des périodes pour lesquelles il conserve des collections, c'est-à-dire du paléolithique au premier Moyen Âge, font l'objet d'expositions. Les parcours transversaux et généralistes sont peu courants mais porteuses comme nous allons le voir de partis-pris bien spécifiques. Dans le dernier tableau de l'annexe IX-3-a, nous avons classé les expositions qui offrent un parcours chronologique large et évolutif. Précisons : y sont regroupées les expositions conduisant leurs visiteurs à parcourir plusieurs millénaires – en dehors des âges préhistoriques pour lesquels le rapport au temps diffère sensiblement en s'inscrivant dans une durée beaucoup plus longue –, à franchir plusieurs de ces limites symboliques qui scandent les différentes périodes historiques.

Une distinction importante doit cependant être faite. D'une part les expositions dont le cadre temporel est aussi vaste que la thématique abordée et que caractérise dans l'élaboration

[89] Se reporter à l'annexe IX-3.

de leur discours une forme d'esprit de synthèse ; d'un autre côté, les expositions à la chronologie pouvant être de même étendue mais dont le sujet est par contre mieux borné, limité à un site ou un territoire particuliers – monographiques pourrait-on dire.

Commençons par la « première configuration », qui vient contraster le propos jusqu'ici développé. Il est intéressant de noter qu'elle est dans la majorité l'apanage des expositions les plus anciennes : *« Trois mille ans de bijouterie antique. De l'orfèvrerie chalcolithique à l'orfèvrerie mérovingienne* » (1957) – au titre suffisamment explicite – se lance ainsi dans l'histoire de ces précieux objets de parure. « *La civilisation du métal* », pour laquelle peu d'informations subsistent, s'attachent au travail des métaux à travers les âges *« L'outil et l'œuvre d'art* » (1959) suit un schéma assez similaire, « *Trois mille ans de bijouterie* » y est même citée en référence[90]. Il est question des formes de l'action sur la matière, l'émergence des techniques, notamment de la métallurgie artisanale, où l'on présente ces produits, souvent fastueux, réalisés par des artisans depuis le paléolithique supérieur jusqu'à l'époque gallo-romaine. De même que les limites temporelles, les concepteurs de ces expositions franchissent allègrement les frontières géographiques, la provenance des objets ne se limite pas aux cas du territoire français : orfèvrerie du Proche-Orient et du pourtour méditerranéen pour « *L'outil et l'œuvre d'art* » ; tambour chinois ou encore buste du Bénin en bronze. Des exemples plus récents, empruntant des caractéristiques similaires sont également observables avec « *L'art celtique* » (1989) où le parti-pris de présenter les objets en dehors de leur contexte et clairement signifié et revendiqué ; « *Chercheurs d'or et orfèvres des temps anciens* » (1990) se situe quant à elle dans une démarche davantage pédagogique.

En complément, cela nous conduit à questionner la place du « bel objet » – bijoux, œuvre d'art, orfèvrerie… – et notamment celle des artefacts préhistoriques, plus précisément paléolithiques nommés « art mobilier » dont le MAN conserve une des plus prestigieuses collections au monde. Les présentations temporaires de ces ensembles sont toujours très sensiblement connotées. Nous consacrerons par la suite une partie à l'analyse des titres des expositions, les termes employés, les formulations adoptées, mais il est incontestable que, de ce point de vue, l'approche artistique se trouve, pour les expositions dédiées à la préhistoire, privilégiée. Comme consigné dans le tableau « paléolithique » de l'annexe IX-3, chacune d'entre elles fonde son discours sur des pièces maîtresses, des *unica,* telle la dame de Brassempouy (« *Venus de la préhistoire* », « *La Dame à la capuche sort de sa réserve* »). Ce sont en outre des expositions, pour la raison évoquée plus haut, très centrées sur le musée, qui

[90] Catalogue de l'exposition, avant-propos d'André Varagnac, *n. p.*

se construisent en grande partie à partir de ses propres collections.

Ainsi, plusieurs enseignements peuvent être tirés des expositions précédemment citées. Leur proximité thématique est tout d'abord flagrante dans le sens où la nature des objets exposés est similaire. Il s'agit d'artefacts précieux, surtout des pièces d'orfèvrerie, porteuses d'une importante charge artistique. Le discours qui leur est accolé se situe en outre dans une approche très formelle. Le fil rouge de chaque exposition suit l'évolution esthétique de l'objet davantage que leurs usages, fonctions, significations, tant pour eux-mêmes que pour ceux qui les portent. Les expositions les plus anciennes ne sont pas les seules impactées par ce type d'approche de l'objet. C'est ainsi que le manque de données contextuelles, d'informations sur le milieu d'origine de l'objet, issu de fouilles anciennes peut amener ainsi à privilégier un discours esthétique. Les expositions de mobilier préhistorique n'échappent pas à ce traitement de l'objet, davantage perçu comme pièce d'art que « donnée de civilisation » avec tout ce qu'engage l'expression.

Une distinction doit cependant être faite entre ces petites expositions et les manifestations plus ambitieuses comme « *L'art préhistorique des Pyrénées* » (1996), au contenu plus en phase avec les questionnements et problématiques de l'archéologie moderne. Dans ce cas précis, le propos se centre sur la production d'une région à l'époque magdalénienne, où la mise au jour de dynamiques d'échanges, de transmission, les pratiques funéraires illustrent aussi – à travers les notions de « territoire artistique », « unité culturelle » – l'homogénéité de la production mobilière et pariétale du territoire pyrénéen. Il dépasse largement le type de discours focalisé sur la « simple » présentation des vertus formelles de l'objet. L'exposition transmet des connaissances fraiches, des artefacts parfois inédits, exhumés à l'occasion de campagnes de fouille récentes.

C'est d'ailleurs ce qui constitue l'identité de ce que nous avons considéré comme la « seconde configuration », typique du reste des expositions organisées au MAN. Tout d'abord, les expositions caractérisées par une chronologie longue mais une thématique balisée, centrée sur un site, un territoire. Parmi les premiers exemples d'expositions qui communiquent les résultats d'une réelle activité d'archéologie de terrain il est possible de citer « *Archéologie des lacs et des rivières. Vingt ans de recherche subaquatique en France* » (1986) et « *La Lorraine d'avant l'histoire, du paléolithique inférieur au premier âge du fer* » (1986). Il s'agit pour cette dernière d'une synthèse régionale sur l'évolution des sociétés préhistoriques en Lorraine. L'exposition entend rendre compte de la « renaissance » de l'archéologie lorraine, c'est un véritable bilan de recherche qui s'appuie sur des recherches et des prospections contemporaines,

un projet établi sur des problématiques de recherche bien définies. Une dynamique et des objectifs similaires caractérisent « *Tombes à char. Princesses celtes en Lorraine* » (2003) ou « *Trésors préhistoriques de Hongrie : collection du musée national hongrois* » (2001) pour laquelle l'étude de l'orfèvrerie pré et proto-historique du bassin des Carpates intègre entre autre le commerce, son pouvoir symbolique, ses influences culturelles et entend « replacer les objets dans leur contexte chronologique et culturel [en apportant] au visiteur quelques précisions sur les conditions de leur fabrication[91] ».

Néanmoins, le choix de présenter la situation d'un espace bien délimité ou un domaine spécialisé est loin d'être une particularité indissociable de ce genre d'exposition développé sur un temps long voire très long. Le reste des autres expositions, rattachées à une période plus réduite, se bornent également à prospecter sur un territoire ou un site précisément circonscrits – ce qui ne les empêchent pas de couvrir parfois de vastes étendues : la France méditerranéenne, « du Caucase à la Gaule », la Meuve mérovingienne, la Serbie, la Hongrie, le Kosovo, la Nouvelle Guinée… etc. Leur « délimitation » est également problématisée, la réflexion peut ainsi porter sur l'étude d'un phénomène de civilisation singulier – la « néolithisation » par exemple – ou plus largement l'examen de la culture matérielle de tel peuple de l'âge du bronze, de l'époque mérovingienne... Selon le même principe et à une échelle géographique plus réduite, le schéma s'applique aussi pour certaines expositions qui rendent compte d'une investigation portant sur un site archéologique bien circonscrit : Charavines, la Graufesenque, la région de Sion, Alésia, la basilique Saint-Denis, etc. À la tentation de dissocier l'objet de sa technique pour n'en conserver que l'émotion de la forme, se substitue aujourd'hui « les phénomènes sociaux, religieux, environnementaux et les diverses interactions entre les hommes (entre eux et avec leur milieu) […] convoqués par l'institution pour donner sens au mobilier qu'elle conserve[92] ».

Jusqu'à présent, il a été question d'expositions inscrites dans le champ de l'archéologie nationale. Elles doivent cependant être distinguées d'autres exemples, qui relèvent d'une archéologie des civilisations « extra-nationales ». Ces quelques expositions d'artefacts issus de territoires étrangers illustrent aussi la vocation internationale du MAN, pourvu d'un département d'archéologie comparée et appelé à étudier une culture matérielle qui ne se limite pas uniquement à la France. Il y a d'une part les expositions qui témoignent d'une volonté

[91] Petit Journal de l'exposition, archives MAN.
[92] Julien, Maxence, *Les Expositions dans le cadre d'un partenariat scientifique entre différentes institutions en relation avec le domaine de l'Archéologie* (musée départemental des Antiquités de Rouen, Institut national de recherches archéologiques préventives, Services Régionaux de l'Archéologie), mémoire École du Louvre, 2007, p. 48.

d'ouverture du musée à d'autres cultures, également à d'autres pratiques archéologiques ; on pense à celles accueillies en provenance de plusieurs pays d'Europe de l'est : Hongrie, Bulgarie, Serbie, Kosovo, avec lesquels le MAN entretient, comme nous le verrons, des relations fécondes, souvent anciennes. D'autre part, se retrouvent les expositions qui relèvent d'une démarche ethnoarchéologique, lorsque l'ethnographie vient au secours de l'archéologie en proposant une interprétation des objets archéologiques, une « ethnographie expérimentale menée par des archéologues aux fins explicites d'interpréter des données archéologiques en provenance du passé[93] ». Une démarche qui enjoint aux archéologues de se faire ethnologues « pour voir comment les cultures vivantes se saisissaient de ces techniques dont ils ne voyaient jusqu'ici que des traces[94] ». Elle est au cœur du propos des deux expositions sur la collection Pétrequin du musée et, dans une moindre mesure, dans celui d' « *Amérindiens de Guyane* » (2010). Leur démarche est parallèle à celle de la salle d'archéologie comparée, pensée pour un accès à une vision globale des sociétés, chronologique et géographique, nécessaire à une compréhension du phénomène sociologique. Cette salle d'archéologie forme un microcosme des sociétés dans leur dimension archéologique. La muséographie permet ainsi une « comparaison des niveaux techniques des sociétés, développement matériel des sociétés associé à leur développement moral : objets cultuels et cérémoniels – un voyage à travers les formes et les idées[95] ». Cette disposition singulière est traditionnellement mise en parallèle de la pensée de Mauss qui perçoit les techniques comme des « systèmes d'actes » entrepris par des individus en société – des phénomènes qui se déroulent dans le temps et dans l'espace, et dont les multiples facettes recèlent des informations à des registres différents, parfois surprenant de richesse et de diversité au-delà de leur apparente banalité[96].

Quelle place pour les méthodes et l'histoire de l'archéologie ?

Certains scénarios de ces expositions d'archéologie – quand d'autres pas – consacrent une place à la présentation de différentes informations et connaissances gravitant dans le champ des données que l'on peut qualifier de « méthodologique » et « historiographique ». Est-il à ce stade possible de donner quelques raisons d'être de la présence ou de l'absence de ces

[93] Testart, Alain, « Comment concevoir une collaboration entre anthropologie sociale et archéologie ? À quel prix ? Et pourquoi ? », *Bulletin de la Société préhistorique française*, n°2, 2006, p. 386.
[94] Latour, Bruno, Lemonnier Pierre (dir.), *De la préhistoire aux missiles balistiques. L'intelligence sociale des techniques*, 1994, La Découverte, p.
[95] Mohen, Jean-Pierre, « Henri Hubert et la salle de Mars », *Antiquités Nationales*, 1980-81, n° 12-13, p. 85-89.
[96] Schlanger, Nathan, *Techniques, technologie et civilisation*, Paris, PUF, 2012, 481 p. 94.

approches ; la nature des thèmes développés a-t-elle une influence ou des éléments d'explication doivent-ils plutôt être cherchés autour du type d'exposition impliqué ?

Ainsi, les expositions du MAN peuvent également se faire les témoins de l'enrichissement de la discipline, de ces évolutions méthodologiques. Différentes pratiques de l'archéologie se font jour et le bénéfice de son ouverture à d'autres sciences est sensible dans plusieurs expositions. Cette pluridisciplinarité, définit comme une « mise en convergence de plusieurs disciplines, en vue d'examiner, sous plusieurs aspects, une question donnée[97] » est partie liée au phénomène d'interdisciplinarité qui impacte aujourd'hui l'ensemble des sciences sociales. Ces pratiques de décloisonnement, d'échanges entre divers domaines de compétences mettant leur expertise au service d'un objectif commun trouvent bien entendu un écho dans les expositions. On a par exemple évoqué plus haut le cas de l'ethnoarchéologie mais ce sont, bien plus encore, l'ensemble des recherches que recouvre le champ de l'« archéométrie » qui se trouvent exploitées. Il n'est en effet pas rare qu'une des sections de l'exposition soit consacrée à la présentation des méthodes et techniques auxquelles ont eu recours les archéologues dans le cadre précis des recherches menées sur les objets exposés. Ce sont des introductions aux différents outils dont dispose l'archéologue, aux interprétations complémentaires fournies par les autres sciences invoquées. Les expositions les plus récentes ne sont d'ailleurs pas les premières à fournir cette approche. Elles sont dans l'ensemble suffisamment peu nombreuses pour que nous soyons en mesure de toutes les citer et d'identifier les méthodes qui font l'objet d'une explication et d'une implication particulière au sein du parcours de l'exposition : « *Archéologie de lacs et des rivières* », sur l'histoire et les techniques de l'archéologie subaquatique, la, conservation des restes organiques ; « *Premiers paysans de la France méditerranéenne* », qui recourt à la paléontologie, par le biais d'une évocation de la faune grâce à des squelettes du Museum d'histoire naturelle ; « *Le trésor de Rethel* », des panneaux illustrés de radiographies, et des travaux de restauration ; « *Tombes à char* », sur prospection aérienne, la géophysique, les études paléoenvironnementales – pollens, sédiments, bois ; « *Cent mille ans sous les rails* », une section sur l'évolution morphologique du paysage fouillé et les disciplines scientifiques qui permettent de comprendre cette évolution ; « *La Grèce des origines* », l'ultime section, « L'archéologie égéenne aujourd'hui », sur l'apport des sciences naturelles, de l'archéologie expérimentale. La pratique prend une ampleur remarquable pour « *Les tombes mérovingiennes de Saint-Denis* », car spécifiquement axée sur les résultats des recherches

[97] Jean-Paul Resweber, « Les enjeux de l'interdisciplinarité », *Questions de communication*, n°19, 2011, p. 171-200.

pluridisciplinaires et internationales menées depuis 2000 sur le contenu des tombes[98] : des panneaux présentent des données de paléopathologie : étude de restes osseux, dentaires ; des apports de la génétique : recherche d'ADN ; des reconstitutions d'éléments textiles ; des techniques d'examens et d'analyses employées par le C2RMF pour repérer les faux, etc.

Choisit-on de consacrer une partie de l'exposition à ces données connexes ? Il est vrai qu'il est, dans certains des exemples cités, question d'expositions qui touchent d'une part à des domaines de l'archéologie bien spécifique : archéologie sous-marine, archéologie funéraire, des paysages et de l'environnement. Ainsi il peut apparaître cohérent que la nécessité se fasse sentir pour le commissaire de faire un point sur les pratiques utilisées par les archéologues pour arriver à leurs fins. Pour autant, les thèmes des expositions sont-ils dans ce domaine complètement discriminants ? Rien n'est moins sûr. Plusieurs expositions citées sortent de ce cadre. La logique de l'existence de ces « sections méthodologiques » que nous venons d'énumérer est plutôt à chercher dans la portée didactique de l'exposition, qu'elle soit de type traditionnelle ou « dossier ». En complément de l'exposition, ce sont également les ateliers qui peuvent exploiter et mettre en pratique dans une application concrète ces méthodes archéologiques[99]. Il ressort également que ce sont des expositions ancrées dans la recherche, qui présentent des objets parfois inédits et qui s'inscrivent dans la même effervescence scientifique que les fouilles dont elles communiquent les résultats.

Il a été précédemment question d'un type singulier d'exposition uniquement dévolu à la transmission de connaissance d'ordre historiographique, souvent en lien avec l'histoire du musée. Cependant le recours à des développements impliquant l'histoire de l'archéologie ne caractérise pas seulement ces expositions à la portée documentaire et historique (pour rappel, voir le tableau en annexe IX-1). Quelques expositions d'archéologie se composent – selon le même principe que les sections consacrées aux méthodes archéologiques – de parties dédiées aux anciennes fouilles, à un ensemble de précédents archéologiques qui replacent le thème traité dans une perspective historique.

Bien que toute exposition fasse valoir son caractère inédit (nouveaux objets, nouvelles recherches) – qui sont autant d'éléments visant à justifier sa raison d'être –, ces efforts se font de manière à mieux documenter les objets issus de fouilles anciennes, pour lesquels peu d'informations relatives à leur conditions de découverte, à leur contexte archéologique sont disponibles. L'exposition « *Golasecca* » en donne une parfaite illustration, dès la première section intitulée « Golasecca et les relations savantes franco-italiennes de la seconde moitié du

[98] Communiqué de presse de l'exposition, archives MAN.
[99] Voir Chapitre III

XIXe siècle ». Le MAN conserve la plus importante des collections Golasecca. Sa constitution remonte à ses conservateurs historiques, Alexandre Bertrand et Gabriel de Mortillet, en collaboration avec d'autres conservateurs italiens. Le montage de l'exposition a été l'occasion d'en faire le récolement mais également de « mettre en relation ces collections avec les documents d'archives et les documents graphiques contemporains des découvertes, conservés au MAN et restés inédits jusqu'à ce jour[100] ». Tout au long du parcours les objets sont mis en relation avec les documents d'époque ayant servi à leur étude, entre autres dessins d'Abel Maitre et relevés de Bertrand. Le parcours de « *Vercingétorix et Alésia* » (1994) comporte également, dans une partie consacrée à ce qui, du fameux chef gaulois et de son armée, est attesté par des preuves archéologiques, une section consacrée aux fouilles entreprises sous le Second empire sur le site de la bataille, alors que les prospections se poursuivent. « *La Grèce des origines* » (2014), est vouée pour les deux tiers à la grande aventure des pionniers de l'archéologie égéenne, parmi lesquels Arthur Evans ou Heinrich Schliemann, à leurs fabuleuses découvertes à Troie, Mycènes, Cnossos. Mais les concepteurs peuvent bien entendu s'engager dans ces enquêtes sans que cela soit explicité par la scénographie. En effet, la mention de cet héritage archéologique, méthodologique sur lequel se développe leurs recherches peut plus simplement se retrouver plus succinctement dans une partie du catalogue, comme c'est le cas pour « *La Graufesenque*[101] » (1987), « *Le premier or de l'humanité en Bulgarie*[102] » (1989) ou « *Masques de fer* » (1991).

Perspectives interprétatives

En résumé, le recentrement de chaque exposition à une thématique plus ciblée dans le temps et dans l'espace, non pas un site isolé mais un territoire, ne doit pour autant pas masquer une autre réalité, c'est-à-dire l'élargissement important du champ de l'archéologie. La discipline s'intéresse tant au patrimoine culturel que naturel, elle s'ouvre à l'étude du milieu naturel et de l'environnement, son objet d'étude s'est généralisé à « l'ensemble des vestiges de toutes les civilisations. Son champ d'investigation rejoint celui de « l'anthropologie culturelle », de « l'Histoire culturelle », de l'Histoire totale », dans le sens que Jacques le Goff

[100] Document « Arguments pour le montage de l'exposition au musée d'Archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye », C. Lorre et V. Cicolani, archives MAN.
[101] « Le site et les fouilles », catalogue de l'exposition, p. 5-6.
[102] Sur l'histoire et le développement de la science préhistorique bulgare : « Les études archéologiques de l'époque chalcolithique en Bulgarie », catalogue de l'exposition, p. 25-29.

donnait à ce terme[103] ». De plus, la présence au sein du parcours des expositions d'une évocation des méthodes et de l'histoire de l'archéologie sont en réalité deux critères qui nous apparaissent aptes à jauger de l'engagement scientifique d'une exposition et de son caractère *a fortiori* archéologique. D'une part, comme on l'a dit, de rendre compte d'une pratique actuelle de l'archéologie, qui fait appel à un ensemble d'expertises auxiliaires venant compléter, conforter, contester ses interprétations ; de l'autre, d'assurer une prise de recul bénéfique en considérant l'héritage scientifique sur lequel la réflexion du commissaire s'est bâtie, en signifiant et démontrant qu'il ajoute sa pierre à l'édifice et inscrit sa démarche dans une continuité, en pleine conscience de ce qui a précédé son propre travail.

Des expositions qui tiennent compte de la redécouverte de l'objet, de son étude passée. Elles correspondent en partie au concept d'expositions « archéomédiatives » forgé par Sara Arsenault, en ce qu'elles accordent une grande importance à la science archéologique[104]. Il faudra distinguer les expositions présentant un bilan des connaissances acquises sur un domaine depuis un temps donné, de celles construites « par » l'exposition. Il est entendu que chaque exposition nécessite des recherches approfondies mais il faut cependant différencier les habituelles explorations bibliographiques, d'activités plus exclusives comme les recherches dans les archives appliquées à l'étude des relevés ou de carnets de fouille, dans le but de mieux documenter les collections du musée issues d'anciennes prospections. Dans la même exigence de transmission des résultats de l'actualité scientifique se trouvent également les expositions qui se nourrissent des apports du récolement décennal – à l'occasion de « *Golasecca* » et « *La Grèce des origines*[105] » – conduisant à une mise à jour des connaissances et l'ouverture vers de nouvelles perspectives de recherche. La place qu'a tenu le MAN au sein du paysage archéologique français et international, à la fin du XIXe et au début du XXe, se trouve de même réévaluée et revalorisée, en particulier avec « *Golasecca* », dont le premier chapitre du catalogue rend compte du rôle et de la place d'importance tenus par le musée dans les échanges intellectuels et pour l'étude et la valorisation de cette culture[106].

Ce type d'exposition se faisant le vecteur des actualités de la recherche et s'efforçant de donner une place au sein de leur parcours à l'histoire des fouilles traité, a récemment émergé.

---

[103] Roy, Jean-Bernard, « Qu'est-ce qu'un musée d'archéologie ? », *Musées & collections publiques de France*, n° 227, 2000, p. 41.

[104] Arsenault, Sara, « Vers une nouvelle typologie des expositions archéologiques », *Muséologies : les cahiers d'études supérieures* , n° 1, 2006, p. 10-25

[105] « Au cours de cette opération aussi bien administrative que scientifique, il est apparu que le musée possédait un grand nombre d'objets ayant trait à la préhistoire de la Grèce », cf. catalogue de l'exposition, p.15.

[106] « Golasecca et le musée d'Archéologie de Saint-Germain-en-Laye : historique d'un échange scientifique européen », catalogue de l'exposition, p. 15-36.

À plus grande échelle, c'est un phénomène que nous avons déjà pu observer, dans un précédent travail, à propos d'autres exemples conçus par le musée du Louvre[107]. Ainsi, « *Au royaume d'Alexandre le Grand. La Macédoine antique* » (2011), avec premier chapitre du catalogue sur l'histoire de l'archéologie grecque en Macédoine ; « *Rhodes, une île grecque aux portes de l'Orient* » (2014) toute la première partie du parcours se décline en une présentation des différentes campagnes de fouilles menées sur le sol rhodien : les fouilles franco-britanniques au XIXe siècle, danoises (1902-1914), italiennes (1912-1945), pour finir avec les fouilles grecques au XXe et XXIe siècle ; également « *La Victoire de Samothrace. Redécouvrir un chef-d'œuvre* » (2015)[108], une section illustrant succession des campagnes de fouilles (françaises, autrichiennes et américaines) pour rendre compte du « lent cheminement de spécialistes pour parvenir à comprendre la complexité du processus de création du monument[109] ».

Ainsi, toutes les expositions ne se situent pas dans cette même visée. On entrevoit que les objectifs accolés à l'organisation d'une exposition varient aussi au regard de la manière dont le savoir est produit, structuré et donné à voir. Plusieurs archéologies se font jour, plusieurs définitions et mises en application du concept d' « exposition d'archéologie » aussi. Le temps se fait l'écho de mutations méthodologiques mais la nature du thème traité impacte également la démarche des commissaires. La construction diffère sensiblement pour les expositions les plus anciennes ainsi que notamment pour celles dont les principaux artefacts exposés se composent des collections préhistoriques du MAN. Il faudra ainsi questionner la place que tient l'art face à l'archéologie, jusqu'à quel point et au cours de quelle période l'exposition est au MAN rattachée à ce domaine de la recherche scientifique. Des premiers éléments de réponse peuvent être apportés en considérant les raisons qui poussent l'institution à organiser ou à accueillir ces expositions.

[107] Coulet, Geoffrey, *op. cit.*, p. 18-20.
[108] Expositions respectivement présentées au musée du Louvre du 13 octobre 2011 au 16 janvier 2012, du 14 Novembre 2014 au 9 Février 2015 et du 5 Mars 2015 au 9 Novembre 2015.
[109] http://www.louvre.fr/expositions/la-victoire-de-samothraceredecouvrir-un-chef-d-oeuvre cité dans *Ibid.*, p. 20.

C. Exposer pour quoi ? Des raisons diverses mais jamais hasardeuses

Les arguments scientifiques comme prétextes de l'exposition

Les premières expositions n'avancent pas, en filigrane de leur organisation, de raisons particulières ou directement explicitées, si ce n'est mettre en valeur les collections du musée. Cela rejoint ce qui a déjà été dit plus haut, c'est-à-dire peu d'échanges ou de prêts avec d'autres musées, des expositions plutôt centrées, confinées aux seules richesses du MAN. Les priorités sont classiques, faire (re)découvrir une période peu connue du public ou même mal considérée jusqu'alors par la communauté scientifique : le néolithique, le phénomène de la domestication avec « *L'art des premiers agriculteurs en Serbie* » suivie par « *Les premiers agriculteurs de la France méditerranéenne* ». Mais progressivement, la volonté d'investir l'exposition temporaire d'une portée « inauguratrice » se fait sentir dès qu'émergent et sont accueillies au MAN des manifestations itinérantes. Pour la première fois, l'exposition va accompagner la création d'une nouvelle institution, le Centre national de recherches archéologiques subaquatiques (CNRAS) à l'occasion de « *Archéologie des lacs et des rivières*[110] ». Le nouveau centre comme l'exposition viennent tous deux témoigner de l'importance que le ministère de la Culture attache à cette archéologie[111]. De même, plus tard, « *Mosa notra* », affiche une volonté similaire de célébrer et de souligner à la fois une étape et une actualité de la recherche scientifique puisqu'elle est organisée sous le prétexte du vingtième anniversaire de l'Association française d'archéologie mérovingienne et d'un colloque international[112].

Dans un autre domaine, il existe les expositions produites pour ou suite à la publication d'un ouvrage scientifique de référence, un prétexte d'exposition qui apparaît avec « *Le trésor de Rethel* ». L'ouvrage *Le trésor d'orfèvrerie gallo-romain de Rethel* , publié en même temps que l'exposition, dans la collection « Millénaire » dont cette publication est le premier numéro, est conçue par les Amis du Musée des Antiquités nationales et vise à faire commenter pour un large public et par des spécialistes réputés, soit des découvertes spectaculaires, soit des pièces de collection du musée. Ce premier volume, concernant le trésor d'argenterie de Rethel apporte

[110] Conçue et initialement présentée à Annecy, les chercheurs du CNRAS ont en effet décidé de jumeler l'inauguration de leurs nouveaux locaux – également à Annecy – à celle de l'exposition.
[111] Document « Présentation » de l'exposition par Jean-Pierre Weiss, directeur du Patrimoine, ministère de la culture, archives MAN.
[112] « Commerce et économie le long des voies d'eau à l'époque mérovingienne », Namur, Maison de la culture, 8-10 octobre 1999.

la preuve d'une haute qualité due à la collaboration de membres de différentes grandes institutions : MAN et son atelier de restauration, LRMF, laboratoire d'archéologie des Métaux à Jarville. « *Voyage en Malaisie* » en outre est présentée en même temps que la parution d'un ouvrage de référence sur Jacques de Morgan et son exploration, en 1884, dans la péninsule Malaise[113].

Il existe en parallèle les expositions créées dans le cadre d'une manifestation archéologique spécifique. Un événement se voulant fédérateur, inspirateur et moteur à l'exemple de l'Année de l'archéologie, en 1989, sur laquelle nous reviendrons, pour « *L'art celtique* » et « *Des pierres qui nous font signe* ». Il s'agit aussi, plus tard, de la saison hongroise en France (juin-décembre 2001) nommée « MAGYart », à l'occasion de laquelle est présentée « *Trésors préhistoriques de Hongrie* ». Mais le champ de l'événement archéologique recouvre également d'autres réalités ; l'intégration d'une donation aux collections du musée donne ainsi l'opportunité d'une exposition pour « marquer le coup ». C'est le cas de « *Objets de pouvoir en Nouvelle Guinée* », dont les conditions de donation prévoient, en contrepartie, la publication du catalogue de la collation léguée[114] et l'organisation d'une exposition. « *De Carthage à Mina* » est également à situer dans une perspective similaire (voir *supra* p. 20).

Les vertus de la participation, l'implication du MAN dans des événements extérieurs

D'autres raisons ou événements officiels viennent appuyer, accompagner la présentation de l'exposition ; c'est également un moyen de l'ancrer dans une actualité. « *La Picardie, berceau de la France* » entre 1986-1987, offre l'exemple, comme beaucoup par la suite, de l'exposition commémorative, celle de la bataille de Soissons en 486 et de l'avènement d'Hugues Capet en 987. De même, « *Les tombes mérovingiennes de Saint-Denis* » célèbre la 50e année de la découverte de la tombe de la reine Arégonde (1959-2009).

Cependant, associer la conception d'une exposition à une date anniversaire est davantage l'apanage des manifestations de type historique. Ainsi « *Louis XIV à Saint-Germain-en-Laye* », pour le 350e anniversaire de la naissance de Louis XIV ; « *Jacques de Morgan, conquistador de l'archéologie* », le 150e anniversaire de la naissance de l'explorateur. C'est pour le MAN

[113] Jaunay, Andrée, *Jacques de Morgan, Exploration dans la presqu'île malaise* : Première édition complète annotée et illustrée du journal de voyage de Jacques de Morgan dans la presqu'île malaise, 1884, Paris, CNRS éditions, 2003, 268 p.

[114] *Objets de pouvoir en Nouvelle-Guinée. Catalogue de la donation Anne-Marie et Pierre Pétrequin*, Paris, RMN, 2006, 551 p.

l'occasion d'évoquer sa carrière scientifique et de rendre hommage à l'un de ses plus généreux donateurs. La portée évocatoire de ces expositions – venant souligner et alimenter le souvenir d'un événement passé –, sert depuis ces dernières années des intérêts qui dépassent le cadre de l'épisode historique. Nous reviendrons sur ce point à propos des expositions « *Henri IV, prince de la paix, patron des arts*» (2010) et « *Saint-Louis et Saint-Germain-en-Laye* » (2014), organisées toutes deux dans le cadre des Commémorations nationales du ministère de la Culture et de la Communication. D'autres encore s'insèrent dans ces mouvances commémoratives, « *L'autre regard* » s'inscrit à l'occasion des cent ans de la loi du 1913 sur la protection des monuments historiques. De même lorsque le musée participe au rendez-vous de l'année Le Nôtre, en 2013, célébrée dans toute la France, pour le 400e anniversaire de la naissance du jardinier avec l'exposition « *Les nouvelles folies françaises* ». C'est un autre moyen pour le MAN de s'ouvrir à l'extérieur, de se poser en tant qu'institution qui participe à de grands événements, de grandes manifestations et de faire valoir l'ensemble des domaines de compétence dont peut se targuer le musée et qui ne se limitent pas à l'archéologie, notamment depuis la fusion du MAN et du domaine national de Saint-Germain-en-Laye en 2009[115]. Ce caractère événementiel peut s'appliquer aussi, en parallèle, à un type d'exposition porteur d'une identité politique marquée comme « *Des Thraces aux Ottomans* », organisée à la veille de l'entrée de la Bulgarie dans le Communauté européenne, et lorsque l'histoire et l'archéologie viennent conforter, appuyer cet élargissement : « le musée archéologique de Lattes [concepteur de l'exposition] apporte un éclairage précieux sur la civilisation bulgare, l'une des plus anciennes et des plus originales de la péninsule nord-balkanique, une de celles qui ont apporté le plus à la culture européenne[116] ».

Les « pourquoi » de l'organisation d'une exposition ou les raisons qui motivent sa réalisation sont au MAN, et comme dans tout autre musée, divers. Ils participent à sa justification, accroissent sa pertinence, parfois son succès, et son implication dans le temps présent. Comme on l'a répété, chaque exposition revendique une part d'inédicité, elle-même se

[115] Arrêté du 29 décembre 2009 portant création du service à compétence nationale du musée d'archéologie nationale et domaine national de Saint-Germain-en-Laye : « Il est créé un service à compétence nationale dénommé "musée d'archéologie nationale et domaine national de Saint-Germain-en-Laye" comprenant le château de Saint-Germain-en-Laye, son parc et ses dépendances ainsi que les collections réunies au sein du musée d'archéologie nationale (des origines à l'an mille). Ce service a pour mission, à titre permanent, **d'étudier, inventorier, conserver, ouvrir au public les éléments immobiliers, bâtiments, parcs et jardins, et de conserver, inventorier, étudier, restaurer, enrichir et exposer, en vue de l'éducation et du plaisir du public, les collections appartenant à l'État et inscrites sur l'inventaire du musée national dont il a la charge** », cf. https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000021658850 [consulté le 21/06/16].
[116] Préface de Georges Frêche, catalogue de l'exposition, p.10.

définie comme un événement unique et ce depuis les tout premiers exemples attestés au MAN. En revanche, la superposition à l'événement (l'exposition) d'un événementiel est un phénomène beaucoup plus récent. Aujourd'hui, celui-ci « s'érige progressivement en condition indispensable pour susciter l'engouement des foules […] les « coups médiatiques » organisés autour de l'entrée du cent millième visiteur, d'un défilé de monde ou de la visite d'une quelconque célébrité au musée[117] ». Pourtant, l'événementiel qui entoure depuis quelques temps certaines expositions du MAN arbore en réalité un caractère assez différent, sans doute plus modeste mais surtout plus en phase avec son identité et ses missions de musée d'archéologie.

Ainsi, se détachent l'exposition investie d'une mission de commémoration et celle montée en vertu d'un événement scientifique. Ce premier bloc touche plus particulièrement le musée, le château, le domaine en rapport à d'autres cas, plus récents, pour lesquels l'exposition est intégrée à une manifestation de plus grande ampleur et dont les motivations de réalisation dépassent le seul cadre du MAN et de Saint-Germain-en-Laye. C'est en somme la preuve d'une ouverture et d'une volonté de participation à des initiatives extérieures, faisant appel à d'autres institutions et qui, bien que toujours en lien avec les domaines de compétence du musée, l'insèrent dans une dynamique concourant aussi à rendre son identité et ses activités mieux visibles.

III. L'ARCHIVE D'EXPOSITION TEMPORAIRE ET L'EXPOSITION DE L'ARCHIVE

A. Nature, connaissance et communicabilité de l'archive d'exposition : mise en perspective contextuelle

Quel constat ?

Il faut attendre la fin de l'année 2015 pour que soit créé un véritable service des archives qui forme, avec l'iconothèque et la bibliothèque, les trois pôles du tout récent service des Ressources documentaires du MAN. L'état des archives est révélateur de la manière dont le musée conçoit l'exposition passée. Bien qu'ayant fait l'objet d'un premier classement et reconditionnement, la nature et le contenu des documents ne sont pas précisément connus.

[117] Mairesse, François, *Le musée, temple du spectaculaire*, Paris, PUL, 2002, p. 137.

Ainsi le récolement mené sur ces archives a notamment permis de préciser, pour chaque exposition référencée, quelles données l'étudiant, le chercheur ont à leur disposition pour apprécier *a posteriori* l'exposition. Ce travail d'identification s'est construit en suivant la trame d'un plan de classement, spécifiquement dédié aux archives d'expositions, et devant être utilisé et appliqué par l'ensemble des musées nationaux[118]. Le plan reprend et classe en différents domaines (organisation générale, œuvres/prêts, muséographie/scénographie, etc.) l'ensemble des documents produits par la réalisation d'une exposition et susceptibles de se retrouver dans les archives. C'est un modèle à partir duquel les archivistes des musées nationaux sont appelés à décrire et classer leurs archives.

Une démarche parallèle et complémentaire a été employée par le centre Pompidou lorsque ses équipes se sont attaquées à la création du catalogue raisonné des expositions produites par le musée (voir introduction, p. 14-15). L'équipe du Cercle de réflexion sur l'histoire des expositions a créé une fiche-type recensant des informations sur l'identité, la production, la médiation, les documents d'archives et la bibliographie sélective de l'exposition[119], c'est-à-dire les données « utiles à celui ou à celle qui voudra écrire l'histoire d'une ou de plusieurs expositions[120] ». Elle remplit deux fonctions. La consultation de cette fiche, d'abord dans sa forme vierge (celle reproduite en annexe), est en somme l'étape qui précède la consultation des archives et de l'ensemble des autres ressources documentaires disponibles et nécessaires à une compréhension la plus globale et la plus totale possible de l'exposition. Dans un second temps il devient possible de la compléter. L'intérêt d'un tel outil est donc double, d'une part il permet de faciliter l'identification et la localisation de l'information recherchée : dans quel type de document (par exemple le nom du graphiste sur le carton d'invitation ou les dates de présentation de l'exposition sur la liste publiée en ligne), auprès de quel service (aller aux archives de la Direction de la production pour reconstituer la liste des prêteurs ; se rendre au Service des archives et consulter les dossiers de presse pour toute recherche relative aux événements et programmation associée, etc.). Il s'agit ensuite, avant d'en faire l'analyse, de classer le matériel récolté en remplissant la fiche. La portée est assurément didactique, quiconque souhaite se lancer dans l'étude d'une exposition passée est ainsi aiguillé dans sa prospection. La mise à disposition de cette aide témoigne aussi d'une bonne organisation de l'ensemble des preuves produites par l'exposition : où se situent-elles,

[118] Voir ce plan de classement en annexe X-1.
[119] Voir la fiche en annexe X-2.
[120] Parcollet, Rémi, Szacka, Léa-Catherine, *op. cit.*, p. 114-115.

dans quel service ? Car là se laisse entrevoir l'une des spécificités de chaque exposition créée par institution : elle rayonne, plusieurs services du musée participent à sa réalisation, ce sont alors autant de traces, dispersées, réparties en différents lieux, produites puis conservées par différentes personnes, qu'il faut localiser.

De par sa structure plus réduite, il n'existait pas au MAN de complet éclatement des archives d'exposition dans le sens où chaque service aurait conservé la part de chaque exposition appartenant à son domaine de compétence. Le phénomène est seulement avéré pour les cas les plus récents, avant leur versement dans un dépôt déterminé – aujourd'hui le centre des archives. Si elles sont présentes, peu ou prou classées, l'essentiel des archives d'expositions n'était pas, jusqu'à récemment, communicable au public mais réservé au personnel. Aujourd'hui la situation évolue pour plusieurs raisons liées : la nomination d'un conservateur des archives au sein du musée, chargé d'appliquer et de faire respecter le Code du patrimoine en assurant la protection, l'étude, la mise en valeur, la transmission et la *communication* de ce patrimoine – une dernière mission renforcée par la loi du 15 juillet 2008, qui a notamment établi le principe de communication immédiate des archives publiques[121] ; la volonté du législateur d'ouvrir la consultation de ces documents à tout citoyen en faisant la demande favorise également l'émergence de nouveaux projets de recherche, tel que peut en témoigner ce travail.

L'ancienne position du MAN vis-à-vis des archives d'expositions ne lui est en rien spécifique. Nous avons mené une petite enquête en contactant les archivistes d'autres musées nationaux et de quelques musées d'archéologie dans l'objectif d'apprécier quel regard est porté sur ce type particulier de ressource. Des initiatives de mise en valeur ont-elles déjà été lancées ; plus simplement l'archive d'exposition existe-t-elle ? Les musées ayant répondu à la sollicitation[122] – un tiers n'ont pas donné de réponse – attestent tous l'existence d'archives. Certaines sont conservées au sein du musée, quand pour d'autres établissements (musée Gustave Moreau, musée de Cluny par exemple), un versement est effectué aux Archives nationales. Davantage que déterminer les types de documents dont ces archives se composent – ce qui aurait nécessité une investigation beaucoup plus lourde, à la fois difficilement réalisable ici et débordant le cadre de ce sujet –, l'objectif de ce sondage a été d'appréhender le niveau d'attention dont elles bénéficient. Pour le travail préalable de recherche (dans les archives) que nécessite sa constitution, nous avons tout d'abord cherché à savoir – à partir du site internet du musée puis en interrogeant directement les archivistes –, s'il existe une liste des expositions

[121] Loi n° 2008-696 du 15 juillet 2008 relative aux archives, [en ligne, consulté le 01/07/16 https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000019198529.
[122] Voir l'annexe XI-2 et 3.

passées. Une liste suffisamment complète voire exhaustive, référençant les expositions du musée. Assez logiquement il en ressort que l'existence d'une liste est corrélée à l'existence d'un travail préalable d'analyse des archives d'expositions conservées par le musée. De la simple liste composée du titre et des dates de présentation de l'exposition à celle, plus détaillée, pour laquelle une cotation a même parfois été mise en place et qui énumère précisément les documents disponibles à la consultation (musée Rodin, Cité de la céramique). Les institutions étant dans l'impossibilité d'en fournir sont en effet celles qui avouent, dans l'attente d'un récolement, une méconnaissance de ces fonds (musée de la Renaissance d'Ecouen, musée Magnin, musée de l'Arles antique). Le problème, déjà mentionné, de la dispersion des archives d'expositions dans plusieurs services du musée ou de leur appropriation par les commissaires est également présent (musée Guimet, musée de la Préhistoire des Eyzies-de-Tayac).

Ainsi la situation d'ensemble – même s'il ne s'agit ici que de quelques exemples tirés d'une investigation incomplète – reflète des états et situations pluriels ; des divergences dans le traitement, l'étude de ces documents, une communicabilité encore variable. Si des politiques de valorisation, d'uniformisation, lancées pour les pouvoirs publics, sont déjà en marche, le citoyen a bien entendu un rôle primordial à jouer dans cette entreprise de mise en valeur, tout simplement en témoignant de son intérêt pour ces documents. Selon le principe de l'offre répondant à la demande, l'augmentation actuelle du nombre d'études appliquées à l'exposition, les travaux récents de recherche impliquant de se lancer dans l'examen de plusieurs expositions devrait *de facto* accompagner et accélérer les efforts d'exploration et d'ouverture de ces archives. Outre le travail effectué au MAN, nous avons nous même pu expérimenter ce phénomène et en tirer des bénéfices[123].

La rubrique « expositions passées » des sites internet des musées nationaux

Comme évoqué plus haut, les institutions muséales elles-mêmes œuvrent de plus en plus pour assurer la mémoire de leurs expositions. Sur les sites internet des musées nationaux – qui ont pour la plupart une interface similaire – existe une rubrique spéciale, nommée « expositions passées ». Nous avons dit que l'étude des archives d'expositions conduisait à la création d'une liste, dans bien des cas directement publiée sur le site de l'établissement avec parfois en complément une série de documents de communication (dossier/communiqué de presse)

[123] La liste des expositions du musée de Cluny a par exemple été constituée à la suite de notre demande par l'équipe du service de documentation.

directement consultables[124] ou de références, titres d'ouvrage à lire pour aller plus loin. En la présence de cette fameuse rubrique, plusieurs types d'utilisations et d'appréciation de la portée de cet outil sont observables. Elle peut servir à indexer – comme c'est le cas pour le MAN – les expositions les plus récentes, pas plus de deux, pour un temps court seulement. Aux informations sommaires d'annonce de l'exposition s'ajoutent (ou pas) la possibilité de télécharger des dossiers de présentation plus complets. Elle permet, dans une seconde configuration, de les énumérer de façon beaucoup plus complète et les documents parfois anciens restent consultables (musée Fernand Léger par exemple).

On rejoint ici les questionnements posés en introduction sur les traces de l'exposition, ce qu'il en reste lorsque s'est écoulée sa période de monstration. De nouvelles possibilités s'ouvrent avec l'expansion du numérique, les sites internet offrent des possibilités de stockage et de communication facilitées de ces ressources.

Quels documents, quels manques ?

Attachons-nous au cas du MAN. L'essentiel des archives est conservé au musée mais plusieurs dossiers sont également présents et consultables aux Archives nationales[125]. Ils concernent en l'occurrence uniquement les expositions réalisées et co-organisées par le Réunion des musées nationaux (RMN). Il s'agit des archives du service des expositions (pour l'organisation générale de l'exposition), du service presse (dossier de presse) de cet établissement ainsi que de quelques dossiers de l'ancienne Direction des musées de France pour les démarches relatives aux prêts d'objets[126]. Après consultation et comparaison avec les archives du MAN, il en ressort que les documents des Archives nationales se compose, pour ce qu'on a pu en voir, de doublons, présents à la fois à Pierrefitte et Saint-Germain-en-Laye.

La richesse ou la pauvreté quantitative de ces archives dépend de l'ancienneté de l'exposition et de sa taille. Il est évident qu'une exposition-dossier, ayant nécessité un de temps de préparation, des efforts de recherche plus réduits, contienne moins de documents. À l'inverse « *Vercingétorix et Alésia* » (1994) ou « *L'or des princes barbares* » (2000), expositions de plus vaste ampleur, sont représentées par plusieurs boîtes d'archives. Pareillement les quelques expositions d'avant 1980 sont plus discrètes. Le temps a joué son rôle destructeur – pertes, tris drastiques, appropriations, etc. –, leurs organisations et structures sont ensuite plus modestes,

[124] L'annexe XI-1 les référence.
[125] Voir l'annexe X-4.
[126] Aujourd'hui service des musées de France (SMF).

tant en terme de mobilisation d'œuvre que de compétences (personnels, participations scientifiques, installation). Elles impliquent moins d'acteurs, au final moins d'archives. Toutes ne sont pas égales, les facteurs temporel, typologique, de l'exposition impactent leur contenu ; il faut composer avec.

La documentation scientifique fait le plus souvent défaut c'est-à-dire, selon le plan de classement, le point « recherches » du « projet scientifique de l'exposition ». Les sources utilisées par le concepteur, les « preuves » des recherches menées sont absentes. Bien que les ouvrages ayant servi à la conception de l'exposition soient bien souvent référencés à la fin du catalogue, ce sont les démarches parallèles qui restent invisibles. Le cheminement intellectuel notamment, les modifications, réorientations, en somme la lente construction du scénario n'est pas perceptible. Les échanges, la correspondance entre les commissaires ou les spécialistes rattachés à l'élaboration du contenu de l'exposition sont de même rarement présents. Parmi les expositions passées, antérieures à l'arrivée d'un archiviste et à la mise en place d'une démarche de traitement des archives, seule la documentation de l'exposition « *La Grèce des origines* » (2014) a pu être, avec la collaboration active de son commissaire, récupérée. C'est un autre enjeu de sensibiliser l'ensemble du personnel d'un musée à l'intérêt de conserver, au sein de l'institution, ce type de document de travail.

Pour les expositions les plus récentes, se pose la question de la dématérialisation des archives. Comme noté plus haut, aujourd'hui bon nombre de documents destinés à la diffusion – précieux pour celui qui s'intéresse aux expositions passées – tels les dossiers, communiqués de presse, les documents pédagogiques mis à disposition du grand public ou des professionnels de l'éducation, sont (un temps) téléchargeable sur le site internet du musée.

La couverture photographique des expositions du MAN

Les photographies ou vues d'expositions constituent, en tant qu'archives visuelles, un moyen privilégié d'analyse des expositions passées[127]. Il faut tout de même commencer par différencier les prises de vue d'objets – qui ne nous intéresse pas ici mais qui constituent aussi une part des activités de l'iconothèque du MAN –, des photographies de l'espace d'exposition, de la muséographie. Les collections de l'iconothèque recèlent plusieurs de ces clichés[128],

[127] Sur le rapport de l'exposition à la photographie voir le projet de recherche « La photographie de vue d'exposition Source de l'histoire de l'art contemporain », [consulté le 06/07/16] http://histoiredesexpos.hypotheses.org/2833.
[128] Voir l'annexe XII.

classées par expositions. Le service a utilisé jusqu'en 2013 le support argentique. Avant les années 1990, il n'existe pas de reportages réalisés sur le musée et l'événementiel, expositions ou tout autre manifestation. Pour les expositions principales, les plus importantes, coréalisées par la Réunion des musées nationaux – et pour lesquelles la RMN dépêchait un photographe – il existe plusieurs photos argentiques. Depuis 2007, et avec le développement du numérique, des couvertures plus régulières et complètes ont été réalisées : des instantanés de la muséographie, de l'inauguration et parfois du démontage des expositions (« *Henri IV, prince de la paix, patron des arts* », 2010). Rendre compte en les photographiant de ces « étapes » qui entourent, précèdent ou suivent, la construction de l'exposition est une démarche également pourvue d'intérêts. C'est son cycle de vie qui est rendu perceptible, autrement et en complément des informations transmises par les archives écrites.

L'implication du service dans l'évènementiel, c'est-à-dire l'initiative de réaliser des photos à l'occasion d'une exposition, n'est pas systématique. Plusieurs expositions n'ont pas bénéficié de reportage de la part du musée. D'autres personnes sont susceptibles de détenir en complément ce type de photos : outre le service photo de la RMN, chaque commissaire en réalise généralement pour lui, ce qui complexifie aussi les recherches, ajoute des intermédiaires[129].

B. Nouvelle place de l'archive dans les expositions temporaires

Rapprochons-nous de l'étude des expositions, tout en prolongeant le thème de l'étude de l'archive. Après avoir considéré la place qu'elle tient au musée, il convient maintenant d'apprécier sa position au sein de l'exposition – son statut d'expôt. Il n'est plus question des mêmes documents mais les intentions sous-jacentes ne sont pourtant pas si éloignées. Les deux œuvrent pour une meilleure visibilité et connaissance de l'archive.

Ainsi l'analyse des expositions permet de se rendre compte d'une volonté récente de revalorisation des ressources documentaires du musée. Comme pour les objets, les collections d'archives et de photographies du MAN doivent elles aussi pouvoir bénéficier du coup de projecteur qu'apporte l'exposition. « *L'autre regard* » (2013) exprime de façon inédite cette

[129] Il faudrait sans doute ajouter les photos de presse des reporters de la municipalité de Saint-Germain-en-Laye, dépêchés lors de plusieurs expositions. Il s'agit néanmoins de prises de vue réalisées lors des vernissages, où souvent apparaissent davantage les personnalités présentes que les œuvres ou les aménagements muséographiques, ce qui les rends plus difficilement exploitables.

mise en valeur et l'autonomie donnée à ces documents. Son commissariat scientifique est ainsi assuré par le chef du pôle des ressources documentaires et la responsable de l'iconothèque. Dans la partie dédiée aux « informations pratiques » du dossier de presse figure un encart intitulé « Collections documentaires patrimoniales »[130]. Il délivre des renseignements sur la nature des fonds conservés au musée (estampes, cartes et plans, photographies, dessins, relevés de fouilles…), les domaines impliqués (l'archéologie, les musées, le château, les jardins) et les modalités de communicabilité. « *Le futur du passé* » (2015) se construit également autour du document historique, des plans par exemple, de même que « *Un jardin de Louis-Philippe* » (2016). Bien que ces expositions soient pourvues d'une mission propre, d'un discours autonome, elles viennent aussi épauler et assurer une visibilité nouvelle de ces documents ; témoins de l'histoire du château et de l'ancien domaine royal, et aujourd'hui redécouverts par le biais de l'exposition. Elles participent ainsi de la patrimonialisation des fonds documentaires conservés par le MAN.

[130] Dossier de presse, p. 22.

Chapitre II : Le phénomène expologique au musée d'Archéologie nationale

I. Le musée d'Archéologie nationale entre 1862 et les années 1970 : pratiques de mise en valeur des collections et émergence de l'exposition

A. Rappels historiques : contexte et enjeux de la construction d'un « musée des Antiquités celtiques et gallo-romaines »

La construction du musée et sa reprise dans l'exposition temporaire

Le décret impérial du 8 mars 1862, approuve la création du musée des Antiquités celtiques et gallo-romaines. La création du musée témoigne d'un intérêt certain pour les études d'archéologie nationale. Le développement des fouilles, des découvertes, les expéditions, ou encore la création de la Commission de Topographie des Gaules, en 1858, sous l'impulsion de Napoléon III, sont autant de témoins de cet engouement[131]. Ainsi l'empereur, lui-même féru d'archéologie, dote la France d'une institution centrale, dédiée à l'étude et la conservation des cultures matérielles, « pièces justificatives » de l'histoire nationale. Marqué politiquement, sa vocation est aussi didactique, il doit concourir à l'instruction du peuple, à son édification morale. Il est perçu comme un instrument de cohésion nationale ; les vestiges des civilisations celte et gallo-romaine illustrent l'appartenance des Français à des racines communes et anciennes. Une telle approche s'est concrétisée ailleurs en Europe ; alors que l'idée d'un musée des Antiquités nationale commence en France à être évoquée dès le début des années 1850, le musée Romano-Germanique de Mayence ouvre ses portes en 1852. Perçu comme un modèle pour le futur MAN[132], il présente « l'histoire du peuple allemand jusqu'à Charlemagne ». De nombreux dons de collectionneurs, fouilleurs amateurs et archéologues viennent, jusqu'à la

[131] Pour une synthèse récente sur la question et les premières heures du musée voir Bertinet, Arnaud, « Développer l'archéologie nationale : le musée des Antiquités impériales de Saint-Germain-en-Laye », *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Mare & Martin, 2015, p. 311-347.
[132] Olivier, Laurent, « Du musée des Antiquités nationales au musée d'Archéologie nationale », in Demoule, Jean-Paul, Landes, Christian (dir.), *La fabrique de l'archéologie en France*, La Découverte, Paris, 2009, 301 p.

fin des années 1920, enrichir et compléter les collections du musée, qui dès 1879, a pris le nom de musée des Antiquités nationales. Parmi ces acquisitions l'archéologie étrangère n'est pas en reste. Les donations fameuses de personnalités comme le roi Frédéric VII du Danemark, Jacques de Morgan, Ernest Chantre, Joseph de Baye ou encore les échanges de moulages réalisés avec le musée de Mayance[133] forment une solide matière sur laquelle se développe la réflexion d'Henri Hubert qui aboutira à l'une des originalités du musée, la salle d'archéologie comparée. Après une période plus difficile, de l'entre-deux-guerres à la fin du second conflit mondial, marquée par l'émergence de nouvelles méthodes de l'archéologie, la documentation plus rigoureuse des objets exhumés, le MAN est confronté aux lacunes de sa politique scientifique[134]. Le renouveau arrive avec les années Malraux et d'importantes refontes muséographiques que suit, à partir de 1970, une phase féconde d'acquisitions, de recherche et de transmission, qui se donne notamment à voir par le biais de l'exposition temporaire des connaissances produites.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, il existe quelques petites expositions temporaires – expositions-dossier – qui traitent de la jeunesse du MAN, de ces premières années fondatrices ainsi que, dans une moindre mesure, des grandes étapes de son existence très brièvement rappelées plus haut. En effet, en parallèle à cette partie qui intronise à grands traits quelques étapes marquantes de l'évolution du MAN, nous verrons plus loin que plusieurs expositions assez récentes témoignent d'un intérêt nouveau pour la transmission de l'histoire du musée. Plus encore, elles entendent réaffirmer que le MAN d'aujourd'hui est le fruit d'un héritage ancien, étroitement associé à de prestigieux nom de l'archéologie et à la construction de cette discipline.

Entre pratiques de « vulgarisation » et approche contextuelle de l'absence des expositions temporaires au MAN

Revenons-en à la jeunesse du MAN. Les raisons d'être de sa création sont scientifique, politique et éducative. Ce dernier point retient notre attention. Six salles sont ouvertes lors de son inauguration en 1867, puis on en dénombre trente en 1902 et enfin quarante-quatre après le départ de Salomon Reinach en 1932. Entre 1865 et 1867, officie un organe spécial, la commission consultative sur l'organisation du musée de Saint-Germain. Elle pense et met en

[133] Mohen, Jean-Pierre, « Henri Hubert et la salle de Mars », *Antiquités nationales*, n° , p. 87.
[134] Olivier, Laurent, *art. cit.*, p. 89.

œuvre les salles du musée. La muséographie originelle offre au visiteur une progression chronologique, véritable cours d'histoire, qui présente certes l'histoire nationale mais aussi la préhistoire, jeune discipline que le MAN va contribuer à légitimer et institutionnaliser. La présentation permanente est enrichie de cartes, moulages, photographies à titre documentaire pour une compréhension plus aisée du public. Napoléon III conçoit comme une priorité la portée pédagogique du musée ; en 1868 un procès-verbal du conservatoire des musées impériaux stipule qu'un cartel est accolé à chaque objet exposé et cette décision semble directement émaner de l'empereur[135]. Trois catégories d'objets constituent les collections du MAN : les moulages de monuments, stèles, inscriptions ; les artefacts issus de fouilles et classés selon des critères typologiques ; des modèles réduits de machines de guerre et d'armes romains, fonctionnelles et dus à Verchère de Reffye, ils permettent de rendre plus compréhensible leur mode de fonctionnement[136]. Résumons : moulages à la valeur didactique affirmée, objets de fouille pourvus d'informations (cartels) ainsi que pratique de l'archéologie expérimentale avec la réalisation de fac-similés d'armements concourent à faire du MAN le lieu où chaque visiteur se retrouve dans des dispositions favorables à une découverte compréhensive et compréhensible de l'archéologie.

Le terme même de « vulgarisation », qui émerge dans les années 1840, est pour la première fois utilisé dans un catalogue de musée par Gabriel de Mortillet, dans celui qu'il consacre au MAN[137] : « la création du musée de Saint-Germain est une œuvre vraiment grandiose, destinée à développer largement les études historiques, destinée surtout à les vulgariser »[138]. Malgré cette volonté de transmission des connaissances il n'est pas étonnant – au cours de la création du MAN et jusque au début du siècle suivant – de ne trouver trace de l'organisation d'exposition, médium alors non usité dans la forme que nous lui connaissons. Pourtant, les réunions d'objets archéologiques issus de collections variées ne sont pas exclues. Les Expositions universelles régulièrement organisées à Paris à la fin du XIXe siècle ne manquent pas de présenter l'archéologie et les liens avec le MAN sont parfois assez ténus. L'Exposition de 1867, qui coïncide avec son ouverture, se compose entre autre de la Galerie de l'Histoire du Travail où sont rassemblés des objets archéologiques et, pour la première fois, préhistoriques. Ces derniers constituent la salle dite « la Gaule avec les métaux », élaborée par le même Gabriel de Mortillet qui s'est, au MAN, occupé du classement de la collection de

[135] Bertinet, *op. cit.*, p. 343.
[136] Larrouy, Patricia, « Les premières années du musée des Antiquités nationales », *Antiquités nationales*, 1998, n°30, p. 199.
[137] Bertinet, *op.cit.*, p. 344
[138] Mortillet, Gabriel de, *Promenades au musée de Saint-Germain*, Paris, Reinwald, 1869, p. 187.

Jacques Boucher de Perthes[139]. Les artefacts sélectionnés et exposés appartiennent à des amateurs, des institutions françaises et étrangères et sont là rassemblés de façon inédite. Il devient alors possible pour les savants de s'y confronter directement, d'effectuer des comparaisons, d'élaborer de nouvelles classifications. Les réflexions se dynamisent et cette exposition va concourir à la reconnaissance institutionnelle d'une discipline émergente, la Préhistoire[140]. L'Exposition universelle de 1878 met également en exergue, au Trocadéro, les productions matérielles de sociétés anciennes. Les objets, auxquelles sont plus que jamais accolés des discours nationalistes, sont également pris pour leur capacité à illustrer une « continuité entre les productions anciennes et l'industrie moderne[141] ». Aussi, telles qu'elles vont se développer par la suite, les expositions temporaires du MAN – si elles sont moins politisées et investies des idéologies prégnantes qui caractérisent ces deux exemples et, au-delà, l'ensemble des Expositions universelles –, ne seront pas moins constituées par des arrière-pensées politiques, des contextes sociaux et des environnements scientifiques multiformes impactant différemment chaque présentation. Les souhaits exprimés d'édification morale et intellectuelle du public, la « vulgarisation », parfois présentés comme les objectifs premiers des concepteurs, ne doivent pas oblitérer ces autres réalités constitutives de l'exposition dont l'une des applications les plus anciennes et exacerbées passe par ces Expositions universelles de l'archéologie.

Plus tard, l' « événementiel » interne au musée, pour prendre un terme contemporain[142], s'il ne passe toujours pas par l'exposition temporaire, est pourtant bien attesté. Quelques preuves, bien que peu nombreuses, existent dans les archives du MAN de l'organisation ou de l'accueil de concerts et représentations théâtrales, aux alentours des années 1930, 1940 et 1950[143]. Concernant l'exposition et à l'échelle des autres musées, il est difficile de donner des éléments de comparaison tant les premiers exemples, créés par les grands établissements, sont mal connus. Le MAN va suivre, comme nous allons le voir, peu de temps après mais avant cela, une pratique particulière, le prêt aux expositions, retient notre attention. L'étude de ce phénomène, plus précoce que celui de l'exposition, permet dans ce musée d'interroger puis

[139] Voir Quiblier, Charlotte, « L'exposition préhistorique de la Galerie de l'Histoire du travail en 1867. Organisation, réception et impacts », *Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie* [en ligne] n° 5, octobre 2014, p. 67-77.
[140] *Ibid.*, p. 77.
[141] Noël, Bastien, « Exposition universelle de 1878. L'archéologie au service des contestations contemporaines », *Diacronie* [en ligne], n° 18, 2, 2014.
[142] Définition
[143] Archives du MAN, boîte « Évènements hors expositions ».

d'appréhender à partir d'un point de vue différent la progressive émergence de la présentation temporaire des collections.

B. Un musée qui prête avant d'être un musée qui expose

Entre prêts, participations à des expositions extérieures et expositions hors-les-murs réalisées par le musée : mise en évidence d'un flou archivistique

Avant de s'engager dans toute analyse, et en guise d'introduction à cette partie, il existe une certaine confusion entre les archives relevant des prêts aux expositions et celles qui sont le produits de la réalisation d'expositions par le MAN. Les boîtes dénommées « expositions extérieures » contiennent en effet des dossiers constitués pour chaque exposition où une procédure a été engagée entre le prêteur et le musée demandeur. Une phase initiale d'échanges se crée entre les deux partis (souvent les deux conservateurs intéressés). L'institution sollicitant le prêt doit garantir de la conformité de son espace d'exposition en termes de sécurité, conservation préventive, surveillance… ; sont également déterminées les modalités d'assurance et de transport des objets. Lorsqu'un terrain d'entente est trouvé et après accord du directeur du MAN, la demande passe en commission des prêts des musées nationaux, ultime instance, qui accorde (ou pas) l'autorisation au musée de conclure l'échange.

Si le contenu de la majorité de ces boîtes est tout à fait en rapport avec ce qui vient d'être décrit[144], une part d'entre elles contiennent également des documents témoignant d'un investissement du MAN qui va bien au-delà. En effet il s'agit en réalité soit d'expositions pour lesquelles le musée a apporté un « modeste » concours scientifique, par exemple un conservateur a rédigé une notice du catalogue ; soit d'expositions où un ou plusieurs conservateurs ont fait partie de son commissariat scientifique ; enfin, des exemples où le MAN est coorganisateur voire seul le organisateur de la manifestation[145]. Il n'est pas toujours aisé de distinguer ces différents degrés d'implication, dans la plupart des cas c'est l'expertise du personnel du musée qui est mis à contribution, mais pour des tâches ponctuelles. En outre,

[144] Se reporter à l'inventaire en annexe XVIII.

[145] Il s'agit dans ce dernier cas d'expositions dites « hors-les-murs » sur lesquelles nous avons choisi de ne pas nous focaliser et ce pour deux raisons principales : la première de manière à privilégier l'étude des expositions qui ont pris place à l'intérieur des murs du musée, pour l'ensemble des raisons déjà évoquées ; la seconde étant donné la pauvreté des sources disponibles (voir l'annexe XVIII-2).

comme nous le verrons, le directeur de l'établissement est, dans ces années, souvent impliqué dans des comités d'organisation.

Regard croisé sur le développement précoce des prêts aux expositions et les premières expositions du MAN

Le regard porté sur les prêts d'objets concédés par un musée à une autre institution dans le cadre de la réalisation d'une exposition n'éclaire pas seulement la politique adoptée par le prêteur : ce musée est-il prêteur, à qui prête-t-il, etc. ? Ce sont des questionnements légitimes sur lesquels nous reviendrons. Pour l'heure, il apparaît que l'analyse des prêts aux expositions doit plutôt s'envisager comme un moyen détourné donnant les moyens de voir que d'une part, le MAN se pose en prêteur bien avant de lui-même organiser des expositions. D'autre part, l'étude des prêts offre le moyen de replacer les expositions du MAN dans le contexte plus global des expositions d'archéologie, au niveau national puis international. Il en va notamment pour les exemples précoces et anciens dont l'existence est, comme dit plus haut, aujourd'hui difficile voire impossible à attester. L'arrêté de prêt peut ainsi être l'ultime preuve certifiant que telle ou telle exposition a bien été réalisée[146].

Le dépouillement systématique de l'ensemble des dossiers relatifs aux prêts aux expositions du MAN a permis de prendre la mesure de ce phénomène dans son intégralité. Selon les archives conservées au MAN, le premier prêt est concédé en 1928, à un musée français, mais en réalité, il existe quelques cas antérieurs[147]. Sans trop entrer dans le détail, il faut en effet prendre la mesure de l'existence de prêts à l'occasion de grandes manifestations, notamment pour l'exposition universelle de 1878 et 1889 ainsi qu'un envoi jusqu'alors inédit à l'étranger, en 1910, pour l'exposition archéologique du cinquantenaire de l'Unité italienne[148]. Si l'on se réfère en complément au tableau (annexe XVI) dressé à partir de l'analyse de ces données, nous constatons rapidement qu'il s'agit d'initiatives ponctuelles. Il en est de même pour les autres prêts par la suite avérés : entre 1928 et 1948, cinq sont réalisés. En passant outre la période troublée de la seconde guerre mondiale, il faut en effet attendre le début des années 1950 pour

[146] L'arrêté de prêt, outre qu'il donne le nombre d'objets concédés à l'exposition par le prêteur ainsi que leurs valeurs d'assurance, donne bien entendu le titre de cette exposition, le ou les lieu(x) et la date(s) exacts de présentation. Pour un exemple voir l'annexe XV.

[147] Dossier prêts aux expositions, Archives des musées nationaux - musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, cote 20144782/30 - Archives nationales.

[148] Voir Palombi, Domenico « Rome 1911. L'Exposition archéologique du cinquantenaire de l'Unité italienne », *Anabases*, 2009, p. 71-99, http://anabases.revues.org/604, [En ligne, consulté le 22/06/16].

voir se multiplier les échanges. Un net départ qui va aller crescendo en coïncidant avec l'apparition des premières expositions réalisées par le MAN, dans un environnement spatial peu favorable à la présentation d'expositions.

Cet état matériel suffirait presque à fournir les raisons de leur rareté. En effet, avant les réaménagements de l'ère Malraux, les salles du musée sont encombrées. Il n'existe pas de réserves et par conséquent l'ensemble des collections est exposé au sein d'un parcours qui n'a que peu évolué depuis la fin du XIXe siècle. Symptôme de cet « immobilisme[149] », aucun espace ne se destine à accueillir les expositions temporaires. C'est cependant au cours de cette période, au sein d'un environnement spatial peu pratique et alors que les prêts se multiplient, qu'émergent au MAN les expositions. Trois vont être en tout organisées dans un laps de temps assez court. La première dont nous pouvons attester l'existence a lieu du 18 octobre au 16 décembre 1957 et se nomme « *Trois mille ans de bijouterie antique* ». Présentée dans une salle du musée, c'est également à cette occasion que sont lancés des travaux de réfection de la salle dans laquelle l'exposition est présentée. Il s'agit plus précisément de son électrification, alors même que les autres espaces du musée en sont dépourvues[150]. Les deux autres exemples qui suivent sont « *La civilisation du métal* », également en 1957[151], ainsi que « *L'outil et l'œuvre d'art* » présentée entre le 28 mai et le 15 décembre 1959. L'objectif n'est pas ici d'approfondir leur contenu mais de constater qu'après la toute première exposition de 1957, si les deux suivantes s'enchainent rapidement, il faut ensuite attendre 1964 pour qu'un nouvel événement soit organisé. Pour comprendre ce phénomène il faut une nouvelle fois se rappeler des travaux muséographiques qui ont lieu durant les années 1960 et 1970.

La réorganisation des salles est laborieuse, elle nécessite tous les efforts des conservateurs qui ne peuvent sans doute pas mener de front cette lourde tâche et le montage récurrent d'expositions. En 1971, dans la revue *Antiquités nationales*, René Joffroy[152] intitule la première partie de son bilan annuel « Une politique active d'exposition[153] ». Au risque de s'y tromper, il est bien question de l'actualité mouvementée de l'exposition *permanente* de son musée... Pour comparer, cela rejoint certaines observations faites à l'échelle du musée de

---

[149] Lantier, Raymond, « Au musée des Antiquités nationales », *Revue archéologique*, 1958, p.

[150] Varagnac, André, « Nouvelles présentations. Musée des Antiquités nationales, *La Revue des Arts*, n°2,1959. C'est en effet grâce à l'exposition que cette salle est pourvue d'un éclairage électrique. Varagnac ne spécifie malheureusement pas l'identité de cet espace. De même, ni le catalogue publié, ni les quelques pièces d'archive conservées ne nous permettre d'en savoir plus sur le lieu exact de présentation de *« Trois mille ans de bijouterie antique* ».

[151] Date exacte inconnue.

[152] Directeur du MAN de

[153] Joffroy, René, « Activités du Musée des Antiquités nationale de Saint-Germain-en-Laye en 1971 », *Antiquités nationales*, n°3, 1971, *n. p.*

l'Homme, pour lequel il a en effet été mis en évidence que « la dynamique créée par les expositions temporaires ne suffit pas à rendre le musée vivant. L'image du musée, à la fin des années 60 est dominée par celle de ses galeries permanentes[154] ».

Face à ces fluctuations, les prêts se font eux plus réguliers à partir des années 1950, puis se systématisent dès 1960. Le MAN prête alors chaque année plusieurs objets à différents musées dans des proportions qui, en général, se font de plus en plus importantes[155].
Ainsi, le musée prête avant de lui-même exposer, il valorise d'abord ses collections par l'extérieur avant de se lancer dans une production, ou une réception, d'expositions. Mais si la réalisation d'expositions temporaires entre 1970 et 1980 ne semble pas être une priorité, cette période va pourtant être fondatrice. C'est à y regarder de plus près en questionnant les raisons de leur présence très ponctuelle que se laisse entrevoir la place que les expositions vont bientôt tenir au MAN. Un ensemble d'entreprises laissent, contre toute attente, présager leur futur développement.

C. La restructuration de l'ère Malraux et les expositions temporaires : un révélateur d'intentionnalité

Les conséquences matérielles de la rénovation des salles d'exposition permanente

Penchons-nous plus en détail sur une période clé de l'histoire du MAN, celle qui débute après qu'André Malraux s'engage pour le lancement des travaux de restructuration des salles du musée. Dès 1961, il obtient des crédits importants pour engager une rénovation du château et du musée[156]. Comme dit plus haut, trois expositions sont attestées en 1957 et 1959 puis il faut apparemment attendre 1964 pour qu'une nouvelle soit organisée. Il s'agit de l'exposition « *Destin d'un château royal* », un jalon important dans l'histoire des expositions du MAN ; moins intéressante dans ce cas précis pour la nature de son contenu que pour la nature du lieu dans lequel elle est présentée. En effet, il a été question précédemment des difficultés que présente la mise en œuvre d'expositions dans ce musée alors qu'aucune salle ne se destine à les

[154] Blanckaert, Claude (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Artlys, 2015, p. 219.
[155] D'une année sur l'autre, des écarts parfois importants sont visibles. Notamment entre 1968 et 1969 où l'on passe de 130 objets prêtés à… 2. Cette grande variation peut être correcte mais elle est à notre avis davantage liée à un état lacunaire des archives de l'année 1969.
[156] Bouvet, Charlotte, Kretz, Virginie, Vincent, Béatrice, *Monographie sur le réaménagement du musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye*, mémoire de l'École du Louvre, 1988, p. 22.

accueillir. Nos trois exemples de la fin des années 1950 prennent place au sein des collections permanentes, elles-mêmes vétustes et saturées d'objets. Or cette exposition est la première à être montée dans une salle consacrée dans son entier aux expositions temporaires. Un article de presse a retranscrit l'événement en ces termes :

> « Samedi dernier [le 18 avril 1964] a été inaugurée, à 16h, au château, une exposition présentant, sous le titre *Destin d'un château royal*, une centaine de gravures anciennes montrant les divers aspects de ce monument depuis 300 ans. La Société des Amis du MAN […] a fait don de cette très importante collection, elle est complétée par quelques gravures gracieusement prêtées par la Bibliothèque municipale […]. Cette exposition marque d'une double inauguration car elle occupe pour la première fois la vaste salle du rez-de-chaussée nouvellement aménagée et agrandie en Salle d'exposition temporaire. L'importante collection de gravures […] a été présentée avec le concours de M. René Joffroy et l'aimable appui de Mme Lenoir[157] ».

Le MAN est maintenant doté d'un espace spécifiquement dédié aux expositions. De meilleures conditions de présentation sont réunies et c'est dans cette « salle des Gardes » qu'une part importante des manifestations temporaires va désormais avoir lieu. Elle offre une surface d'accueil assez vaste et vierge de tout autre aménagement. À l'origine, l'exposition permanente du musée commence à partir de la salle des Gardes puis les visiteurs poursuivent directement leur visite en accédant à l'entresol[158]. Ainsi on peut avancer que la logique initiale du cheminement au travers de la présentation permanente a été en partie sacrifiée au profit de la présentation temporaire. C'est une réorganisation assez lourde de sens ; pour la première fois la politique de modernisation du musée intègre la nécessité de fournir les moyens adéquats à l'organisation d'expositions[159].

Les salles permanentes sont réduites, leur nombre passe de 43 à 18, et leur présentation est allégée. On sait qu'en 1965 une première tranche avait abouti à la présentation des collections gallo-romaines et mérovingiennes. En 1971 ce fut le tour des séries de la Tène et du premier âge du Fer et, en 1973, des salles de l'âge du bronze et du néolithique. Entre 1974 et 1975, la galerie paléolithique est réalisée, elle voit la réouverture des salles consacrées aux

[157] Coupure de journal, référence inconnue, archives MAN.
[158] Voir l'ancien plan de l'annexe II.
[159] À titre de comparaison, le MAN est loin d'être le musée national le plus mal loti. Le musée Gustave Moreau se trouve dans la même situation, il ne dispose pas d'espaces dédiés. Les expositions se tiennent dans les collections permanentes, ce qui implique de nombreuses contraintes. Pour cette raison, la première exposition n'a eu lieu qu'en 2008, et la fréquence est seulement d'une exposition tous les deux ans, cf. Correspondance avec le responsable de la documentation du musée.

époques paléolithique et mésolithique de même qu'elle marque l'achèvement des travaux de la réorganisation du MAN[160]. Comme dit plus haut, il ne fait pas de doute que cette intense période d'aménagement n'ait pas permis d'organiser de façon régulière des expositions, et ce malgré l'existence d'une toute nouvelle salle spécialement dévolue à cette pratique. Pourtant une telle logique n'est pas infaillible car durant les travaux, qui courent sur plusieurs années, le musée n'est jamais totalement ouvert et les salles condamnées sont facteurs de déception pour les visiteurs. Un bon moyen compensatoire aurait été de proposer de l'événementiel. Mais la pensée du personnel et de la direction semble tout autre, elle confirme aussi que l'application de ce type de raisonnement est quelque peu anachronique. Précisons : l'un des rares exemples d'expositions attestés au cours de cette « ère Malraux » du MAN est « *Chefs-d'œuvre de l'art paléolithique* », organisée du 25 juin au 1er décembre 1969. Une lettre d'Henri Delporte, alors conservateur des musées nationaux, spécifie qu'en cette période de réorganisation du musée une seule exposition est programmée[161].

En somme, les travaux limitent le processus d'exposition alors qu'aujourd'hui ils ont plutôt un effet accélérateur[162]. Ce phénomène et plus largement ce parti-pris de la direction est appliqué durant l'ensemble des travaux. De façon plus radicale, ils entendent davantage tirer les bénéfices du pouvoir d'attraction des tous nouveaux espaces muséographiques que ceux d'expositions temporaires. C'est-à-dire des expositions réalisées en contrepoint ou comme des atèles visant à contrebalancer les failles passagères des collections permanentes. Les chiffres de fréquentation sont d'ailleurs éloquents, dans l'intervalle 1970-1980, il n'y a que très peu d'exposition (aucune entre 1969 et 1978) mais le nombre de visiteur passe de 68 000 en 1971 à 215 000 en 1980. Ainsi les salles refaites à neuf suscitent la curiosité et se suffisent à elles-mêmes. Cependant, concernant les expositions, si leur appréciation quantitative au cours de ces deux décennies est sans appel – l'action d'exposer de façon éphémère dans les murs du musée est peu usitée – elle ne doit pour autant pas masquer leur singularité. Chacune mérite toute notre attention.

[160] Bouvet, Charlotte, Kretz, Virginie, Vincent, Béatrice, *op. cit.*, p. 32.
[161] Lettre du 14 septembre 1968, archives MAN.
[162] En effet, lorsqu'en 2007 le musée subi à nouveau des réaménagements, l'accueil de l'exposition « *Des Thraces aux Ottomans* » est perçue comme un événement muséographique indispensable pour « maintenir l'intérêt du public pour le MAN, à un moment où un quart du musée est en travaux », cf. lettre de Patrick Périn à Françoise Pams, le 31/01/07, archives MAN.

L'émergence d'un caractère d'exceptionnalité

Les partis-pris mis au jour plus haut nous renseignent aussi sur la fonction que l'on attribue alors à une exposition temporaire. Son autonomie est plus affirmée, sa portée n'est pas compensatoire. Tel que ce pourra plus tard être le cas, elle ne vient pas en « remplacement de », ou pour « pallier à ». Ainsi l'exposition réalisée dans les locaux du MAN est, dans ces années-là, un événement qui revêt entièrement un caractère d' « exceptionnalité ». Deux significations entourent ce terme : l'exposition est d'abord exceptionnelle par sa présence ; elle l'est ensuite par ampleur : le nombre de pièces présentées ou la nature de son organisation. Prenons les trois expositions réalisées *grosso modo* entre 1970 et 1980. La première précédemment citée est « *Chefs-d'œuvre de l'art paléolithique* », la deuxième, en 1978, « *L'art précolombien de la Martinique* » et la troisième « *L'art des premiers agriculteurs en Serbie* », en 1979. Toutes trois, bien qu'assez espacées, ont en commun l'originalité du multiculturalisme qui s'exprime au travers de leur présentation. Elles témoignent déjà de l'ouverture thématique et géographique du MAN. Son champ d'action et sa compétence ne se limitent pas exclusivement à la France métropolitaine. Susan Pearce distingue deux modes d'exposition, l'un est dit statique, son contenu est général, elle montre des collections riche en elles-mêmes mais manque de cohésion (de temps ou de lieu) ; l'autre, appelé dynamique, est à l'inverse envisagée dans une perspective évolutive, chronologique, mettant en exergue des changements sociaux[163].

« *Chefs-d'œuvre de l'art paléolithique* » est conçue dans l'objectif d'affirmer l'importance des collections paléolithiques mobilières du MAN. C'est la première exposition d'archéologie véritablement dédiée à une période bien ciblée. En effet, les exemples précédents ont abordé de vastes champs chronologiques, des thématiques plus générales, transversales et par là même moins spécialisées[164]. Cette exposition est de plus liée à l'organisation à Paris d'un autre événement d'importance, le VIIIe congrès international pour l'étude du Quaternaire, du 30 aout au 5 septembre 1969[165]. Le second ayant fourni « l'occasion » à la première[166]. Ajoutons que c'est l'exposition la plus ouvertement autocentrée sur le musée, également l'une des plus anciennes. Certains termes employés dans le dossier de presse tel que « plus riche collection au monde », « la majeure partie des œuvres les plus connues », « l'une des révélations les plus fortes et les plus émouvantes » ou encore « l'incomparable richesse du

[163] Pearce, Susan, *Archaeological curatorship*, Leicester University Press, 1990, p. 158-159.
[164] Il s'agit, comme il en a été question, de « *Trois mille ans d'orfèvrerie antique* » et « *La civilisation du métal* ».
[165] Pour s'assurer un peu plus des liens qui unissent ces deux manifestations, il est intéressant d'ajouter que la couverture de la plaquette informative du congrès est illustrée par une représentation du fleuron des collections du MAN, la Dame de Brassempouy. L'exposition est en outre bien évidemment mentionnée à l'intérieur.
[166] Dossier de presse, p. 1.

musée des Antiquités nationales nous a permis de ne faire appel que d'une façon tout à fait exceptionnelle à d'autres musées ou à des collections privées[167] », sont éloquents.

La tendance s'inverse par la suite. Quelques dix années séparent cette exposition des deux qui vont suivre et force est de constater que le discours a bien changé. Les formulations mélioratives sont moins empreintes d'accents égotistes. Si elles mettent en avant le MAN – c'est bien la fonction de la plupart des expositions –, se superpose aussi à cette volonté la mise en place de partenariats avec d'autres institutions[168]. Un réseau d'échanges se fait jour, échange des compétences, échange des objets, échange des cultures. « *L'art précolombien de la Martinique* » permet la présentation inédite au public français continental des pièces archéologiques des civilisations précolombiennes de la Martinique, les cultures Arawak et Caraïbe. Elles sont issues de la collection du musée départemental de la Martinique, alors récemment créé en 1969[169]. Face au peu de traces laissées par cette exposition, il est difficile d'approfondir davantage. Les modalités de son organisation nous restent mal connues, si ce n'est que les pièces exposées sont le résultat des fouilles d'un archéologue, M. Mattioni. Un partenariat a sans conteste été établi entre le MAN et le musée martiniquais mais si cette initiative de collaboration avec des institutions des départements d'outre-mer trouve ici son fondement, il faudra attendre longtemps pour voir la démarche se réitérer. « *L'art des premiers agriculteurs en Serbie* » est à notre connaissance le premier cas d'échange d'exposition, résultat d'un partenariat renforcé entre le MAN et le musée national de Belgrade. L'exposition est créée par les yougoslaves sous le titre « *L'âge de pierre en Serbie*[170] », puis cédée au MAN par l'intermédiaire de la direction des musées de France. Plus largement, c'est un contact entre deux pays qui s'établi, entre la France et l'ancienne république socialiste fédérative de Yougoslavie par le biais de leurs ministères des Affaires étrangères respectifs. Organisée par l'Association française d'action artistique (AFAA), elle aborde une période allant du VIe au IIe millénaire avant notre ère, au travers d'objets utilitaires découverts sur quelques soixante et dix sites de Serbie, de la Vojvodine et du Kosovo. C'est à cette archéologie du néolithique, « peu familière du grand public » à l'inverse de la préhistoire des temps anciens et du monde antique méditerranéen[171], que nous convie l'exposition. Une découverte qui dans son ensemble souhaite

[167] *Ibid*., p. 1-2.
[168] Dans « *Chefs-d'œuvre de l'art préhistorique* » il est assez sensible que les organisateurs perçoivent les prêts des autres musées ou particuliers comme des entraves au rayonnement de leurs propres collections. Les échanges sont d'ailleurs limités le plus possible et les termes invoqués le font clairement sentir.
[169] Dossier « *L'art précolombien de Martinique* », archives MAN.
[170] Lettre d'Alain Duval au Dr. Blazenka Stalio, Narodni musej, Beograd, le 6 juillet 1979, dossier « *L'art des premiers agriculteurs en Serbie* », archives MAN.
[171] Joffroy, René, « Préface » du catalogue de l'exposition, *n. p.*

rompre avec les traditions : ouvrir les consciences à une archéologie moins connue et en train de se faire ; s'engager institutionnellement dans une collaboration faisant intervenir des autorités administrative, politique et scientifique dont l'action et la portée dépassent le cadre d'une simple exposition.

L'initiative de créer ces deux dernières manifestations – à un an d'intervalle et alors que les expositions sont rares en ces temps – où l'on expose des artefacts exhumés dans un contexte extra-métropolitain pour la première et extra-national pour la seconde, trouve une explication très concrète. Il est assuré qu'elles témoignent d'abord d'une volonté d'ouverture du MAN à l'international, dans une période où, en parallèle, les prêts à l'étranger se font eux aussi plus réguliers[172]. Mais la raison principale est bien plus pragmatique, l'existence de ces expositions se justifie aussi par les réaménagements du musée, plus particulièrement celui de la salle d'archéologie comparée. C'est en effet l'ultime espace pour laquelle s'engage une refonte muséographique. Alors que la fameuse « salle de Mars », pensée par Henri Hubert, n'a été jusqu'ici visitable que deux ans seulement, de 1963 à 1965, celle-ci peut finalement rouvrir en en 1984. La preuve que l'organisation des deux expositions précédemment citées s'inscrit en préfiguration de l'inauguration de la salle d'archéologie comparée nous est donnée par René Joffroy, dans la préface du catalogue de « *L'art des premiers agriculteurs en Serbie* » :

> « […] au moment où le Musée des Antiquités Nationales voit la mise en œuvre de la dernière tranche de sa rénovation, qui permettra de présenter des séries archéologiques étrangères à notre hexagone, cette exposition était particulièrement bienvenue, et constitue une introduction de premier ordre[173] ».

Il nous apparaît que cette justification peut également être appliquée à l'exposition « *L'art précolombien de la Martinique* ». Comme le souligne l'auteur, la salle d'archéologie comparée à pour vocation de présenter des objets étrangers « à notre hexagone », ainsi les pièces précolombien fournissent de façon pertinente la matière adéquat au même type de prélude que « *L'art des premiers agriculteurs en Serbie*[174] ».

La place accordée à l'exposition temporaire au sein du MAN durant la rénovation des salles est marquée par son ambivalence. L'exposition a pu être contrainte par ces aménagements

---

[172] Voir *supra*, partie I. B.
[173] Joffroy, René, « Préface » du catalogue de l'exposition, *n.p.*
[174] Il s'agit, il est vrai, d'une hypothèse, « *L'art précolombien de la Martinique* » n'a pas donné lieu à la publication d'un catalogue nous permettant de mieux confirmer ces propos et, comme dit plus haut, les autres ressources disponibles sont très lacunaires. Cependant le contenu de l'exposition, sa proximité avec « *L'art des premiers agriculteurs en Serbie* » et l'ouverture prochaine de la salle de Mars nous conduisent à retenir tout de même cette possibilité.

de deux manières différentes. Elle se trouve soit mise de côté – on n'organise pas d'exposition – soit pourvue d'une valeur annonciatrice, sous une forme de prélude à la future actualité de la présentation permanente du musée, la salle d'archéologie comparée.

Cependant, il ressort aussi que réduire la portée à ces quelques exemples, à ces seuls faits est bien insuffisant. Malgré les obstacles évoqués, c'est à cette période que les grands principes de toute exposition ambitieuse se trouvent réunis. Elles sont aussi les témoins précieux illustrant les prémisses d'une politique d'ouverture du musée par le biais de l'exposition temporaire, appelée à se renforcer. C'est encore le souhait d'affirmer l'excellence du MAN, celle de ses collections et des liens qu'elle entretient avec d'autres musées, d'autres chercheurs. La volonté de faire découvrir une autre archéologie traitant de cultures étrangères, de ne pas se limiter à l'étude exclusive de la culture matérielle du territoire national, trouve ici ses premières mises en pratique. L'intention accolée à la réalisation de ces expositions n'est pas dépourvue d'ambition, alors qu'à première vue, leur faible nombre, l'hétérogénéité de leur répartition et leur position délicate à un moment d'importante métamorphose de la structure du musée laissaient présager du contraire.

L'exposition et sa perception dans les rapports d'activité

Dans ces années, les expositions sont donc loin d'être exclues de la vie du MAN. L'étude des premiers rapports d'activité du musée[175] nous fournit de nouvelles clés pour saisir la genèse de ce phénomène expologique. Ils se présentent comme un bon moyen permettant analyser, en ces « temps reculés », la perception que cette institution a d'elle-même et de ses quelques expositions. Par « perception » on entend les façons dont elle y fait (ou pas) référence, comment s'orchestre sa « publicité ». Ce n'est pas à une étude des premières initiatives de communication que nous souhaiterions ici nous atteler, mais à une mise en exergue de la manière dont on considère l'exposition une fois qu'elle s'est terminée.

Aujourd'hui chaque manifestation fait l'objet d'un rapport détaillé et même d'une mise en valeur parfois très marquée ; les chiffres de fréquentation, les partenariats prestigieux, etc., sont affichés et se dégage de cet ensemble un sentiment de fierté assumée. Ces pratiques sont absentes des bilans du MAN, présentés dans *Antiquités nationales*, au moins jusqu'en 1978. À

[175] Ces sont en réalité les bilans annuels fournies par le revue *Antiquités nationales*, créée et éditée à partir de 1969 par la Société des Amis du musée des Antiquités nationales. Le premier rapport d'activité du MAN n'arrive qu'en 1993.

cette date, apparaît pour la première fois une rubrique « Expositions », et son auteur s'y exprime en ces termes :

> « Au musée lui-même s'est tenue une exposition consacrée aux antiquités martiniquaises[176]. Le choix du lieu retenu, dont nous sommes très honorés, est justifié par le statut de département français dont jouit l'île de la Martinique. Les Arawaks ont donc rejoint pour un temps à Saint-Germain les Gaulois et les Mérovingiens. L'exposition consacrée aux Celtes a continué de présenter à divers pays d'Europe quelques chefs-d'œuvre du musée : en 1978 il s'est agi de l'Italie (Rome) et de l'Autriche (Vienne). M. Mohen aidé de M. Rutschowsky a réparé une exposition sur la Préhistoire soviétique [177] ou doivent figurer des objets appartenant au MAN (collection Chantre et Morgan)[178] ».

À côté de la nouvelle valorisation d'ordre typographique (une rubrique spéciale pour les expositions), le lexique est certes assez laudateur. De même le tripartisme du paragraphe – d'abord la référence à l'événement passé, puis celui en court et enfin celui à venir – se trouve logique et dynamique, cependant l'ensemble reste bien allusif. Les titres exacts et les dates de présentation sont surtout négligés. Cependant, au-delà de s'attarder à une critique du contenu de ces rapports, de son relatif manque de précision, il convient plutôt de souligner ce que révèle en filigrane cette première référence à l'actualité des expositions. Elle illustre selon nous une étape intéressante, celle de leur progressive entrée dans les mœurs du musée, de la place de plus en plus importante qu'elles sont amenées à tenir au sein de l'institution. On en veut pour preuve une corrélation observable entre un référencement qui, au cours des années 1980, gagne en précision – les titres exacts sont notamment affinés – et l'augmentation du nombre des expositions. Elles seraient donc plus présente au sein du MAN, davantage considérées et saisies dans ce qui fait leur intérêt, tant pour elles-mêmes que pour l'image du musée. L'un des objectifs principaux d'*Antiquités nationales*, évoqué dans sa première publication, est sur ce point très clair : il s'agit « de mieux éclairer le public sur la vie du musée[179] ». Ainsi, si l'on suit cette logique, c'est à partir du moment où les expositions font partie de la vie du musée – et participent par là aussi à sa vitalité – qu'elles font dans la revue une apparition vraiment marquée, qui gagne aussi en précision. La revue est pour nous l'un des marqueurs de cette évolution de la considération de l'exposition et de la place qu'elle tient pour l'institution. En

[176] *Art précolombien de la Martinique*, présentée du 29 novembre 1978 au 12 février 1979.
[177] *Avant les Scythes, préhistoire de l'art en URSS*,
[178] Rapport d'activité 1978, *Antiquités nationales*, n°10, 1978, p. 3.
[179] Chatelain, Jean, [s.t.], *Antiquités nationales*, n°1, 1969, p. 5.

nous basant sur ce schéma et en l'appliquant aux prêts, force est de constater que ces échanges sont eux aussi mieux et plus précocement référencés et détaillés, ce qui rejoint nos propos initiaux.

Différentes conclusions peuvent ainsi être tirées de la mise en perspective des prêts aux expositions et des expositions présentées au MAN. D'abord l'actualisation du regard porté sur les collections du MAN. Le renouvellement de leur présentation se fait – au cours de ces périodes entrecoupées d'irrégularités dans l'organisation des expositions –, principalement grâce aux autres musées et par le biais des échanges consentis. Nous avons pourtant révélé l'intérêt des quelques expositions organisées entre 1960 et 1970 mais la tendance générale se comprend davantage dans le sens d'une circulation des collections du musée via des événements extérieurs, et qui précède leur monstration dans leur lieu d'origine. Le MAN commence à accentuer sa politique de prêt alors que lui-même, n'emprunte et ne présente que peu en ses murs. Alors que nous approchons maintenant des années 1980, généralement considérées comme le point de départ d'une multiplication spectaculaire du nombre d'expositions réalisées par les musées, il va être intéressant d'analyser les orientations que prend pour sa part le MAN.

II. L'ÉVEIL DES ANNÉES 1980, LA CONFIRMATION DES ANNÉES 1990 : REGARD CROISÉ SUR LE STATUT DU MAN ET L'IDENTITÉ DES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES

A. La participation à l'organisation d'exposition sur fond de construction européenne

L'analyse vient confirmer ce qui a été révélé plus haut : entre 1980 et le début 1990, la mise en valeur des collections du MAN se fait aussi par le truchement d'autres institutions et d'autres lieux que le château de Saint-Germain-en-Laye. Par exemple, en 1984, un muséobus est aménagé ; il se déplace dans les casernes militaires françaises et présente moulages, photographies, plans, cartes[180]. La même année, le MAN organise avec le musée de l'Homme une exposition sur les chasseurs de la préhistoire, mais c'est au Trocadéro qu'elle est

[180] Réalisé par les conservateurs du MAN, sous les hospices des ministères de la Culture et de la Défense, cf. *Antiquités nationales*, n°17, 1984-85, p. 4.

présentée[181]. À plus grande échelle, l'exposition a longtemps été un événement en dehors du musée, qui n'a que tardivement intégré l'exposition temporaire. Ce fut l'œuvre d'Alferd Barr Jr. au MoMA et celle du Centre Pompidou en France[182]. Si, selon les mêmes auteurs, l'émergence de l'exposition temporaire en contexte muséal – non plus seulement à l'occasion des Salons, Expositions Universelles, etc. – traduit une « extension du domaine d'action du musée[183] », au MAN cet élargissement passe d'abord via des initiatives et contributions extérieures caractérisées par des degrés de participation variables. Quelques exemples attestés dans les archives d'expositions nous permettent d'en dire plus.

Expositions « hors-les-murs » et collaborations franco-allemandes

Les expositions extérieures placées sous le patronage exclusif du MAN, c'est-à-dire des manifestations « hors-les-murs », sont finalement peu nombreuses. Nous entendons par là les cas où le musée est organisateur de l'exposition. Ce sont ses conservateurs qui assurent son commissariat et les équipes techniques participent également au montage. Deux exemples seulement relèvent de cette catégorie.

« *À l'aube de la France. La Gaule de Constantin à Childéric*[184] », présentée du 27 février au 3 mai 1981 au musée du Luxembourg est co-organisée avec le musée de Mayence, la RMN et le concours des services techniques du Sénat et du musée du Louvre. Elle est le fruit des travaux de « nos collègues allemands du musée Romain-germanique de Mayence […] sur cette période commune de l'histoire de nos deux pays, ils ont eu la généreuse initiative de proposer à la DMF de collaborer à la préparation de cette exposition, (en suggérant de la monter successivement à Mayence et à Paris)[185]. Les quelques 400 objets exposés évoquent la période transitoire et fondatrice de l'Antiquité tardive, du progressif déclin de l'empire romain jusqu'à l'avènement de la dynastie mérovingienne. L'exposition tourne autour de trois aspects principaux : la civilisation raffinée des derniers romains, le triomphe du Christianisme et l'expansion germanique. Des thèmes tel que le pouvoir impérial dans l'antiquité tardive, l'art et artisanat en Gaule ; les conflits spirituels et l'épanouissement du christianisme ; les contacts avec les Germains, la noblesse sénatoriale et les déférés germaniques la structure. Pour les concepteurs, c'est à une « mise en exergue des principales caractéristiques de ce que sera la

[181] *Art et civilisations des chasseurs de la préhistoire*, du 1er octobre 1984 au 31 décembre 1985.
[182] Dufrêne, Glicenstein (dir.), *op. cit.*, p. 8.
[183] *Ibid*.
[184] Présentée à Mayence du 29 octobre 1980 au 4 janvier 1981.
[185] Catalogue de l'exposition, p. 13-14

France au moins jusqu'à la Révolution[186] ».

L'exposition « *Trésors des princes celtes* » est présentée aux Grand Palais du 20 octobre 1987 au 15 février 1988. Organisée par la RMN, son contenu est élaboré par trois conservateurs du MAN, Jean-Pierre Mohen, Alain Duval et Christiane Eluère. Elle rassemble vingt ensembles prestigieux des Celtes anciens (VIIIe – Ve siècles avant J.-C.) dont le trésor de la Dame de Vix (Côte-d'or) et celui de Hochdorf (Allemagne). La tombe de Hochdorf tient également une place centrale dans le processus d'organisation de l'exposition, elle est à la base des relations qui se sont construites en amont de sa réalisation entre la France et l'Allemagne. En effet le projet tire son origine d'une autre exposition, « *Der Keltenfürst von Hochdorf. Methoden und Ergebnisse der Landesarchäologie in Baden-Württemberg*[187] », montée en 1985, à Stuttgart et Cologne, où l'ensemble funéraire était pour la première fois présenté. De cet événement, germe l'idée de faire se rencontrer, à Paris, pour une exposition exceptionnelle, « l'homme de Hochdorf et la Dame de Vix[188] », et de la confronter à d'autres ensembles contemporains, provenant de Suisse, du Luxembourg, de l'est de la France, de l'Autriche et d'Allemagne du sud. C'est ainsi que les commissaires du MAN se sont vus activement épaulés par les responsables et scientifiques du Landesmuseum de Stuttgart dans une perspective d'un travail commun franco-allemand[189].

Ces relations entre la France et l'Allemagne, qui impliquent au plus haut niveau les services de leurs États respectifs – ministères de la Culture et des Affaires étrangères – témoignent par leur contenu des racines culturelles communes qui unissent les deux pays. Sans en faire un lien de cause à effet, il est tout de même indiqué de noter que ces expositions ont comme toile de fond la collaboration florissante entre François Mitterrand et Helmut Kohl. L'archéologie joue un rôle important dans la construction des identités et des récits nationaux. Son discours a pu être instrumentalisé et mis au service des idéologies les plus condamnables[190], mais il contribue aussi au rapprochement des peuples. Il révèle l'ancienneté des contacts, le brassage culturel. Aussi l'exposition d'archéologie est parfois l'instrument du politique ; l'implication du pouvoir politique, son influence sur l'organisation de l'exposition et la nature son contenu varient d'une manifestation à l'autre.

Les deux expositions citées figurent parmi les premières – avec précédemment « *L'art*

---

[186] *Ibid*., p. 12.

[187] « *Le prince celtique de Hochdorf. Méthodes et résultats de l'archéologie des pays de Bade et de Wurtemberg* », cf. l'article de Vallet, Françoise, « Der Keltenfürst von Hochdorf. Methoden und Ergebnisse der Landesarchäologie in Baden-Württemberg. Landesdenkmalamt Baden-Württemberg », catalogue d'exposition, *Bulletin Monumental*, tome 144, n°4, 1986, p. 347-348.

[188] « Petite histoire de l'exposition « *Trésors des princes celtes* », dossier de presse, archives MAN.

[189] *Ibid*.

[190] Sur ce point, voir par exemple, Olivier, Laurent, *Nos ancêtres les Germains : Les archéologues français et allemands au service du nazisme*, Paris, Tallandier, 2015 (réédition), 349 p.

précolombien de la Martinique » et « *L'art des premiers agriculteurs en Serbie* » – où s'engage, par le biais de l'exposition, un échange des pratiques et des connaissances archéologiques entre les MAN et des musées étrangers. Quand bien même, quelles sont alors les raisons qui pourraient expliquer l'organisation, dans ces années, de deux expositions à l'extérieur du château ? Le musée dispose maintenant, comme il en a été question, d'une pièce adéquate pour les accueillir et les grands travaux sont dans l'ensemble achevés. Est-ce leur ampleur, tant matérielle que symbolique ? Il est possible d'avancer quelques explications. D'abord un nombre trop important d'objets exposés nécessitant la mise à disposition d'un plus vaste espace de présentation. Ensuite la nécessité d'accueillir ces événements, à la portée internationale, au sein d'un pôle d'attractivité, Paris, et non dans un musée excentré. L'objectif se trouverait clairement affirmé d'assurer aux expositions un rayonnement et une fréquentation qui soit à la hauteur de la richesse des collections présentées et des efforts fournis par les prêteurs. Il s'agit de propositions hypothétiques mais il demeure cependant acquis que le MAN a souvent souffert de sa situation géographique, à la fois aux portes de la capitale sans pour autant profiter de son dynamisme et de l'émulation culturelle notamment créée par le foisonnement des musées parisiens.

En dehors de ces questionnements, la fréquence des expositions qui se font témoins et créateurs de liens institutionnels, scientifiques, politiques va gagner en intensité. Cependant l'implication du MAN passe une fois de plus davantage par l'extérieur, par la participation à différentes expositions qu'il soutient grâce à la participation active de son directeur et des conservateurs mais sans pour autant s'engager de façon régulière dans la réalisation de ses propres manifestations.

Les participations aux commissariats d'exposition

Sans trop entrer dans les détails, il convient néanmoins de se pencher sur l'existence des expositions pour lesquelles, au long des années 1980 et du début 1990, le MAN a apporté son soutien. C'est en effet une période de l'histoire du musée et de ses expositions qui ne peut selon nous être saisie sans un regard porté sur son implication dans la réalisation d'expositions mises en œuvre par d'autres institutions. Son expertise est ainsi régulièrement sollicitée, le musée participe à des événements qui dépasse souvent les frontières de la France et permettent de jauger l'existence de liens tissés avec des musées étrangers, principalement européens. En parallèle, les prêts consentis, dans une partie des cas que nous allons voir, sont importants. Le

MAN se pose ainsi comme l'un des principaux « fournisseurs », ce qui accroît dans le cadre des expositions internationales sont rayonnement à l'étranger et sa place de musée central d'archéologie dans le cadre des expositions nationales. Selon le même schéma que les prêts aux expositions, qui émergent bien avant que ne s'affirme la volonté d'exposer temporairement au sein du château, la participation active et récurrente à ces commissariats précède la « normalisation » du phénomène d'expositions organisées par le MAN.

Expositions à la portée internationale

En remontant quelques années en arrière, l'expertise du MAN se trouve déjà sollicitée en la personne de Jean-Pierre Mohen, pour « *Or des Scythes. Trésors des musées soviétiques*[191] », lequel a pris part à la réalisation de la présentation des objets. Dans la préface de remerciement du catalogue, il est d'ailleurs fait référence aux réaménagements du musée : « la part prise par J.-P. Mohen aux dernières réalisations du Musée des Antiquités nationales, à Saint-Germain-en-Laye, recommandait ce jeune conservateur pour un travail où auraient à se manifester sa culture archéologique, son esprit inventif et son sens incontestable de la muséologie[192] ». Avec « *Avant les Scythes, préhistoire de l'art en URSS*[193] », Jean-Pierre Mohen est à nouveau participant actif. Il est cette fois-ci le commissaire et René Joffroy fait partie du comité scientifique. L'exposition donne un panorama allant du paléolithique sibérien au début de l'âge du Fer du Caucase « dont l'évocation offre l'occasion de présenter la plus belle partie du mobilier funéraire recueilli dans cette région, à la fin du siècle dernier, par Ernest Chantre et Jacques de Morgan et déposé au MAN[194] ». La diversité des collections du musée est mise en avant étant donné qu'une centaine d'objets sont prêtés pour l'exposition.

L'implication du MAN ne s'arrête pas là puisque le prêt conséquent consenti par le musée de l'Ermitage pour cette exposition implique en retour que soit présentée à Leningrad une rétrospective des antiquités nationales françaises, devant être « procurée par le grand musée de Saint-Germain-en-Laye [195] ». Il s'agit d'une nouvelle opportunité de valorisation du patrimoine archéologique français, de même que pour « *Or des Scythes* », c'est la *Joconde* qui, en contrepartie, avait fait une sortie exceptionnelle à Moscou.

---

[191] Présentée du 8 octobre au 21 décembre 1975 aux GNGP.
[192] Préface de Pierre Quoniam, directeur du musée du Louvre, catalogue de l'exposition, p. 10.
[193] Présentée du 6 février au 30 avril 1979 aux GNGP.
[194] Catalogue de l'exposition, préface, *n. p.*
[195] *Ibid.*

L'exposition « *Trésors d'Irlande* », en 1982[196], est organisée dans le cadre de l'accord culturel entre l'Irlande, et la France par l'AFAA avec le concours de la RMN et sous les auspices du ministère des Affaires étrangères et du ministère de la Culture. Elle illustre l'artisanat et la civilisation des Irlandais, du mésolithique à la fin du Moyen âge. L'exposition vient rappeler « le fondement des relations étroites et amicales qui existent actuellement entre nos deux pays et trouvent leur expression dans notre collaboration quotidienne au sein de la Communauté Européenne[197] ». Présentation d'objets isolés, grandes qualités esthétiques selon le catalogue, le parcours suit une progression chronologique. Le seul objet archéologique issu des collections publiques françaises à être présenté est prêté par le MAN (éléments d'une crête de châsse, milieu du VIIIe s.).

« *Les celtes* » (« *I Celti* »), exposition monumentale au Palazzo Grassi, à Rome, conçue dans un contexte d'unification européenne et fournissant elle-même, par son discours et son thème, une « ouverture au monde européen de l'Antiquité ». Sept cent soixante-quinze objets et/ou ensembles exposés auxquels ont participé par leurs prêts vingt-quatre institutions de toute l'Europe, dont le MAN. Jean-Pierre Mohen fait partie de son comité d'organisation. Sa présence remonte même à la naissance du projet, il représentait alors l'Institut de France lors d'une réunion à Paris, le 20 juin 1989, qui réunissant, outre l'Institut, les deux autres institutions chargées de réfléchir à la future exposition : le Palazzo Grassi et l'Accademia Nazionale dei Lincei.

Par la suite le personnel du MAN trouve avec « *Les Francs, précurseurs de l'Europe* » – exposition itinérante dont la présentation à Paris est plus réduite que celle de Mannheim[198] – une autre occasion de s'exprimer. Il assure la grande partie du commissariat scientifique : Patrick Périn, qui siège aussi au comité d'organisation de l'exposition de Mannheim, Françoise Vallet (conservateur) et Michel Kazanski (chargé de recherche CRNS affilié au MAN). L'exposition participe de la revalorisation des études de l'Antiquité tardive, non plus considérée comme décadente, obscure et désorganisée. Dans une approche déjà récurrente, elle met en évidence « que nous tous Allemands et Français, nous avons en tant qu'Européens des racines et un héritage communs [qui] contribuent ainsi […] à l'approfondissement d'une prise de conscience de l'histoire européenne, qui revêt, selon ma conviction, une importance essentielle pour la poursuite de la construction de l'Europe » ; « C'est en découvrant leurs origines

[196] Présentée du 23 octobre 1982 au 17 janvier 1983 aux GNGP.
[197] Catalogue de l'exposition, propos liminaire du premier ministre irlandais, n. p.
[198] Présentée au Reiss-Museum, Mannheim (8 septembre 1996 - 5 janvier 1997) puis au Museum für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen de Berlin (15 juillet - 26 octobre 1997).

communes et le formidable modèle de l'intégration légué par les Francs que Français et Allemands pourront nourrir leur attachement à l'Europe qui se construit ». Preuve de ces échanges les prêts arrivent de 48 musées allemands, 40 français, trois suisses, un de Grande-Bretagne, un du Luxembourg et deux des Pays-Bas.

Enfin, l'exposition « *Les Vikings…Les Scandinaves et l'Europe 800-1200* », à l'itinérance également internationale, entre 1992 et 1993. Jean-Pierre Mohen fait partie de son comité d'organisation du Conseil de l'Europe ainsi que du commissariat français au même titre que Christiane Eluère et Hélène Chew. Un prêt unique mais prestigieux est concédé, la sépulture viking de l'île de Groix, seule tombe masculine viking connue en France. Les services techniques du MAN ont en outre collaboré au montage de cette présentation au Grand Palais.

Expositions à la portée nationale

En 1983, l'exposition « *L'art celtique en Gaule*[199] », réalisée par la DMF en collaboration avec les villes de Bordeaux, Dijon, Marseille et la RMN, a bénéficié des compétences d'Alain Duval, commissaire général, « initiateur et maître d'œuvre scientifique de l'exposition[200] ». L'objectif est de montrer la richesse des collections archéologiques celtiques des musées de province (ainsi le MAN n'a rien prêté), les 500 objets exposés proviennent des collections de quelques soixante-douze institutions. À défaut d'être prêteur, le rôle du MAN n'est pas amoindri pour autant, il joue cette fois-ci celui de l'administrateur, orchestrant la réunion des pièces conservées aux quatre coins de la France.

Pour l'exposition « *L'Europe à l'âge du bronze, 2500-800 avant J.-C.* », à l'abbaye de Daoulas, entre le 13 mai et le 31 aout 1988[201], le MAN prend part au comité scientifique[202] et prête des objets. La démarche est remarquable pour l'ampleur de son exhaustivité, il est question de l'habitat, de la métallurgie, de l'artisanat, de l'agriculture, des transports, des échanges, de l'alimentation, de l'habillement, des parures, des armements, de la musique, des religions, de l'art, des sépultures… « Les centaines d'objets prestigieux exposés proviennent de vingt-neuf musées étrangers, vingt-sept musées français et des collections de nombreux chercheurs ».

[199] Itinérante, elle passe par : Marseille, musée Borely (15 mai-30 septembre 1983) ; Paris, musée du Luxembourg (19 novembre 1883 - 29 janvier 1984) ; Bordeaux, musée d'Aquitaine (15 février - 1er mai 1984) et Dijon, musée archéologique (1er juin - 15 aout 1984).
[200] Préface du catalogue d'exposition, p. 9.
[201] Catalogue de l'exposition, p. 9. L'un des rares catalogues pourvu d'une partie « Index des panneaux, vitrines et reconstitutions de l'exposition », p. 5 et 7.
[202] Christiane Eluère et Jean-Pierre Mohen en font partie

L'année de l'archéologie et le cas « *Archéologie de la France* » ou le nouvel âge d'or de l'archéologie française

L'impasse ne peut être faite sur une exposition restée dans les annales, « *Archéologie de la France. 30 ans de découverte*[203] », qui marque l'ouverture de l'Année de l'archéologie. Année pensée comme une vaste opération d'information auprès du public, au cours de laquelle plus de 400 manifestations (expositions, publications, colloques…) sont organisées en France[204]. Cette exposition, la plus imposante, apparaît comme capitale pour ce qui va suivre et révèle pour la première fois les mutations subies par l'archéologie au cours des dernières décennies. « Toute à sa recréation du passé, l'archéologie n'a guère le temps ni, peut-être, toujours l'envie de se conter elle-même. D'où l'intérêt exceptionnel de l'exposition « *Archéologie de la France*[205] ». Se déployant du paléolithique à la fin du Moyen Age, l'exposition entend rendre compte des évolutions de la discipline, de ses moyens d'investigation, de ses méthodes et des résultats obtenus. Le MAN tient une place primordiale dans son organisation. Jean-Pierre Mohen, par ailleurs commissaire général de l'Année de l'Archéologie, est également commissaire de cette exposition, aux côtés de Laurent Olivier, conservateur au musée. Conservateurs et équipes techniques du MAN ont pris part à son montage. Une centaine de musées ont également participé à l'événement.

Les commissaires ont à cœur de montrer le nouveau visage de l'archéologie française, davantage ancrée dans la société et dans la vie de la cité avec le développement de l'archéologie de sauvetage ou préventive. Dévoiler aussi une archéologie pluridisciplinaire, ayant recours à des méthodes et des techniques issues d'autres domaines de compétence, qui porte désormais son attention sur des périodes jadis déconsidérées et peu étudiées comme l'archéologie médiévale et moderne. Les organisateurs souhaitent plus encore susciter le débat et interroger la place que doit occuper l'archéologie dans notre société : « cette exposition pose une vraie question : voici des résultats collectifs, faut-il poursuivre et faire encore mieux ? Dans

[203] Présentée du 27 septembre au 31 décembre 1989.
[204] Mohen, Jean-Pierre, « Préface : Bilan de l'Année de l'Archéologie : Tendances de la recherche en préhistoire », *Bulletin de la Société préhistorique françaiso* - Spécial bilan de l'année de l'archéologie, n°10-12, 1990, p. 291-292.
[205] *Les mystères de l'archéologie. Les sciences à la recherche du passé*, éditions Caisse nationale des monuments historiques et des sites et Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 11.

l'affirmative réfléchissons aux structures et aux moyens, aidez-nous[206] ». Elle exploite les trouvailles et les nouveau enjeux d'une archéologie qui se définie désormais par sa « sortie de la quête d'objets ou de témoins, de la mise au jour de sites ou de monuments et de la reconstruction de chronologies » et son ouverture vers « l'étude de l'ensemble du paysage occupé et l'analyse globale de manifestations produites par les communautés humaines[207] ».

Selon les auteurs, la présentation de contextes archéologiques a été favorisée, « l'objet isolé, si beau qu'il soit, a été volontairement et systématiquement (ou presque) écarté[208] ». Les organisateurs plaident en outre pour que s'affirme le didactisme des expositions d'archéologie : « que les restitutions en deux dimensions (par le dessin) ou en trois (les maquettes) soient largement utilisées par les archéologues pour offrir de leurs résultats des images claires et suggestives, cette exposition le démontre[209] ». L'exposition itinérante « *Les mystères de l'archéologie. Les sciences à la recherche du passé*[210] » (1990), également organisée à l'occasion de l'Année de l'archéologie », n'a pas moins joué, en parallèle de « *Archéologie de la France* », un rôle primordial en faveur de la découverte pour le grand public des méthodes archéométriques, en montrant « la variété des sciences mises à contribution par l'archéologie[211] ».

En résumé, ce sont deux concepts d'expositions affilés à deux objectifs qui se dégagent nettement : les expositions hors les murs et les expositions à l'étranger d'une part ; les expositions à forte connotation européenne au moment où se transforme l'Union – illustrant l'histoire et l'ancienneté des échanges entre les territoires – et les expositions nationales mettant en avant la richesse du patrimoine archéologique conservé dans l'ensemble des musées du territoire français. De ces deux réalités, le MAN se démarque à la fois comme prêteur mais aussi et surtout en tant qu'organisateur. Dans ces années, le directeur du musée en la personne de Jean-Pierre Mohen est présent au sein d'importants commissariats, conseils organisateurs et assure par ce biais le rayonnement de son établissement. Si l'on en revient aux constatations faites plus haut à propos de l'état des archives, il en ressort que cette superposition et ce mélange de documents produits par des activités variées – entre documents relevant des prêts, de la

[206] « Les choix de l'exposition », catalogue de l'exposition, p. 27.
[207] *Ibid.*, p. 16.
[208] *Ibid.*, p. 17.
[209] « Les transformations de l'archéologie en France », catalogue de l'exposition, p. 28.
[210] Jean-Pierre Mohen est président de son comité d'organisation.
[211] *Les mystères de l'archéologie, op. cit.*, p. 9. Si l'exposition se destine à un public diversifié, l'ouvrage quant à lui s'adresse plutôt aux professionnels.

participation aux expositions et, dans une moindre mesure, des expositions réalisées par le musée – ne sont en somme pas si incohérents. La situation est en réalité symptomatique de la position du MAN à cette période, celle d'un musée dont la participation à l'actualité de l'archéologie passe surtout par l'extérieur, même si sa « politique d'exposition » *in situ*, jusqu'ici encore balbutiante, va gagner en intensité.

Pour en revenir à « *Archéologie de la France* », cette exposition nous révèle son affiliation à une période féconde pour les musées d'archéologie, mais aussi pour le MAN. Elle nous rappelle aussi l'état de déshérence dans lequel se trouve l'archéologie : les vestiges non monumentaux ne font l'objet d'aucune protection avant la première loi sur les fouilles archéologiques, promulguée par le régime de Vichy le 27 septembre 1941 et imposant une autorisation préalable à toute initiative de prospection. En 1981, dans le cadre de la nouvelle direction du patrimoine du ministère de la Culture, est créée la sous-direction de l'archéologie chargée d'étudier, de protéger et de promouvoir le patrimoine archéologique national. L'année de l'exposition, une loi importante – celle du 18 décembre 1989 – est promulguée en faveur de la protection des vestiges archéologiques. Relative à l'utilisation de détecteurs de métaux, elle encadre son utilisation et prévoit des mesures punitives à l'encontre des prospections clandestines. Elle participe de la reconnaissance de l'archéologie comme partie prenante du patrimoine. Le développement des expositions temporaires au MAN est assez logiquement lié à la reconnaissance de l'archéologie française au sein du patrimoine national.

En effet, au même moment, c'est-à-dire en 1989 – et alors que six expositions ont déjà été présentées entre 1986 et 1987 – quatre expositions sont organisées au MAN. L' « Année de l'archéologie » crée une dynamique mais s'inscrit également dans la continuité d'une période de renouveau. À une plus grande échelle et concernant les autres musées, le développement spectaculaire des campagnes de fouille et des découvertes a bien entendu un fort impact sur les musées français. Plusieurs autres expositions temporaires sont réalisées par les musées de région au cours de l'année 1990[212]. Le phénomène s'accompagne aussi d'une période intense de rénovations des musées d'archéologie (qu'a « inaugurée » le MAN) mais aussi de création

[212] Un aperçu de ces expositions : au musée de Poitiers, « Romains et Barbares entre Loire et Gironde VIIe-Xe s. » ; au musée d'Angoulême, « Neandertal en Poitou-Charentes » ; aux Ruralies, « Archéo-Autoroute » ; au cloître de la Rochefoucauld, « L'homme, l'outil et l'art préhistorique en Charente » ; au musée de Saintes, « Bernard Palissy, mythe et réalité » ; dans divers lieux de la Charente, « Henri Martin, préhistorien » ; au musée de Lussac-les-Chateaux, « L'Art préhistorique en Poitou »; au dépôt de fouille d'Antigny, « Prospection aérienne au sud du département de la Vienne » ; à la tour de la poudrière du château de Parthenay, « Traces trois ans d'archéologie »… et bien d'autres, cf. « 1989-1990, l'année de l'archéologie », http://f.emf.fr/actualite/1990-03_010/actu010mar1990_008-009.pdf, [consulté le 31/05/16].

de nouvelles institutions avec notamment la multiplication des « musées de sites[213] ». Les exemples de nouveaux établissements créés *ex-nihilo* sont également nombreux[214]. Nous avions remarqué dans le chapitre I combien se développent à la même époque des expositions bornées à un milieu bien précis (voir *supra*, p. 41). Des cadres de vie ponctuels sont privilégiés, plusieurs expositions se focalisent désormais sur un lieu et une époque et c'est un phénomène qui suit de près le développement parallèle des musées de site[215].

Ce type de musée a des racines anciennes mais son concept moderne – c'est-à-dire conserver le mobilier archéologique *in situ*, sur le lieu de sa découverte – s'affirme après l'adoption de la charte de Venise, en 1964[216]. Il connaît un développement à partir des années 1970. L'accroissement des exhumations, du nombre d'objets conservés et par conséquent des structures chargées de les conserver, de les étudier et de les mettre en valeur a logiquement une conséquence sur le développement des expositions. Au travers de l'organisation de ces manifestations, le MAN va « collaborer » – il s'agira de déterminer la nature de cette collaboration et de ses apports – avec des institutions nouvellement créées, partager le prêt d'œuvres voire le prêt d'expositions. C'est en vérité ce qui va se produire au milieu des années 1980, plusieurs expositions où collaborent des musées de région vont, dans le même temps, fournir au MAN l'occasion et les moyens d'accélérer la présentation d'exposition à Saint-Germain-Laye. Pour autant, est-il légitime d'avancer que ces expositions successives constituent la première « politique d'exposition » du MAN, ou l'émergence d'une programmation, cohérente et structurée ?

À l'issue de cette partie – et alors que nous allons maintenant nous focaliser sur les expositions exclusivement organisées par le MAN et au MAN – l'essence de notre propos se résume en ces termes : tenter d'appréhender le processus de développement des expositions d'un musée, c'est engager un examen qui ne peut se limiter à considérer les seules expositions uniquement organisées par l'institution que l'on étudie. Le regard doit aussi se porter sur les autres participations aux expositions, qui n'engagent de la même manière le nom et le personnel du

[213] Parmi les cas de restructuration on peut citer : le musée national de préhistoire des Eyzies-de-Tayac, le musée Dobrée de Nantes, le musée dauphinois de Grenoble, le musée Bargoin à Clermont-Ferrand, le musée d'Art et d'histoire de Metz, le musée de Picardie à Amiens, le musée d'Aquitaine à Bordeaux, le musée de l'Ancien Evêché à Evreux ou encore le musée archéologique de Nice.
[214] Nous en avons répertorié quelques-uns dans le tableau de l'annexe XIX
[215] Guilaine, Jean, *Archéologie, science humaine*, Paris, Actes Sud/Errances, 2011, p. 27.
[216] « Le monument est inséparable de l'histoire dont il est le témoin et du milieu où il se situe. En conséquence, le déplacement de tout ou partie d'un monument ne peut être toléré que lorsque la sauvegarde du monument l'exige ou que les raisons d'un grand intérêt national ou international le justifient », http://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf, [consulté le 02/07/16].

musée. Cette attitude est apparue d'autant plus nécessaire que les expositions concernées, qui doivent pour un certain nombre d'entre elles beaucoup au MAN, sont réalisées à une période où, une nouvelle fois, le musée expose peu en ses propres murs. En d'autres termes elles sont, au long de ces années, inséparables et font partie intégrante – au même titre que les expositions estampillées MAN et présentées au château – de l'histoire que nous avons commencé à retracer.

B. Les expositions itinérantes et le premier « cycle » d'expositions

L'exposition et son actualité scientifique

Si l'on observe un accroissement du nombre d'exposition dans les années 1980, il ne s'agit pourtant pas véritablement du « boom » tel qu'il est décrit dans les écrits ou tel que les études à l'échelle nationale – pour les expositions d'archéologie grecque et romaine par exemple – ont pu le souligner. Le phénomène de « régularisation » qui viendrait supplanter les actions événementielles, davantage isolées, est ainsi plus tardif au MAN. La réception d'expositions itinérantes est notamment indiquée pour les petits musées ; elle vient enrichir, compléter des collections plus modestes. Leur conception est à l'inverse l'apanage d'institutions dotées de ressources, d'un nombre d'objet, plus conséquents.

C'est en somme l'inverse que l'on observe se produire au cours de cette « vague » d'expositions itinérantes, entre 1986 et 1989. Le MAN, détenteur d'une des plus riches collections archéologique, prend souvent le rôle du musée-récepteur. Pour contrebalancer cette observation, il faudrait préciser qu'il s'agit souvent d'expositions aux thématiques très ciblées, colportant les connaissances acquises lors de la fouille d'espaces bien délimités (la Lorraine, la Picardie, la Graufesenque) ou de domaines de recherche spécialisés et encore jeunes (archéologie subaquatique). Ainsi les collections importantes mais généralistes du MAN trouveraient là l'occasion d'un prolongement. La structure de ces expositions n'est d'ailleurs pas sans lien avec l'énonciation des nouveaux objectifs et pratiques de l'archéologie, faite peu de temps après par les commissaires d' « *Archéologie de la France* » : « l'archéologie est sortie de la quête d'objets ou de témoins, de la mise au jour de sites ou de monuments et de la reconstruction de chronologies. Elle s'ouvre désormais à l'étude de l'ensemble du paysage occupé et à l'analyse globale de manifestations produites par les communautés humaines[217] ».

[217] Mohen, Jean-Pierre, Olivier, Laurent, « Les choix de l'exposition », *op. cit*.

De même, cet état, jusqu'ici sous-entendu de réception passive, est réfuté par l'exemple de « *La Graufesenque* ». Cette exposition trouve au MAN un développement tout particulier. En effet un prêt d'objets supplémentaires lui est accordé, ils sont uniquement exposés à Saint-Germain-en-Laye[218]. La présentation au MAN s'accompagne également de la rédaction et la publication du catalogue de l'exposition. Le même schéma d'enrichissement est attesté à l'occasion de la première exposition itinérante accueillie par le MAN, « *Les premiers paysans de la France méditerranéenne*[219] » qui a été, avant d'être présentée à Saint-Germain-en-Laye, « conçue et déjà montrée en province[220] ».

Bien que légitime, ce constat fait à partir de cas relativement isolés n'est pas complètement satisfaisant. La succession des expositions itinérantes vient plutôt corroborer un phénomène décrit plus haut, à savoir que le MAN n'a encore que peu l'initiative d'exposer ; le concept d'exposition temporaire n'est encore pas complètement entré dans son mode de fonctionnement. En effet, alors que dans les années 1986-1987, six expositions se succèdent, aucune n'est directement de son ressort. Plus qu'une véritable première « politique d'exposition » il s'agit davantage d'une politique de réception et d'ouverture du MAN à l'accueil d'expositions créés par d'autres musées. Ainsi suite à « *Les premiers paysans de la France méditerranéenne* » – la première exposition itinérante présentée au MAN, rappelons-le – le directeur tient les propos suivants :

> « M. Vallet chargé de la Sous-direction de l'archéologie propose que cette exposition soit suivie par une seconde, elle aussi de haute qualité sur l' « Archéologie des lacs et des rivières » […]. Dans ce cas le MAN ne joue qu'un rôle d'accueil puisque les frais seraient pris en charge par la sous-direction de l'archéologie. Je suis personnellement tout à fait disposé à poursuivre cette politique de présentation à Saint-Germain-en-Laye des découvertes archéologiques effectuées dans différentes régions françaises[221] ».

Le terme de « politique » est employé et Delporte entend inscrire la démarche dans une continuité, une dynamique, en anticipant déjà sur la prochaine exposition qui, comme nous le

---

[218] C'est un prêt complémentaire « consenti au MAN par la Direction des antiquités historiques de Midi-Pyrénées, d'objets conservés au dépôt de fouille de La Graufesenque », cf. lettre de Jean-Pierre Mohen au directeur des musées de France, archives MAN.

[219] L'événement est rapporté dans un article du quotidien *Le Monde*, daté du 2 mars 1986, archives MAN.

[220] *Ibid*. En outre, pour sa présentation à Saint-Germain-en-Laye, l'exposition se dote de trois prêts supplémentaires issus des collections du MAN ainsi qu'un prêt important du laboratoire d'anatomie comparée du musée d'Histoire naturelle « afin de mieux faire comprendre au public l'identité des ossements trouvés dans les fouilles, et évoquer le milieu naturel des chasseurs et le problème de la domestication des animaux », cf. Lettre du directeur des musées nationaux, Hubert Landais, à M. Poplin du Laboratoire d'Anatomie comparée, archives MAN.

[221] Lettre d'Henri Delporte, directeur du MAN, au directeur des musées de France, le 18/12/85, archives MAN.

savons, aura bien lieu peu de temps après. Avec « *La Lorraine d'avant l'histoire* » une nouvelle archéologie se donne à voir : « depuis une dizaine d'années, les archéologues ont donné un élan nouveau à la recherche lorraine, ce qui a permis d'affiner, et même quelquefois de bouleverser, nos connaissances sur les premiers habitants de ces contrées[222] ». Des visées qui sont connexes à « *Archéologie des lacs et des rivières* », à savoir « tenter de mettre les techniques spécifiques de l'archéologie subaquatique et ses résultats à la portée d'un large public, régional, estival et scolaire[223] ».

Conséquences de l'Année de l'archéologie, le constat se trouve quelques années plus tard déjà différent. Bien que reçue et non conçue par le MAN, « *Le premier or de l'humanité en Bulgarie* » est une exposition pour laquelle on ressent que le musée, dans ce contexte foisonnant, entend se prouver à lui-même qu'il est capable et légitime dans l'organisation d'expositions et des activités qui l'entourent. D'abord la rédaction du catalogue venant rassembler les résultats des récentes trouvailles ; ensuite l'organisation d'un colloque et la publication des actes, édités avec la participation des Amis du musée. Le MAN se pose ici comme un passeur de connaissance et, selon les mots du concepteur, un musée qui « possède des infrastructures pour organiser une telle exposition de prestige et l'animation qui doit l'accompagner. Il peut alors jouer un rôle renouvelé dans le domaine de l'archéologie entre les chercheurs et le public le plus large[224] ». Toujours en 1989, le MAN présente simultanément deux expositions, un événement assez inédit pour que soit publié un document qui titre « Pourquoi deux expositions au musée des Antiquités nationales ?[225] ». Si l'une, « *Des pierres qui nous font signe* », créée par deux associations, est accueillie par le musée[226], l'autre, « *L'art celtique de la Gaule* » est bien le produit exclusif du musée. Des expositions qui lui permettent aussi d'alimenter son public en interprétations et méthodes inédites et nouvelles, sur des territoires réinvesties par les études archéologiques.

En effet, depuis les expositions itinérantes des années 1980, une méthodologie moderne s'expose, c'est l'essor d'une archéologie repensée, telle qu'elle se pratique depuis les années 1960, qui trouve via l'exposition une autre forme (publique) de reconnaissance. À la fois invitation à découvrir les résultats des recherches menées sur le terrain, l'exposition convie, comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre I, à une présentation de ces méthodes et

[222] Dossier de presse de l'exposition, archives MAN.
[223] Dossier de présentation de l'exposition, archives MAN.
[224] « Avant-propos », catalogue de l'exposition, p. 10.
[225] Archives MAN.
[226] L'exposition est louée par le MAN 30 000 Frs, « au titre de sa participation à la réalisation de ce projet », cf. Contrat de coréalisation avec la Société languedocienne de préhistoire, archives MAN.

pratiques nouvelles, lentement mises au point au gré des successives prospections. La moitié du parcours y est consacrée. Il est avéré que ces expositions entendent inscrire leur domaine dans une actualité de la recherche comme *« La Picardie, berceau de la France* » dont l'organisation est justifiée par « l'importance des collections originaires de Picardie et par le rôle historique joué par cette région, dernier bastion romain de Gaule puis cœur du nouveau royaume dont Soissons est une des capitales[227] ».

Archéologie nationale et expositions itinérantes : quelle place pour le MAN au sein du paysage muséal archéologique français ?

La signification de ces évolutions mérite d'être creusée en les confrontant au statut du musée, à la manière dont est appréhendée sa position et son rapport aux autres musées d'archéologie. Il a très brièvement été question de la place que tient le MAN dans l'environnement muséal et archéologique français, centrale en théorie mais qui se trouve être dans les faits plus contrastée et contestée par certains. En dépit de l'accroissement des échanges extérieurs effectués dans les années 1980 et 1990 – comme nous l'avons vu, tant les prêts, les dépôts, que la participation à l'organisation d'expositions –, qui suivent de façon logique le développement spectaculaire, à l'échelle nationale et internationale, des expositions temporaires, les critiques ne dénoncent pas moins certaines déficiences. L'identité et le champ d'action du MAN doivent être clarifiés et l'étude du phénomène des expositions est un moyen détourné permettant de synthétiser les grandes étapes ayant engagé une redéfinition des missions de ce musée.

Dans un constat publié en 2000, Jean-Bernard Roy remet en cause la place que tient le MAN au sein du paysage muséal archéologique français. Dans un contexte de renouvellement de l'archéologie, il « ne peut plus être le musée central où étaient nécessairement rassemblées les grandes collections d'archéologie française[228] ». Les moyens limités mis à sa disposition ne lui permettent pas « d'exercer un rôle pilote dans un éventuel réseau organisé des musées français d'archéologie[229] ». En cette fin de siècle, le fossé se creuse entre un musée dont l'exposition permanente – recréée, rappelons-le, entre 1960 et 1970 – est déjà vieillissante et la multiplication, au même moment, de bien d'autres institutions muséales archéologiques

[227] Compte-rendu de la réunion du 25 octobre [?] pour la préparation de l'exposition, archives MAN.
[228] Olivier, Laurent, « Du musée des Antiquités nationales au musée d'Archéologie nationale », *La fabrique de l'archéologie en France*, Paris, La Découverte, 2009.
[229] Roy, Jean-Bernard, *op.cit.*, p. 40.

récemment fondées. En outre, les nouvelles réglementations de l'archéologie – des fouilles notamment – mises en exergue plus haut, limitent désormais le nombre d'objets acquis par le MAN[230]. En parallèle, les nombreux musées nouvellement créées, les musées de site qui se caractérisent par leur vitalité, évoluent eux au rythme des fouilles et des découvertes : « l'objet ne va pas au musée, c'est le musée qui va à l'objet[231] ».

À l'heure de la régionalisation, le MAN a besoin de redéfinir son rôle par rapport aux musées de région. Davantage encore, il est constaté que certaines collections du MAN présentent une vision datée de l'archéologie. Elles sont issues de fouilles anciennes et nécessiteraient d'être recontextualisées, confrontées à des sources mieux documentées. Face à l'émergence de nouveaux musées mieux dotés, le bilan est parfois amer. La place prépondérante accordée au seul objet de fouille, auquel on accole un discours trop descriptiviste, est également critiquée. Un musée archéologie « ne saurait se limiter à musée de collection d'objets résultant de la fouille », il convient aussi de décrire la « science en marche[232] ». L'archéologie préventive, qui prend son essor dans les années 1980[233], stimule les nouvelles découvertes. Elles s'accumulent régulièrement au gré des fouilles et bouleversent l'état des connaissances. Avec le développement des fouilles de l'archéologie préventive (90% des exhumations) – et en parallèle au fort déclin de l'archéologie programmée – l'archéologie a ouvert son champ d'investigation à des séquences chronologiques beaucoup plus larges qu'à ses débuts (préhistoire, protohistoire). On assiste ainsi à une dépériodisation, née de l'essor de l'archéologie médiévale, urbaine ; des fouilles menées à l'occasion de grands travaux et recoupant des ensembles de sites très variés sur un territoire.

Or ces répercutions sont, comme il en a été question dans le chapitre I[234], perceptibles dans les expositions et la multiplication des prospections joue un rôle primordial dans le phénomène d'augmentation du nombre des expositions temporaires. Une impulsion est donnée par l'inédicité des exhumations. L'exposition va se faire le relais des découvertes et questionnements archéologiques récents, dont elle propose une synthèse.

Revenons sur le cycle d'expositions itinérantes que reçoit le MAN dans les années 1980. S'il n'est pas concepteur, la nécessité de créer du lien est pourtant patente. Par exemple, Jean-Pierre Mohen voit au travers de l'exposition « *La Lorraine d'avant l'histoire* » la possibilité

[230] Duval, Alain, *art. cit*.
[231] « Musées de site archéologique », rapport du Conseil international des musées, p. 7.
[232] Roy, Jean-Bernard, *op.cit*.
[233] Demoule, Jean-Paul, Stiegler, Bernard (dir.), *L'avenir du passé*, La Découverte, 2008, p. 6.
[234] Roy, Jean-Bernard, *op.cit*., p. 41.

d'échanger avec les partenaires régionaux : « ce type d'exposition modeste à le double avantage de rétablir des biens (sic) devenus indispensables entre le musée de Saint-Germain-en-Laye et les différents musées de France, et de renouveler l'intérêt du public traditionnel du musée des Antiquités nationales[235] ». Au cours de cette première vague d'expositions, c'est l'activisme des associations et de plusieurs directions des antiquités – ancêtres des actuels Services régionaux de l'archéologie – qui est moteur. Ces organisations témoignent d'un certain dynamisme territorial, régional dans le contexte de la création récente des Directions régionales des affaires culturelles, les DRAC, qui se généralisent dès 1977 et participent à la mise en place de l'éducation artistique et culturelle[236]. Le pouvoir d'attraction de l'exposition est également souligné, il est bien entendu perçu comme bénéfique pour le MAN en ce qu'il produit de la nouveauté à ses visiteurs, mais sans que pour autant soit revendiquée la volonté d'imposer le musée comme acteur de ces expositions, dans le sens de producteur.

Le MAN ne s'impose pas comme un musée qui crée et qui propose à la diffusion ses propres expositions à des musées plus modestes. On touche là au statut du musée et une nouvelle fois à son rapport à l'exposition. Peut-il s'agir d'une mise en retrait de façon à offrir l'occasion de présenter, de valoriser des thématiques souvent régionales, des expositions conçues par des structures régionales ? C'est en tout cas une visée invoquée lors de la réception de l'exposition « *Des pierres qui nous font signe* », dans le sens d'une mise en application de la vocation du MAN d' « élargir le rayonnement des expositions organisées en province[237] ».

Comme ces expositions itinérantes en témoignent, les concepteurs ont à cœur de montrer de quelle manière se construit aujourd'hui l'archéologie et quels sont ses principaux axes de réflexions ; leurs discours tournent ainsi autour des problématiques de l'évolution sociale, de l'action de l'Homme sur son environnement, de l'impact de son milieu sur lui-même. Ils s'engagent également à présenter les méthodes de prospection. De nouveaux modèles qui n'entrent plus en adéquation avec ce qu'est en mesure de proposer le MAN à cette période. Il pourrait s'agit d'un indice supplémentaire permettant de mieux comprendre cet accueil récurrent d'expositions conçues par de nouvelles entités, plus en phase avec l'actualité de la recherche et de la muséographie archéologique. Le MAN se situerait-il également dans la position du musée de synthèse qui trouve le moyen – en accueillant des expositions ciblées dans leur discours, construites sur la base de recherches de terrain effectuées sur une région où un

[235] Lettre de J.-P. Mohen au directeur des musées de France, 10/09/86, archives MAN.
[236] Greffe, Xavier, Pflieger, Sylvie, *La politique culturelle en France*, Paris, La documentation française, 2e édition, 2015, p. 20.
[237] Document de présentation des deux expositions, archives MAN.

site bien précis –, d'enrichir et prolonger momentanément ses collections ?

S'en suivent donc des réflexions et prises de décisions importantes pour ce musée. En réaction, plusieurs actions sont lancées pour faire évoluer tant son rapport à l'archéologie, aux finalités de sa transmission, qu'aux autres musées d'archéologie. C'est précisément la nature des missions fixées lors de l'élaboration, dès 1993, d'un projet de service. Le musée s'investi et choisi de s'engager pour l'avenir ; il devient centre de responsabilité et entend redéfinir le sens de sa mission, de ses objectifs et les moyens d'y parvenir en s'engageant pour « un musée d'une archéologie vivante » et en répondant « aux demandes d'une archéologie nationale en pleine régénérescence[238] ». L'exigence est posée d'évoquer tous les phénomènes de civilisation et d'être le transmetteur de connaissances actuelles. En somme, s'inscrire comme l'ont fait ces premières expositions itinérantes, dans une actualité de l'archéologie en traitant de sujets neufs, de découvertes récentes, ainsi qu'aborder les différents domaines de l'archéologie[239]. La réalisation de tels objectifs est perçue comme l'enjeu du réaménagement des salles d'expositions permanentes mais il semble que l'exposition temporaire ait également joué un rôle dans ce sens.

Dans les mêmes années, Alain Duval, alors directeur du MAN, relève la faiblesse des relations institutionnelles qu'entretient son musée avec les autres institutions muséales, alors que les échanges entre personnels sont eux actifs. Il déplore que le MAN soit peu souvent sollicité par ces établissements pour des conseils alors qu'« Il y a ou devrait y avoir complémentarité entre le MAN de nature généraliste et de synthèse et les musées de région présentant une région, un site, un thème[240]. Le constat se trouve d'autant plus problématique que le musée a le statut de « grand département[241] » ; il est plus précisément « département des antiquités nationales » et sert en théorie de référence dans son domaine. Duval prône en outre la nécessité d'une complémentarité entre les musées d'archéologie du territoire français, alors qu'au même moment – et dans la lignée du projet de service – un groupe de réflexion composé de plusieurs spécialistes se réunit autour du MAN pour réfléchir à la création d'une fédération des musées d'archéologie. Le MAN doit faire valoir son statut de musée central d'archéologie

[238] « Projet culturel », document archives MAN
[239] *Ibid*.
[240] Duval, Alain, « Qu'est-ce qu'un musée central d'archéologie à l'époque de la régionalisation ? », *Musées & collections publiques de France*, n° 208, 1995, p. 38.
[241] « […] ces départements [au nombre de quinze] remplissent à la demande du directeur général des patrimoines, des missions d'étude, de recherche et de conseil dans le domaine de l'histoire de l'art et de la conservation des œuvres »,https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=4604346E407822526FB51D631B537782.tpdjo07v_3?cidTexte=JORFTEXT000000495879&dateTexte=20110526 [consulté le 06/06/16].

tout en s'imposant comme la « tête de réseau » des musées d'archéologie[242] ; il ne doit pas s'enfermer sur lui-même mais se lier aux autres institutions[243]. D'autre part, ce réseau entend notamment œuvrer à une redéfinition des méthodes et moyens d'organisation des expositions temporaires, tout en réaffirmant leur potentiel :

> « Pour un meilleur rayonnement des initiatives d'ordre scientifique et culturel grâce à une collaboration plus systématique : expositions réalisées en coproduction, pour des raisons de coût mais aussi de qualité, itinérantes ou présentées en plusieurs lieux simultanément, regroupant, sur un thème ou pour une période, les richesses des différents musées et des autres institutions archéologiques[244] ».

Ce type de coréalisations existe. Plusieurs expositions du MAN ont bénéficié des apports d'autres musées de région, pour autant est-ce satisfaisant au regard des objectifs fixés ? Les liens créés avec le MAN dans le cadre strict de l'organisation des expositions présentées à Saint-Germain-en-Laye restent en effet ponctuels. Parmi les idées développées pour le projet de service, il a été jugé souhaitable de renforcer les partenariats avec les institutions extra-muséales comme le CRNS, les Universités, les services régionaux de l'archéologie, les muséums… Qu'en est-il au juste ? Une telle configuration est attestée pour les premières expositions itinérantes, d'autres structures ont été sollicitées, rappelons par exemple que des prêts sont consentis par le Museum d'histoire naturelle à l'occasion de l'exposition « *Premiers paysans de la France méditerranéenne* ». Cependant le MAN est encore loin d'être le principal initiateur ou la cheville ouvrière de ces réalisations.

L'étude globale des expositions itinérantes, fruits d'une coréalisation, doit nous permettre de jauger le degré de collaboration qui peut exister entre le MAN et, notamment, les autres musées d'archéologie. En avançant un peu dans le temps, c'est-à-dire après 1994, quel constat peut-on dresser ? Le MAN continue d'accueillir assez régulièrement ces expositions qui, en effet, conçues par des musées archéologiques ou services régionaux de l'archéologie, lui sont extérieures. Avec les expositions qui vont suivre, on se retrouve pour la plupart dans la même dynamique mise en exergue plus haut, à savoir assurer une meilleure visibilité à des expositions présentées en région. Elles sont à nouveau pour le MAN un moyen de communiquer

---

[242] Pour ce faire, il est énuméré différents points devant être développés par le MAN : le groupement des informations ; les échanges scientifiques ; les relations avec le public ; les liens avec les musées nationaux et l'ensemble des musées de région

[243] Avant même la création du musée, Arcisse de Caumont exprime à Nieuwerkerke (alors directeur des musées impériaux) le danger qui peut faire peser un musée central sur les musées de province. Pour y pallier, Nieuwerkerke évoque l'envoi de moulages, cf. Bertinet, Arnaud, *op. cit.*, p. 329.

[244] Coulon, Gérard, Louboutin, Catherine, Roy Jean-Bernard, « Quelle structure fédérative pour les musées d'archéologie ? », *Musées & collections publiques de France*, n° 208, 1995, p. 47.

l'actualité des découvertes de terrain mais également de confirmer son statut de musée central, soumis comme nous l'avons vu à plusieurs questionnements et à une volonté de réaffirmation de la place, historique, qu'il tient pour l'archéologie française. Revenons une dernière fois sur les réflexions de cette fin du XXe, au travers d'une interview d'Alain Duval, en 1996, pour *La lettre des musées de France*. Le directeur du MAN perçoit en ces termes l'avenir de son musée :

> « L'archéologie a ces derniers temps beaucoup changé et le musée doit refléter ce qu'elle est aujourd'hui. Comment le faire avec des collections pour lesquelles nous ne disposons pas de tout l'environnement informatif disponible ? L'archéologie s'intéresse aujourd'hui non seulement aux « beaux objets » mais à tous les objets… et moins aux objets en tant que tels que comme supports que comme support d'information nous permettant comment on vivait à telle ou telle époque. Pour refléter cette évolution de l'archéologie, faire profiter le musée des apports des fouilles récentes et, ce faisant, mieux répondre aux attentes du public, il existe, me semble-t-il, une première solution consistant à organiser, de façon régulière, des expositions sur l'actualité archéologique en métropole et dans les départements d'Outre-Mer. Nous disposons maintenant des espaces et du matériel nécessaire à l'organisation, une ou deux fois par ans, de telles expositions sur l'archéologie « en train de se faire ». Ces expositions qui pourraient bien entendu être organisées en liaison avec un musée de région permettraient au musée des Antiquités nationales de n'être plus seulement un lieu de synthèse – ce qu'il doit rester au demeurant – mais aussi une vitrine sur l'actualité archéologique[245] ».

Prôner cette mue du MAN – l'accueil d' « une ou deux fois par an » d'« expositions sur l'actualité archéologique en métropole et dans les départements d'Outre-Mer […] – est une chose, mais s'est-elle accompagnée de répercussions concrètes dans le choix des thèmes et des modalités d'organisation des expositions suivantes ; des expositions au commissariat mixte, produit d'une réelle collaboration entre le MAN et d'autres musées ?

En effet, plusieurs expositions vont dans ce sens mais le rythme de leur organisation n'est pas aussi soutenu que celui souhaité. Si la déclaration de Duval semble ne pas concerner seulement les expositions itinérantes, c'est bien ce type de manifestations, pour le dialogue que nécessite son organisation, qui apparaît le plus adéquat. La part que prennent les musées ou services régionaux dans leur réalisation est toujours importante, et il s'agit en outre bien d'expositions abordant une archéologie « en train de se faire ». À l'exemple des expositions

[245] « L'avenir du MAN », *La lettre des musées de France*, n°65, mai 1996.

« *Nos villages ont 5000 ans* » (1996) organisée par le Centre de documentation de la préhistoire alpine de Grenoble et le musée de la Civilisation gallo-romaine de Lyon ; une des premières fouilles subaquatiques en France, celle du site néolithique « des Baigneurs », à Charavines, réalisée en 1976 et 1986. L'exposition se compose d'une sélection de ces objets restituant « un remarquable instantané de la vie quotidienne des premiers paysans[246]. « *À la rencontre des dieux gaulois* » (1999), (voir p note 74) dont un grand nombre d'objets provient de différents Services régionaux de l'archéologie. L'exposition « *Mosa Nostra*[247] » (2001), construite de même sur la base de fouilles récentes, en France et en Wallonie, vise tant à réinterpréter la transition entre l'Antiquité et le Moyen Âge que mettre en évidence, au cours de cette période, « la richesse et l'homogénéité du bassin mosan […] notamment en matière d'artisanat et de commerce[248] » ; son parcours suit, au fils de la Meuse, les principaux villages fouillés. En prolongement, l'ouverture aux autres civilisations se poursuit avec « *Les tombes peintes de Paestum* » (1998), où une des fameuses sépultures est présentée dans son intégralité ; elle s'accompagne toujours d'une mise en valeur des collections d'archéologie comparée du MAN : vases et maquettes en liège de monuments antiques.

Exposer l'histoire du château

En contrepoint des manifestations d'archéologie, il convient de s'intéresser à un type particulier d'exposition, qui forme un genre à part entière face au reste de la production « archéologique ». Si les expositions liées au passé du musée se multiplient depuis une quinzaine d'années, celles consacrées à l'histoire du château sont, depuis l'origine du phénomène expologique au MAN, organisées de façon plus régulière. Elles sont davantage ancrées dans une forme de tradition et font intervenir un ensemble de relations qui méritent toute notre attention. De la même manière que ces expositions historiques jouent le rôle de liant entre le musée et le château, c'est également l'opportunité d'une « réconciliation », tant pour les autorités que pour les amateurs, entre le MAN et la Ville de Saint-Germain-en-Laye. Le même terme est utilisé par Jean-Pierre Mohen à propos de « *Louis XIV à Saint-Germain-en-Laye* » (1988) : « c'est une magnifique occasion de réconcilier les amateurs d'histoire avec le

[246] Dossier de presse de l'exposition, archives MAN.
[247] Réalisée par le service archéologique du ministère de la région Wallone en province de Namur et le musée archéologique de Namur ; conçue par Sophie et Jean Plumier-Trofs ainsi que Maude Regnard, cf. convention de partenariat, archives MAN.
[248] Dossier de presse de l'exposition, archives MAN.

château royal de Saint-Germain-en-Laye[249] ». En parallèle, l'exposition « *La cour des Stuarts à Saint-Germain-en-Laye* » (1992), inscrite dans la continuité de la précédente, est porteuse de motivations assez similaires. Comme le souligne Jacques Sallois, alors directeur des musées de France, « la coordination municipalité, BNF et RMN confirme l'intention de la conservation du MAN d'expliquer davantage au public le cadre architectural du château et la vie qui y était organisée. Loin de nuire au MAN, cette approche documentée de l'édifice qui l'accueille accroît l'intérêt de cette magie du lieu[250] ». Ces remarques sont loin d'être superflues. Certaines velléités se font sentir de la part des visiteurs lorsque les installations du musée sont perçues comme envahissantes et semblent prendre le dessus sur l'architecture du monument. Plusieurs critiques sont en effet formulées dans le livre d'or de l'exposition « *Le bel âge du bronze en Hongrie*», pour laquelle une scénographie particulièrement marquée vient camoufler la chapelle[251]. La situation, bien qu'isolée, témoigne combien la cohabitation peut devenir délicate et il semble que, de cette expérience, aient été tirés des enseignements. En effet, vingt ans plus tard, alors que le parcours de « *La Grèce des origines* » se trouve également à cheval sur les deux mêmes salles, il est pris le parti de laisser apparentes l'architecture et notamment les pièces archéologiques conservées en permanence dans la chapelle. Seules des cimaises aux couleurs vives permettent de dissocier plus subtilement l'espace de l'exposition temporaire, tout en laissant le reste visuellement accessible[252].

Une autre particularité des expositions historiques comprises entre les années 1960 et 1990 est à prendre en compte. Elles sont souvent les premières à bénéficier de moyens vraiment conséquents voire « révolutionnaires », destinés à assurer tant leur présentation que leur communication. En effet, dès 1964, il est fait appel, pour « *Destin d'un château royal* », à un architecte chargé de concevoir les panneaux de l'exposition[253]. Un plan de la salle avec une implantation du cours est également réalisé. Plus tard, à l'occasion de l'exposition sur les Stuarts, ce sont les scénographes Vincen Cornu et Benoit Crepet – des habitués des galeries du

[249] Lettre de J.-P. Mohen au député-maire de Saint-Germain-en-Laye, archives MAN.
[250] Catalogue de l'exposition, p. 10.
[251] En voici quelques-unes :

- « Dommage de cacher sous des tenture l'intérieur de la chapelle. L'expo pourrait très bien y être mise sans nuire à la beauté intérieure »
- « Dommage de cacher une chapelle royale par une exposition que l'on pourrait mettre dans d'autres salles »
- « Quel dommage de camoufler, une fois de plus, les murs et la voûte de la chapelle royale ! Ne peut-on concilier expo et visite de cette chapelle ? »
- « Et la chapelle ? Que devient-elle dans tout cela ? Incroyable ! »
- « Il est regrettable de transformer la chapelle – il serait préférable de conserver au château son allure d'origine (sic) »

[252] Voir l'annexe XXI-16, notamment la deuxième photographie.
[253] Par André Hermant, Architecte DESA (diplômé de l'École Spéciale d'Architecture).

Grand Palais – qui entreprennent, en vue de la réalisation une modélisation 3D de la chapelle et de la salle des Gardes.

Des efforts significatifs sont en outre faits de manière à leur assurer une visibilité accrue. Pour « *Louis XIV à Saint-Germain-en-Laye*[254] », grâce au concours de la municipalité, un affichage est rendu possible dans le hall d'entrée du musée et dans les vitrines de la station RER[255]. La mairie met également à disposition, pour la durée de l'exposition, six surveillants et participe à à l'organisation de l'exposition « *La cour des Stuarts* ». Pour cette dernière est créée une plaquette de présentation du projet dans l'objectif d'attirer mécénat-subvention/parrainage. Elle met l'accent sur la dimension franco-britannique, franco-irlandaise et européenne de l'exposition et présente la programmation qui lui est associée (un colloque international et un concert de musique baroque). En comparaison avec ce qui se fait aux mêmes époques pour les expositions d'archéologie, il est perceptible que ce type de manifestation à la portée historique et commémorative (rappelons que la plupart s'inscrivent dans le contexte d'anniversaires) bénéficie de ressources supplémentaires.

La question de l'existence d'une programmation scientifique – colloque, journée d'étude, rencontre, conférences, etc. – associée aux expositions présentées au et par le MAN, devrait également être posée. Elle concerne les expositions conçues par le musée et apparaissent dans les années 1990. Nous y faisons ici allusion car la première conférence associée à une exposition a lieu dans la foulée de « *La cour des Stuarts à Saint-Germain-en-Laye* ». C'est, de façon plus générale, un enrichissement, un prolongement dont font certes l'objet quelques autres expositions, mais qui trouve des échos plus favorables encore avec celles dites « historiques[256] ». Cela annonce, dans ces mêmes années, l'apparition d'expositions plus amples et ambitieuses réalisées par les équipes du MAN.

[254] L'exposition est notamment conçue à l'initiative du député-maire de Saint-Germain-en-Laye, Michel Pericard.
[255] Lettre du chef de service des affaires culturelles de la ville de Saint-Germain-en-Laye, à J.-P Mohen, archives MAN.
[256] Tout confondu : « Nos villages ont 5000 ans » ; « L'art préhistorique des Pyrénées » ; « Hommage à Henri IV » ; « Objets de pouvoir » ; « L'or des princes barbares » ; « Saint-Louis et Saint-Germain-en-Laye » ; « Les nouvelles folies françaises ».

C. Premières grandes expositions et implication de la Réunion des musées nationaux

Expositions d'envergure des années 1990, internationalisation des prêts

Après une période florissante de réception d'expositions itinérantes, se profilent dès 1990 les premières grandes expositions temporaires créées par le MAN et présentées au musée. Parmi les critères de l'appellation « grandes expositions », il faut entendre un nombre beaucoup plus important d'objets présentés, des objets issus de prêts d'origines également diverses. Elles nécessitent un apport financier proportionnellement égal à leur envergure et bénéficient pour ce faire d'un soutien conséquent de la RMN. C'est au début des années 1990 que ces expositions, fruit d'une coréalisation entre le MAN et la RMN, se régularisent à un rythme moyen d'une tous les deux ans. Il existe des exemples antérieurs mais pour lesquels la nature et l'importance de l'aide apportée par la Réunion des musées nationaux varie sensiblement. En effet, pour ces expositions plus anciennes, il s'agit de prises en charge partielles des frais : soit le transport et l'installation[257], soit encore l'édition ou la réimpression du catalogue[258].

Le schéma se trouve différent à partir de l'organisation de l'exposition « *Le premier or de l'humanité* », conçue, rappelons-le, par le musée de Varna. Pour permettre au MAN de l'accueillir, la RMN a remboursé l'ensemble des frais du Comité de la Culture bulgare[259]. Dans le contexte post-année de l'archéologie et celui de l'explosion du nombre d'expositions d'archéologie organisées, les aides se font, au cours de la décennie 1990-2000, plus récurrentes et surtout plus importantes. Elles participent par conséquent de l'émergence d'expositions plus ambitieuses, pourvues de nouvelles possibilités de prêt, de scénographie, de communication. Davantage de moyens, de manières de mettre en œuvre et réaliser des expositions à la portée supérieure à ce qu'on a pu voir jusqu'à présent. Les budgets de ces expositions, entièrement imputés à celui de la RMN, atteignent des sommes jamais vues auparavant[260].

Ainsi, plusieurs exemples vont s'enchainer ; le choix des thèmes traités est plutôt en adéquation avec les préceptes développés au même moment par le directeur et d'autres spécialistes, à propos du rôle de l'exposition au MAN et des relations à entretenir avec les autres musées (voir *supra*). D'autre part, l'ancrage de ces expositions dans une actualité des fouilles et de la recherche archéologiques est une caractéristique qui tend à s'imposer. Le concept

[257] *« Les premiers paysans de la France méditerranéenne* » et *« La Graufesenque* ».
[258] « *Archéologie des lacs et des rivières* » et « *Le trésor des Rethel* ».
[259] Réunion des 22, 23 et 24 juillet 1987 à Sofia au sujet de l'exposition « *Le premier or de l'humanité en Bulgarie* », archives MAN.
[260] Voir l'annexe VIII.

d'exposition se trouve sans doute davantage accolé à la métaphore du « gong », chère à Paul Rivet, un « gong qui appelle l'attention périodiquement[261] ».

L'exposition est plus encore d'auparavant affichée et devient le gage d'une exposition apte à susciter un intérêt inédit ; à l'exemple de « *Vercingétorix et Alésia* », elle s'en va aussi en guerre contre un certain nombre de poncifs véhiculés par les récits, les artistes sur l'archéologie et les civilisations. Si « *Masques de fer* » présente relativement peu d'objets (environ 114 unités), il s'agit en majorité d'ensembles funéraires complets et fraichement exhumés. Le mobilier de la tombe de Chassenard (collection MAN) jouxte trois autres ensembles rassemblés pour l'occasion. Ils permettent de détailler l'équipement, et même de cerner la personnalité, l'origine, d'analyser les fonctions et de reconstituer la carrière des soldats de l'armée romaine. L'enjeu est également de les confronter à d'autres pièces d'équipement complètes, sorties de plusieurs collections françaises et étrangères[262]. Pourtant hors cadre archéologique, l'exposition « *La cour des Stuarts* » sollicite également un grand nombre de musées prêteurs et notamment étrangers (environ 313 pièces présentées). En rapport au sujet de l'exposition – l'exil des Stuarts et la vie de la cour de Jacques II au château de Saint-Germain-en-Laye – c'est bien l'internationalisation des prêts qui est la plus remarquable. Quelques 21 institutions britanniques y collaborent, alors qu'il est clairement annoncé une présentation des « trésors des collections de la couronne royale britannique[263] ». Les efforts se poursuivent avec « *Vercingétorix et Alésia* », en particulier grâce aux échanges permis avec les musées régionaux français, de beaux-arts, d'archéologie ainsi que plusieurs Services régionaux de l'archéologie[264] puis « *L'art préhistorique des Pyrénées* » pour lesquelles des sommes jusqu'ici

[261] Paul Rivet dans la revue *Museum*, 1948, cité dans Blanckaert, Claude (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Artlys, 2015, p. 212.

[262] Prêts étrangers d'Autriche, Bulgarie, Danemark, Pays-Bas, RFA, Suisse ; prêts français : bourges, musée du Berry (Bourges), musée de l'hospice Saint-Roch (Issoudun), BnF, Louvre, musée de la Monnaie, (Paris), musée archéologique (Strasbourg).

[263] Dossier de presse de l'exposition, archives MAN.

[264] Il apparaît nécessaire de tous les nommer : Agen, musée municipal ; Aix-en-Provence, musée Granet ; Alise, Société des sciences historiques et naturelles de Semur-en-Auxois et musée Alésia ; Autun, musée Rolin ; Beauvais, musée départemental de l'Oise ; Besançon, musée des beaux-arts et d'archéologie ; Bordeaux, musée d'aquitaine et musée des beaux-arts; Carcassonne, musée des beaux-arts ; Chalon-sur-Saône, musée Denon ; Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale et interuniversitaire, Conservation des musées d'art de Clermont et Service régional de l'archéologie ; Compiègne, musée Vivenel ; Dijon, musée archéologique et Service régional de l'archéologie ; Épernay, musée municipal ; Hières-sur-Amby, maison du patrimoine de l'Isle ; Le Puy, musée Crozatier ; Levroux, Service régional de l'archéologie ; Lyon, Service régional de l'archéologie ; Mouzon, musée municipal ; Nantes, musée Dobrée ; Nîmes, musée archéologique ; Niort, musée des beaux-arts ; Nogent-sur-Seine, musée Boucher-Dubois ; Paris, BnF, Bibliothèque Forney, bibliothèque-musée de l'Opéra, musées du Louvre, d'Orsay, du Petit Palais ; Pons, Société d'archéologie pontoise ; Quimper, musée départemental breton ; Roanne, musée Déchelette ; Rochefort, Société de géographie ; Saint-Etienne, musée d'art moderne ; Semur-en-Auxois, musée municipal ; Toulouse, musée Saint-Raymond et Service régional d'archéologie ; Troyes, musée des beaux-arts et d'archéologie ; Vienne, musée des beaux-arts et d'archéologie ; Vincennes, Service historique de l'armée de terre.

inégalées sont dépensées. Bien que les remarquables collections de mobilier préhistorique que conserve le MAN constituent les deux tiers de cette exposition, plusieurs objets exposés (131 objets sur un total de 462) sont issus des fonds d'autres musées[265]. Cette ouverture du musée s'apprécie d'autant plus par comparaison. Souvenons-nous de l'exposition « *Chefs-d'œuvre de l'art préhistorique* », en 1969 ; c'est à l'époque le relatif enfermement du musée sur ses propres collections et la revendication d'une certaine indépendance vis-à-vis des prêts extérieurs qui sont affirmés.

Si le MAN a participé à l'organisation de quelques expositions faisant intervenir des interlocuteurs étrangers, peu d'expositions à la portée internationale spécifiquement organisées par lui ont été réalisées en partenariat avec des musées européens, de même qu'avec des musées de régions français ; ceci dans le sens d'une réelle coproduction créatrice d'un échange des compétences ou d'une relation de complète réciprocité. En effet, malgré les exemples cités, le bilan reste en cette fin de siècle assez contrasté. En 2000, la directrice des Musées de France, Françoise Cachin, réaffirme l'intérêt d'une mise en réseau des musées concernés par l'archéologie en vertu d'une meilleure définition de la vocation scientifique de chaque établissement, des responsabilités des musées nationaux, des politiques d'acquisitions et notamment d'expositions, de communication[266]. Malgré les efforts, l'association peine à voir le jour. Des points de vue divergents se font entendre. Roy doute de la pertinence d'un musée d'archéologie présentant une synthèse nationale, à l'heure de l'Europe et des projets de musées européens. Si de telles structures tardent à voir le jour, donner une vision plus globale de l'archéologie, mettre l'accent sur les racines communes des européens, voilà un rôle parfait pour les expositions. Au même moment, « *L'or des princes barbares* » remplit au mieux ces objectifs. Comme nous l'avons vu plus haut, le MAN a eu par le passé plusieurs occasions de participer à l'élaboration d'expositions de ce type. Or, dans ce cas-ci, le mérite de son organisation lui revient, il est au cœur de cette démarche visant à « montrer, par le biais de ces trésors princiers, que l'unité culturelle de l'Europe s'est forgée dès le haut Moyen-Âge ». L'exposition vient confirmer à nouveau une volonté d'échange, d'objets et de compétences, puisqu'elle résulte de l'association du MAN et du Reiss-Museum de Mannheim. Sur les 37 ensembles funéraires exposés, seule la tombe de Messaksoudy (Kertch, Ukraine) est conservée

[265] De régions françaises et étrangères relativement proche des Pyrénées : Madrid, Museo Arqueologica nacional et museo nacional de Ciencias naturales; Santander, museo regional de Prehistoria y arqueologia.
France: Foix, musée départemental de l'Ariège ; Hastingues, musée archéologique d'Arthous ; Le Mans, musées de la Ville ; Le Mas d'Azil, musée de la Préhistoire ; Montpellier, Service régional de l'archéologie du Languedoc-Roussillon ; Paris, musée de l'Homme.

[266] Cachin, Françoise, « L'archéologie dans les musées : gestion courante ou singulière ? », *Musées & collections publiques de France*, n° 227, 2000, p. 7-9.

au MAN ce qui confirme un peu plus que l'on a à faire à des profils d'expositions caractérisés par leur ouverture sur d'autres collections nationales et internationales.
La tendance évolue néanmoins ; après une période d'acquisition et d'adaptation des expositions présentées, le MAN affirme de plus en plus son statut de musée concepteur, créateur et qui prend l'initiative d'exposer.

Conception et présentation des expositions internationales

Creusons un peu plus le cas de ces expositions « internationales », c'est-à-dire qui présente un mobilier issu de fouilles étrangères et dont les commissariats sont le fruit de collaborations entre le MAN et des musées étrangers. De par le thème traité par ces expositions qui entendent mettre l'accent sur les influences mutuelles plus que sur des affirmations identitaires[267]. On dénombre notamment plusieurs expositions dites « des Balkans ». Souvent insérées dans le jeu des relations diplomatiques qu'entretient la France avec ces pays d'Europe de l'Est, elles ont peut-être davantage encore que les autres, une identité double et se retrouvent à l'intercession de l'intellectuel et du politique, du national et de l'international. Ces expositions demeurent ponctuelles, difficile de parler d'un cycle ou d'une réelle politique culturelle, bien qu'une perspective de coopération au long court semble tout récemment vouloir voir le jour.

Il n'empêche pour autant que ce soit construite et que soit revendiquée une certaine filiation entre elles ; sans que l'on puisse parler de série, les expositions se prolongent l'une l'autre. Le MAN se pose comme un relais, tant dans la conception que la réception de ces expositions internationales dans une logique de mise en dialogue des nations et des cultures. Des coopérations qui prennent parfois leurs racines dans une longue tradition d'échanges entre institutions européennes. L'exposition « *Trésors préhistoriques de Hongrie* », proposée par le musée national hongrois est perçue comme le moyen pour le MAN de « poursuivre la mise en valeur d'œuvres prestigieuses entamée en 1989 avec « *Le premier or de l'humanité en Bulgarie* » et « *Le bel âge du bronze en Hongrie* », de même que se familiariser avec la recherche archéologique hongroise[268]. La filiation avérée entre ces expositions est également historique. Elles sont en effet issues d'une longue tradition de coopération scientifique et muséographique établie entre le MAN et le musée national hongrois. À l'issue de l'Exposition universelle de 1867, Floris Romer, conservateur au département préhistorique, offrit au jeune

[267] Parallèle avec l'étude de Dufrêne, Bernadette, « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle », *Publics et Musées*, n°8, 1995, p. 75-101,
[268] « Circonstances de l'organisation de l'exposition », archives MAN.

MAN, afin d'enrichir son département d'archéologie comparée, une sélection d'originaux et de moulages qui avaient été présentés au pavillon de la Hongrie[269]. À l'événement culturel et politique de ces expositions se joint l'événement muséographique, la présentation d'œuvres exceptionnelles jamais ou rarement sorties des collections des musées prêteurs. La plus récente d'entre elles, « *Dieux des Balkans* », permet de considérer de quelle manière le prêt d'une œuvre prestigieuse – à savoir une figurine féminine assise sur un trône, datant d'environ 4000 ans, appartenant la culture néolithique de Vinça et considérer par les Kosovars comme un symbole de leur identité nationale[270] – a pu être le point de départ des relations aboutissant à la mise en place d'une coopération scientifique.

Plus largement, ce type d'exposition se caractérise également comme un maillon de l'action culturelle extérieure menée par la France. Dans le cas particulier des expositions du MAN, le ministère des Affaires étrangères en assure une grande partie au travers de l'Association française d'action artistique (AFAA), un opérateur privé notamment chargé de mettre en œuvre la promotion de la pensée française dans le monde[271]. Ainsi, plusieurs manifestations ont bénéficié d'aides de l'AFAA[272]. Ces appuis prennent la forme de soutiens financiers, de conseils orientés dans l'objectif d'assurer une efficace visibilité de l'exposition et, d'un point de vue diplomatique, la meilleure liaison entre les deux pays concernés. À l'occasion de « *L'art des premiers agriculteurs en Serbie* », l'AFAA porte à la connaissance du MAN « le souhait exprimé par la Yougoslavie de voir présenté en France une exposition intitulée « Le néolithique du centre des Balkans » [273]. En parallèle, lors de la phase de construction de l'exposition « *Le premier or de l'humanité en Bulgarie* », c'est le directeur des musées de France qui informe l'Association de la mise en place de différents contacts entre le musée et les autorités bulgares[274]. Par rapport à la RMN, l'action de l'AFAA est motivée par l'existence – en filigrane de l'exposition et de l'événement culturel que revêt son organisation – d'un événement politique qui dépasse le seul cadre de ces expositions. En effet, « *Le premier or de l'humanité en Bulgarie* » s'inscrit dans le contexte des premiers accords d'échange entre la Bulgarie et de l'Union européenne[275]. Rappelons que son entrée effective dans l'Union, en

[269] *Ibid*.
[270] Elle a toujours appartenu au musée de Pristina mais a séjourné temporairement en Serbie pendant le conflit qui a marqué
[271] Greffe, Xavier, Pflieger, Sylvie, *op. cit.*, p. 51-52.
[272] L'AFAA est fusionnée en 2006 à un autre opérateur du ministère des Affaires étrangères, l'Association pour la diffusion de la pensée française (ADPF), sous le nom de CultureFrance. C'est aujourd'hui l'Institut français qui est l'opérateur de l'action culturelle extérieure de la France, cf. *Ibid*.
[273] Lettre du directeur de l'AFAA à René Joffroy le 15/3/78, archives MAN.
[274] Lettre du directeur des musées de France à directrice de l'AFAA, le 20/1/87, archives MAN.
[275] Voici les propos tenus dans la préface du catalogue : « À la veille d'entamer une nouvelle page de l'histoire, celle de la communauté européenne, dans laquelle les relations avec les pays d'Europe de l'Est sont capitales, cette

2007, sera l'occasion d'une autre exposition, « *Des Thraces aux Ottomans* » (voir *supra*, p. 50). De même, « *L'art des premiers agriculteurs en Serbie* » est réalisée « dans le cadre des accords culturels passés entre la France et la République socialiste fédérative de Yougoslavie[276] » et « *Trésors préhistoriques de Hongrie* » dans le contexte de « MAGYart », la saison hongroise en France, organisée par le ministère des Affaires étrangères et le ministère de la Culture et de la communication.

Dans une perspective moins politisée, les partenariats induits par l'exposition – et qui dépassent le cadre de l'exposition et de son organisation – se trouvent aujourd'hui davantage exploités comme c'est notamment le cas avec « *Dieux des Balkans* ». Il y a une volonté de créer un véritable cycle en accueillant de façon récurrente les collections d'un musée invité et c'est aussi l'occasion de rappeler le passé du MAN : l'exposition « inaugure un nouveau cycle […]. À intervalles réguliers, notre établissement mettra à l'honneur les collections d'un musée invité, avec lequel il est appelé à construire des liens renforcés, tradition des relations naturelles, consubstantielles à l'histoire du musée d'Archéologie nationale, qui l'unissent aux territoires et à ses musées[277] ». « *Dieux des Balkans* » est perçue comme apte à « déclencher » une future collaboration, l'objectif est de faire fructifier les échanges en organisant des campagnes de fouille et de formation[278].

D. Bilan à l'aube du XXIe siècle

Tentons de reprendre depuis le début. Au départ, le manque d'équipement, la vétusté et l'encombrement des salles du musée font que très peu d'exposition y sont organisées, bien qu'en parallèle l'ouverture du musée vers l'extérieur soit assurée par de nombreux prêts. Puis vient le temps de la première grande rénovation ; sa lourde réalisation ajoutée au contexte de l'époque sont peu favorable à la réalisation d'expositions. L'actualité de la nouvelle muséographie, l'attrait de la nouveauté apportent déjà de très bons chiffres de fréquentation au musée. Bien que les expositions se fassent petit à petit de plus en plus nombreuses, la

exposition est la parfaite expression des liens anciens, présents et futurs qui unissent la Bulgarie et la France, celle d'une collaboration active et amicale entre les musées de nos pays respectifs », Olivier Chevrillon, directeur des musées de France, catalogue de l'exposition, *n. p.*

[276] Préface de René Joffroy, catalogue de l'exposition, *n. p.*

[277] Préface du catalogue de l'exposition, p. 4.

[278] Le protocole d'accord-cadre prévoit une coopération archéologique en la France et le Kosovo, des recherches de terrain franco-kosovares sur des sites des deux pays sous forme de chantiers-école. Ils seraient ouverts à des bénévoles et stagiaires et offriraient matière à des sujets de master et de thèses pour de jeunes chercheurs – archives MAN.

participation du MAN à la transmission de l'archéologie, des œuvres et des connaissances, passe davantage par son investissement dans quelques grands projets internationaux, pour lesquels il n'est pas l'organisateur principal et qui ne sont pas présentées à Saint-Germain-en-Laye. Par ailleurs, le musée entretient toujours une politique de prêts toujours dynamique.

La régularisation de l'organisation des expositions au MAN émerge suite à la conjonction d'au moins deux phénomènes. Aux profondes mutations méthodologiques que connaît l'archéologie, se mêle une nouvelle exigence de transmission des connaissances acquises, mais pas seulement. En parallèle, le MAN subit lui-même une forme de « crise identitaire », entre remise en cause et nécessaire remise à plat de son statut, de ses collections qui se trouvent parfois en porte à faux face à la naissance d'un nouveau vivier de musées archéologiques, plus en phase avec une vision actualisée de l'archéologie. Alors que le musée a entre autres besoin de s'affirmer à l'extérieur, de nouer des partenariats, la place de l'exposition temporaire est à ce moment évoquée ; dans les multiples exhortations au changement, les vertus de l'exposition sont soulignées. Elle est désormais appelée à jouer son véritable rôle. Enfin, il est fait le constat des lacunes des salles d'exposition, à nouveau vieillissantes et moins fréquentées. L'exposition temporaire détient alors aussi une finalité compensatoire : quand les salles vieillissent il faut exposer, quand la foule se presse moins contre les vitrines des collections permanentes, l'exposition est parfois invoquée au motif de rééquilibrer la fréquentation. Dans le même dessein, les raisons pour lesquelles on choisit d'exposer se diversifient.

Comme il l'a été souligné avec « *Dieux des Balkans* » à propos de la présentation de l'archéologie est-européenne, l'exposition va se faire, à mesure que l'on progresse dans les années 2000, plurielle et gagner encore en complexité. Tout d'abord dans ses formes, de nouveaux concepts font leur apparition, mais également dans les « retours » attendus. Il nous semble que le concept d'exposition entame ici sa redéfinition, son élargissement aussi. L'exposition sert désormais des visées mieux définies, qui entendent œuvrer pour une meilleure visibilité du musée, l'insérer dans une dynamique nouvelle, plus proche également des pratiques des autres institutions muséales. En somme c'est la volonté d'exposer qui se trouve réaffirmée et réorientée. Un tournant dans l'histoire des expositions du MAN qui doit être analysé.

III. L'EXPOSITION TEMPORAIRE AU MAN DEPUIS 2000

A. Expositions et recherche archéologique

Les critères d'une politique d'exposition

Au moyen de l'exposition temporaire, de nombreux efforts vont être faits par le MAN pour divulguer les résultats récents de la recherche archéologique. C'est une exigence déjà ancienne mais elle prend dans ces années, et jusqu'à aujourd'hui, une ampleur toute particulière. D'abord parce qu'il est question de davantage d'expositions dont le MAN à l'initiative. Pour tenter de comprendre au mieux cette période récente du phénomène expologique, il faut se projeter quelques années en avant et marquer un temps d'arrêt à l'exposition « *Golasecca* », en 2009. Ses archives comportent un document particulièrement intéressant qui fournit des données clés pour la compréhension des expositions précédentes. Il s'agit d'une synthèse, un regard rétrospectif porté à l'échelle d'une quinzaine d'années sur les actions, les motivations, les efforts consentis par l'équipe scientifique du musée dans la perspective de l'organisation d'expositions temporaires au MAN[279]. Deux points attirent notre attention, nous les reportons ici :

> « - divulguer les résultats de la recherche archéologique actuelle (cf. l'exposition récente sur les travaux d'archéologie préventive sur le tracé du TGC-Est (sic) en collaboration avec l'Inrap, 2008 et
>
> - réévaluer la place et le rôle du MAN en tant que contributeur majeur à la fondation de la discipline archéologique au cours de la seconde moitié du XIXe et au début du XXe siècle (cf. les expositions-dossiers consacrées aux grands donateurs (1998) et aux personnalités marquantes de l'archéologie française comme Jacques de Morgan, 2007-2008) [280] ».

Ce sont des informations tout à fait précieuses, elles fournissent une trame qui permet de délimiter une logique dans la succession de ces expositions, d'en classer plusieurs

[279] Document « Argument pour le montage de l'exposition au musée d'Archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye », archives MAN.
[280] *Ibid*.

expositions selon les objectifs évoqués. Des objectifs qui ont fait partie intégrante des expositions itinérantes accueillies par le musée dans les années 1980. Il est ici clairement signifié que le MAN oriente, depuis le milieu des années 1990, sa propre production en fonction de ces visées. Ainsi, à l'occasion de l'exposition « *Vercingétorix et Alésia* » (1994), « les fouilles ont été reprises à Alésia et une convention a été signée entre le MAN et l'équipe scientifique d'Alésia conduite par le prof[esseur] Reddé[281] ». Le commissaire s'entoure d'une équipe scientifique formée par les membres de l'équipe de recherche d'Alésia. Quelques années plus tard, le dossier de presse de « *L'art préhistorique des Pyrénées* » (1996), comporte une partie nommée « Un événement scientifique ». Elle entend marquer l'aboutissement des travaux menés depuis une vingtaine d'années par les préhistoriens français et espagnol autour de la région des Pyrénées. L'exposition s'est accompagnée de nouvelles investigations sur le terrain et d'études approfondies menées au MAN : restaurations, publications et « enregistrement sur vidéodisque de l'intégralité de la collection Piette[282] ».

La mise en exposition du MAN

Au début de ce chapitre nous évoquions brièvement l'existence de plusieurs expositions, assez récentes, et très liées à l'histoire du musée. En effet, depuis les années 2000, sept initiatives ont ainsi entrepris de confronter l'actuel musée à son passé et aux étapes marquantes de sa construction. L'enrichissement des collections, rendu possible par les nombreux dons de personnalités et archéologues français et étrangers, fait d'abord l'objet, en 1999, de l'exposition « *Les grands donateurs du musée des Antiquités nationales* ». Dans la même optique, les deux expositions sur l'explorateur Jacques de Morgan[283], apportent un éclairage nouveau sur cette « personnalité emblématique de la recherche archéologique française[284] », dont l'important don de matériel ethnographique constitue une grande partie des collections salle d'archéologie comparée du MAN.

Dans une perspective plus généraliste on situe l'exposition « *Du château royal au Musée d'archéologie nationale*[285] », composée de plusieurs panneaux de bois sérigraphiés, illustrés de

[281] Compte rendu de la réunion du 19/12/91, archives MAN.
[282] Dossier de presse de l'exposition, archives MAN.
[283] « *Voyage en Malaisie par Jacques de Morgan en 1884* » (2003) puis « *Jacques de Morgan (1857-1924), conquistador de l'archéologie* » (2008).
[284] Dossier de presse de l'exposition, archives MAN.
[285] Cette exposition, qui est présentée pour la première fois en 2007, a connu une existence prolongée, entrecoupée de différents modes de présentation. Après sa création, elle se sédentarise un temps entre l'espace d'accueil du public et la première travée de la salle d'exposition temporaire. Vers 2012, un second jeu de panneaux est créé

textes, photographies et schémas. Elle reprend le contenu de la publication qui lui est assortie et se consacre davantage à l'histoire du château depuis ses origines[286]. La progression chronologique réserve une (modeste) part au musée, depuis sa création jusqu'aux grands travaux menés dès 1970. Trois panneaux y sont consacrés sur un total de vingt-neuf[287]. En 2008, l'exposition « *Édouard Piette, pionnier de l'art préhistorique* » vient quant à elle marquer la réouverture après travaux de la célèbre salle Piette du musée ; son origine, l'entreprise du célèbre légataire y sont rappelés. L'exposition évoque notamment les caractéristiques des méthodes de cette archéologie du début du XXe siècle ainsi que des pratiques muséographiques. Elle se conçoit également comme un reportage rendant compte des étapes, des techniques de restauration de la salle, de ses objets et de son mobilier. L'actualité de l'exposition, relayée par l'événement de la réouverture, souligne l'existence de cette « capsule temporelle ». Les concepteurs viennent par là même rappeler que le MAN est une institution ancienne, acteur actif et incontournable au sein de l'historiographie de l'archéologie. C'est en suivant une dynamique et des objectifs parallèles qu'est, deux ans plus tard, présentée dans la chapelle « *Quand architectes, savants et politiques inventaient le MAN* » (2010). Enfin, la création en 2012 de l'exposition « *Le musée d'Archéologie national et les Gaulois, du XIXe au XXIe siècle* » arrive, selon le même concept que celle consacrée à la salle Piette, en contrepoint de la réouverture des salles gauloises du musée, fermées depuis dix ans. La présentation mêle histoire du musée et de la recherche archéologique ; elle évoque le « contexte historique de la fondation du MAN, […] la révélation des origines nationales et en particulier du passé gaulois dont les collections sont au cœur du projet de création du musée[288] ».

Aux origines de la création du musée et à son implication dans la recherche archéologique se superpose aussi l'histoire du château. L'un sauve l'autre de la destruction et deux expositions récentes, « *L'autre regard. Le monument, l'architecte, le photographe*[289] » ainsi que « *Le futur du passé, images de la restauration du château de Saint-Germain-en-Laye*[290] », viennent implicitement le rappeler. Pour autant leur contenu dépasse largement cette réalité, ces approches ont plutôt le commun souci de resituer historiquement les travaux menés au XIXe siècle par Eugène Millet. Elles se situent dans la perspective de la nouvelle campagne

pour une présentation éphémère en extérieur, dans la cour du château. Elle est en outre la seule pour laquelle demeurent des restes muséographiques. Stockés dans le musée, nous avons pu réaliser un tri, un inventaire et une description des panneaux de façon à ce qu'ils intègrent le centre des archives de l'établissement.

[286] *Du château royal au Musée d'archéologie nationale*, Paris, RMN, 2000, 95 p. pour la publication et voir l'annexe XIII pour un inventaire des panneaux de l'exposition.

[287] Voir l'annexe XIII pour un détail de l'ensemble de ces panneaux.

[288] *Antiquités nationales*, n°, 2012, p.14.

[289] Présentée du 18 mai 2013 au 30 octobre 2013.

[290] Présentée du 19 septembre 2015 au 17 janvier 2016.

de restauration du château qui a débuté en 2013 et dont l'ampleur est proche de celle du XIXe siècle. La première, qui prend place dans la cour du château[291], adopte un point de vue historique et documentaire. Elle met en relation les travaux de Millet avec le développement de la photographie sous le Second empire et se présente comme une « histoire illustrée de la restauration du château entreprise en 1862[292] ». La seconde est liée à la précédente, bien que davantage ancrée dans le présent ; elle met en perspective l'entreprise actuelle de restauration des façades extérieures avec la restauration du XIXe siècle et rappelle ainsi le propos de « *L'autre regard* », deux années auparavant. À grand renfort de plans anciens, de photographies, l'exposition met en lumière « les techniques de la restauration et les divers métiers d'art qui contribuent à la préservation du bâti et des techniques, à la sauvegarde du patrimoine matériel et immatériel[293] ».

Ainsi, à l'heure où le MAN vit une nouvelle page de son histoire, la portée de telles manifestations est double. Elles veulent d'une part donner l'image d'une institution qui se modernise et valorise ses présentations permanentes au travers de restructurations muséographiques, architecturales de grandes ampleurs (salle Piette, salles gauloises…). On assiste aussi à la mise en valeur des pratiques ou phénomènes d'enrichissement des collections (donations). D'autre part, elles remettent en perspective l'histoire du musée et rappellent son poids scientifique et institutionnel. Un autre aspect important, sur lequel nous allons revenir, est la dialectique château/musée. Ces manifestations culturelles se font le relais des relations indissociables qui unissent ces deux entités. Ce sont les étapes phares de la construction du château qui, à la suite de spectaculaires restaurations, devient l'écrin du musée.

Plusieurs expositions témoignent ces derniers temps d'une mise en relation du monument historique avec l'espace muséal. Ainsi les deux dernières réalisations sont ancrées dans l'actualité des transformations qui touchent le château. Les commissaires donnent à voir et à comprendre ce qui évolue dans le temps présent, quels en sont les précédents et sur quelles bases historiques se réalisent ces restaurations. Pour reprendre les concepts de Riegl, les manifestations citées attestent de la « valeur d'ancienneté » et de la « valeur historique »[294] du musée-monument. La première, qui fait davantage appel aux sens du visiteur, est révélée par l'environnement dans lequel évoluent les visiteurs mais aussi grâce à la présentation des différentes restaurations, tant du musée que du château. La seconde – qui indique l'importance,

[291] Voir en annexe XIV un plan schématique et la structure de l'exposition.
[292] Dossier de presse, p. 4.
[293] Communiqué de presse, *n.p*.
[294] Riegl, Aloïs, Le culte moderne des monuments,

scientifiquement établie, des informations que fournit le monument pour comprendre la production humaine – est fournie par l'engagement des grands donateurs, des archéologues, ainsi que par l'histoire des pratiques de construction et de présentation de l'archéologie, constitutifs du MAN. Autant de caractéristiques identitaires de ce musée, que cet ensemble d'expositions vient rappeler et mettre en valeur.

Des expositions liées à un programme de recherche

Les expositions reliées à un programme de recherche, inscrit dans la durée, se font également plus nombreuses. Alors que nous venons d'évoquer celles sur Jacques de Morgan, l'exposition de 2003 est « élaborée à partir du travail fourni depuis 4 ans en vue de la publication du journal de voyage de Jacques de Morgan dans la péninsule malaise […]. Comme les éditions du CNRS souhaitaient une caution scientifique à ce projet initié par un particulier […] le MAN s'est trouvé naturellement incité à participer dans la mesure où la plus grande partie des objets ethnographiques rapportés par Jacques de Morgan à cette occasion sont conservés au musée[295] ». La présentation de 2008 est développée en lien avec le 150e anniversaire de la naissance de l'archéologue et s'accompagne, en sus de l'exposition, d'une programmation diversifiée – surtout pour ce type d'exposition-dossier – à savoir un colloque organisée par l'École des Mines, l'Université Paris I et le MAN. Elle se construit sur la base de partenariats noués avec des chercheurs extérieurs au musée qui mettent à profit leurs connaissances en vue de sa réalisation. Celle-ci se retrouve motrice en ce qu'elle engage et/ou transmet des efforts de recherche[296]. C'est par exemple le cas de « *Golasecca* » (2009), dont le projet est à l'origine issu d'un travail de thèse qui a donné l'opportunité de réaliser le récolement et l'enregistrement informatisé des collections Golasecca conservées au MAN[297]. Il s'est accompagné de campagnes de restauration du matériel archéologique et documentaire ainsi que d'une complète couverture photographique. Les efforts s'inscrivent en outre à une échelle internationale, dans la foulée d'un programme de recherche lombard dédié « aux précurseurs des Celtes et à leurs interactions avec d'autres populations du cercle alpin et de l'entité étrusque[298] ». Alors que l'exposition n'est encore qu'à l'état de projet, les organisateurs participent à des

[295] Correspondance, mail du 24/04/03 de C. Lorre à S. Perrin, archives MAN.
[296] On pourrait également citer l'exposition « *Les tombes mérovingiennes de la basilique de Saint-Denis* » (2009), dont plusieurs objets présentés ont bénéficié des apports de programme d'analyses des mobiliers funéraires et restes osseux humains menés par le C2RMF et le CEPAM-CNRS de Sophia-Antipolis.
[297] Document « Argument pour le montage de l'exposition au musée d'Archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye », archives MAN.
[298] *Ibid*.

communications partielles de recherche lors de colloques et séminaires ; ils œuvrent également, via des articles, à la diffusion des travaux qui fourniront la matière première de la future exposition. L'exposition « *La Grèce des origines* » (2014) est également liée à un programme de recherche, original, en rapport avec les efforts de développement de nouvelles méthodes de médiation de l'archéologie. Il s'agit du projet « Toucher pour créer », qui développe une réflexion sur les bénéfices de la découverte sensorielle, tactile, des objets exposés[299]. La présentation de l'exposition sur la Grèce a mis en pratique plusieurs enseignements de cette recherche en proposant, tout au long du parcours, de toucher différentes objets archéologiques[300]. Enfin, on pourrait citer un autre exemple des plus récents, celui de l'exposition « *Un Jardin de Louis-Philippe* », elle-même construite à partir des recherches menées par le MAN sur l'histoire du château et du domaine national en tant que partenaire du Labex « *Les passés dans le présent : histoire, patrimoine, mémoire* ».

Alors que l'archéologie préventive se stabilise avec la création, en 2002, de l'Inrap[301], le MAN a accueilli deux expositions conçues par cet institut. « *Cent mille ans sous les rails* » (2008) ainsi que « *L'objet en question* » (2011). Quoi de plus en adéquation avec les aspirations du MAN, décidé à « présenter au public les avancées de la recherche[302] ». Le didactisme de ces petites expositions ainsi que les circonstances de découvertes des pièces exposées – des fouilles qui précèdent de grands travaux de réaménagements et qui souvent intrigues en éclosant soudainement autour de nos espaces de vie – sont d'autant plus à même de toucher la sensibilité des visiteurs. « *Cent mille ans sous les rails* » entend d'ailleurs « aborder non plus des sites isolés, mais un territoire dans son ensemble et de comprendre comment chaque communauté l'a habité[303] ». L'exposition « *L'objet en question* » souhaite faire prendre conscience au public de l'importance que revêt, pour les archéologues, le contexte archéologique ; elle illustre « l'importance de l'étude de l'objet en place, sur le site de la fouille. Elle explicite le parcours de l'objet : fouille, étude, restauration, musée. Arraché sans étude à son contexte archéologique, il devient un objet muet[304] ».

Le phénomène similaire est observable au travers du récent concept d'expositions mensuelles appelées l'« Objet du mois »[305]. Il se situe également dans la dynamique de

[299] Les résultats du programme ont été publiquement présentés au MAN en juin 2014.
[300] Voir l'article du catalogue de l'exposition, p. 181.
[301] Demoule, Jean-Paul, Stiegler, Bernard (dir.), *op. cit*., p. 6.
[302] Communiqué de presse de l'exposition *« Cent mille ans sous les rails* », p. 3, archives MAN.
[303] *Ibid*., p. 7.
[304] Communiqué de presse « L'Inrap dans les journées européennes du patrimoine en Île-de-France », p. 4.
[305] L' « Objet du mois », est en quelques sortes l'héritier d'un concept bien plus précoce – et lui-même inspiré d'une initiative du Victoria & Albert Museum de Londres –, initié en 1936 par Paul Rivet au musée de l'Homme et nommé la « vitrine du mois ». Ces expositions régulières, constituées des nouvelles acquisitions, composent,

divulgation des résultats de la recherche archéologique actuelle. Plusieurs permettent ainsi de mettre à l'honneur des acquisitions comme « Deux bagues, Nizy-le-Comte (Aisne) » (février 2016), des donations récentes à l'exemple du « Disque perforé néolithique de Saint-Germain-en-Laye » (novembre 2013) ou encore des travaux de restauration « Casque apulo-corinthien à décor gravé, fin VIe siècle avant J.-C. » (novembre 2015). De même lors de l'exposition, au cours de décembre 2015, d'un poignard en bronze de Djönu (Azerbaïdjan). L'occasion est donnée d'évoquer les travaux d'étude menés sur la partie caucasienne de la collection de Jacques de Morgan du MAN de laquelle est issu le poignard. Des travaux qui ont été un prétexte au montage du projet NABIALLA[306] dont l'axe « Morgan », destiné à « conduire l'étude et la réévaluation du matériel archéologique découvert par Jacques de Morgan et conservé, tant en France au musée d'Archéologie nationale à Saint-Germain-en-Laye, qu'à l'étranger (Musée national d'Histoire d'Azerbaïdjan à Bakou et Musée national de Géorgie à Tbilissi...)[307] ».

Les relations tissées entre le MAN et le monde de la recherche universitaire nationale et internationale se trouvent valorisées. Un ensemble de démarches qui entretiennent l'image d'un musée entreprenant, d'une équipe scientifique décidée à s'investir régulièrement pour tenir informés les visiteurs de ces événements. Des actualités propres à la vie du musée mais qui étaient par le passé davantage internes à l'institution et moins médiatisés. Il est en outre sensible que l'objectif fixé est de rendre plus proche au public la vie scientifique du MAN.

L'activisme de son personnel, qui s'engage dans de nouveaux projets, participe de la vitalité du musée. En somme ces dernières années, l'image que cherche à renvoyer, par le biais de l'exposition temporaire, le MAN, est celle d'acteur de l'archéologie. Les moyens et les formes employés sont doubles et associent temps passé et temps présent. Ces expositions révèlent d'une part un musée associé à des programmes de recherche actuels et de l'autre un musée qui a un vécu prestigieux, dont une partie de l'histoire florissante est consubstantielle à

---

entre 1950 et 1960, la moitié de l'activité muséographique du musée – cf. Blanckaert, Claude (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Artlys, 2015, p. 216.

[306] « *The Necropolises of Azerbaijan during the Bronze and Iron Ages in the Lenkoran and the Lerik Areas* , élaboré en 2011 dans le cadre d'un accord de coopération scientifique et culturel quadriennal (2012-2015) négocié entre l'UMR 7041 du CNRS (Maison de l'Archéologie et de l'Ethnologie René-Ginouvès, Nanterre), l'Institut d'Archéologie et d'Ethnographie (IAE) de l'Académie Nationale des Sciences d'Azerbaïdjan (ANSAz), l'université de Rennes-2, le Service des Musées de France (Direction Générale des Patrimoines, Ministère de la culture et de la communication) et le musée d'Archéologie nationale (Saint-Germain-en-Laye), avec le soutien du Service des relations internationales et des affaires européennes de la Direction générale des Patrimoines (Ministère de la culture et de la communication), du Service de coopération et d'action culturelle de l'ambassade de France à Bakou et du Ministère des Affaires étrangères et européennes (Commission consultative des recherches archéologiques à l'étranger) », cf. http://musee-archeologienationale.fr/poignard-en-bronze-djonu-azerbaidjan [consulté le 30/05/16].

[307] *Ibid*.

l'émergence de la science archéologie et partie liée à la communauté scientifique. Comme le résume l'exposition « *Hommage à Henri IV* », « le MAN a toujours eu à cœur d'affirmer sa vocation de lieu de mémoire national par excellence[308] ».

Le caractère polymorphe, diversifié, qui caractérise désormais les expositions du MAN permet une régularité d'exposition et vient assurer un indispensable événementiel interne au musée. Une nécessité qui s'est imposée pour les institutions muséales au cours des années 1990 pour continuer d'être attractive. « Même lorsque les musées n'ont pas recours [aux expositions blockbuster, ce qui est précisément le cas actuel du MAN] l'événement n'en demeure pas plus règle fondamentale à observer […]. Tant que le musée s'érige en temple de la permanence, selon le vœu d'un Gombrich ou d'un Roberts Jones, il n'existe pas, médiatiquement parlant. Pour exister médiatiquement, il lui faut exposer sa permanence avec le parfum de l'éphémère, seule fragrance susceptible d'attirer le puissant[309] ».

De nouvelles perspectives malgré un contexte difficile et un bilan mitigé

Malgré les efforts consentis depuis ces dernières années, le bilan actuel dressé par la direction du musée demeure, comme celui des années 1990, mitigé. Il est une nouvelle fois fait le constat d'un manque de visibilité du MAN. Hilaire Multon souligne qu'au cours de la transformation profonde de l'archéologie nationale, liée comme nous l'avons vu au développement de l'archéologie préventive, le musée n'a pas été assez présent[310] ; le réseau d'acteurs avec lesquels le musée est appelé à travailler n'a pas suffisamment été sollicité. Et le même d'ajouter : « En tant que Grand département, nous devrions être une locomotive, un facilitateur, avoir un dialogue nourri avec les autres. Il n'y a pas eu assez de circulation des expositions, nous allons y remédier dès 2017[311] ».

En se limitant au cas des expositions, il est certain que les moyens financiers investis pour leur organisation sont moindres. Le MAN n'a pas bénéficié d'un soutien durable et régulier de la part de la RMN qui s'est, depuis quinze ans, employée à l'accompagnement de seulement quatre expositions[312]. Au cours de la même période, alors qu'une exposition internationale – réalisée en partenariat avec le museo Arqueologico regional de Alacala de

[308] Dossier de presse de l'exposition, archives MAN.
[309] Mairesse, François, *Le musée, temple du spectaculaire*, Paris, PUL, 2002, p. 137.
[310] Interview publiée dans *Le Journal des Arts*, n° 450, février 2016, p. 4.
[311] *Ibid*.
[312] En effet, depuis 2000, peu d'expositions ont bénéficiées d'une participation de la RMN (« *L'or des princes barbares* » ; « *Des Thraces aux Ottomans* », « *Golasecca* » et « *La Grèce des origines* »).

Hénarès et le musée archéologique de Lattes – devait être prise en charge par le RMN, une accumulation de difficultés internes aboutissent finalement à l'ajournement de l'exposition[313]. À plus grande échelle et en prenant un peu de recul, l'ingérence de la RMN dans les affaires de petits musées nationaux – les institutions similaires au MAN, détentrices du statut de Service à compétence nationale, placées sous la tutelle du ministère de la culture – est, depuis le fin des années 1990, critiquée. Il est notamment déploré que l'établissement « ne leur laiss[e] qu'occasionnellement l'opportunité, et suivant un système de tour, de monter les expositions et d'éditer les catalogues auxquels ils aspir[ent][314] ». S'y ajoute, entre 2001 et 2002, un effondrement du chiffre d'affaire de la RMN. Face à l'affirmation d'une autonomie de gestion des musées, la RMN est toujours pourvue de compétences dites « de référence » comme la photothèque et les expositions[315].

Ainsi, face à ces confrontations, l'accumulation de ces difficultés internes et redéfinitions statutaires, c'est l'existence d'une volonté d'adaptation que nous souhaitons révéler. Car le nombre et la fréquence de présentation des expositions n'ont pourtant pas chuté, l'ensemble est même en progression par rapport aux décennies précédentes. Après que la fréquentation totale du musée ait subi en baisse continuelle entre environ 1995 et 2005, elle s'est depuis stabilisée aux alentours de quatre-vingt-dix mille visiteurs par an. L'exposition temporaire joue toujours un rôle primordial dans les bons chiffres réalisés en 2014, alors que le MAN a connu sa meilleure fréquentation depuis vingt ans, notamment grâce au succès de l'exposition « *La Grèce des origines* ». Au début des années 1990, la somme des visites annuelles ayant dépassé – parfois largement – le cap des cent mille entrées, est de même indissociable du succès des grandes expositions organisées à cette époque[316]. Si la réalisation d'expositions-dossier a connu une progression assez importante depuis 2000[317], ce sont bien les expositions traditionnelles qui permettent d'équilibrer la fréquentation du MAN. Cependant, pour appréhender cette volonté d'exposer, il n'est pas nécessaire de comparer les expositions en fonction des moyens financiers investis pour leur réalisation ou en fonction des chiffres de fréquentation, bon ou mauvais, qu'elles ont générés. L'intérêt se situe ailleurs, d'autres indices

---

[313] Lettre de P. Périn à l'administrateur général de la RMN, archives MAN. L'exposition aurait pu s'intituler « *Le temps des Barbares. Wisigoths, Vandales, Alains et Suèves en Gaule et en Espagne au Ve et Vie siècle* ».

[314] Rapport public thématique de la Cour des comptes, « Les musées nationaux après une décennie de transformations (2000-2010) », p. 23, consulté en ligne le 26/06/16, http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/114000168.pdf.

[315] *Ibid*., p. 25.

[316] Entre 1992 et 1994, le musée reçoit en moyenne 130 000 par an en parallèle d'expositions bien fréquentées, à l'exemple de « *Vercingétorix et Alésia* » et « *La cour des Stuarts* ». De même, alors que l'année 2000 est prise entre des chiffres en baisse (77 415 entrées en 1999 et 68 319 en 2001), la grande exposition « *L'or des princes barbares* » permet d'assurer une fréquentation satisfaisante : 93 912 au total dont 26 246 pour la seule exposition.

[317] Voir l'annexe VII.

nous permettent d'avancer qu'une forme de révolution est en cours au MAN, à l'aune des efforts produits pour que perdure une certaine régularité d'exposition.

B. Les preuves et conséquences d'une nouvelle volonté d'exposer

Des formes et motivations d'expositions qui se diversifient

Malgré les difficultés, les manquements évoqués, l'émergence de plusieurs indices nous permettent d'avancer que la fonction de l'exposition, les attentes que l'on place derrière elle sont, au MAN, en pleine mutation. Il faut insister sur un point qui apparaît en filigrane de ce qui vient d'être dit, à savoir la mise en évidence, depuis quelques années, d'un phénomène de diversification de l'exposition. Elle nous apparaît comme la résultante d'une exploitation beaucoup plus complète des nouveaux potentiels de l'exposition. Ce que nous appelons « volonté d'exposer » se comprend également dans la mesure où depuis une dizaine d'années la majorité des expositions présentées au MAN sont conçues par le personnel du musée. En parallèle, on assiste à une multiplication des types d'exposition, le marqueur en réalité de bouleversements liés à la nature des attentes placées derrière leur organisation. Plusieurs réalisations s'inscrivent dans un contexte culturel, elles permettent désormais au MAN de participer à des événements dont la portée dépasse le seul cadre du musée ou même de l'archéologie.

Ce phénomène de diversification est tout d'abord observable au travers de l'entrée des expositions d'art contemporain. Comme nous l'avons vu dans le chapitre I (voir *supra* p. 34 et suivantes), l'ouverture aux interprétations artistiques, tant des artefacts que de l'archéologie, a désormais droit de cité au MAN. L'arrivée de l'art contemporain est en lien avec une mutation administrative qui touche au même moment le musée. Il s'agit, fin 2003, de la réorganisation du service culturel, fusionné avec le service de la communication et de la mise en place du premier projet culturel de l'histoire du MAN[318]. Le projet entend « positionner le Musée comme un lieu d'excursion culturelle. Il s'agit d'introduire dans notre démarche les notions de plaisir, d'expérience, de loisir culturel afin de sortir ainsi du tout didactique et du tout cognitif. Cet objectif repose sur l'ouverture à la création contemporaine : faire appel aux artistes pour

[318] Document « Patrimoine archéologique et création contemporaine au musée d'Archéologie nationale », par Marguerite Moquet, Michel Hallet-Egayan et Pascal Picq, [consulté le 20/06/16] http://classes.bnf.fr/rendezvous/actes/5/5_moquet.rtf.

retrouver la notion de plaisir, d'expérience[319] ». Nous avons vu combien la sensibilité, l'approche décalée des artistes pouvait utilement compléter l'apport des autres pratiques plus traditionnelles de médiation de l'archéologie. Des pratiques qui, comme nous allons bientôt le voir, sont depuis longtemps au cœur des actions menées par le service de l'action culturelle du MAN. En outre, le concept récent de l'Objet du mois doit également être compris comme la preuve qu'une nouvelle ère de l'exposition temporaire a débuté. Le polymorphisme de l'exposition, aujourd'hui observable au MAN, atteste bien que son potentiel a été réévalué. Si la nécessité d'apporter de la régularité, une programmation bien définie, n'est pas une idée novatrice, elle commence malgré tout à se concrétiser et trouver les moyens de se développer.

Expositions et manifestations nationales

En parallèle, d'autres indices permettent d'avancer que le rayonnement du MAN se trouve, grâce aux expositions, conforté. Plusieurs expositions de ces dernières années s'inscrivent, dans une programmation nationale ; par exemple, des Journées du patrimoine – l'inauguration de l'exposition « *Les Futur du passé* » –, des Journées de l'archéologie – plusieurs « Objet du mois » –, des Rendez-vous aux jardins pour « *Un jardin de Louis-Philippe* ». Des événements qui pourraient être dits « lanceurs », qui donnent une autre visibilité à l'exposition, la possibilité d'un retentissement accru, d'émulations. Ils fournissent également des indications sur la manière dont on considère l'exposition ; choisir de participer par ce biais à ce type de manifestation, c'est s'efforcer d'assurer au musée une meilleure visibilité.

Bien que hors champ de l'archéologie, deux d'entre elles se sont récemment inscrites dans le cadre de grands évènements nationaux – « *Hommage à Henri IV* » et « *Saint-Louis et Saint-Germain-en-Laye* » –, à l'occasion des Commémorations nationales du ministère de la Culture et de la Communication[320] (voir chapitre I, partie II C). L'exploitation de la richesse historique du château offre au musée la possibilité de s'inscrire dans la programmation de ces manifestations auxquelles participent d'autres institutions. La première exposition est retenue par le ministère dans le cadre de la célébration du quatrième centenaire de la mort d'Henri IV. « *Saint-Louis et Saint-Germain-en-Laye* » pour sa part, bénéficie de la même visibilité ; le MAN s'investi également pour les Commémorations, à l'occasion du 800e anniversaire de la

[319] *Ibid*.
[320] « Chaque année, le Haut Comité des commémorations nationales sélectionne et propose à l'agrément du ministre de la Culture et de la Communication une centaine d'anniversaires susceptibles d'être célébrés au nom de la Nation », http://www.culture.fr/Multimedias/Commemorations-nationales [consulté le 20/06/16].

naissance de Louis IX. On retrouve un schéma similaire lors de l'année Le Notre (1613-2013). Des créations contemporaines sont accueillies au château et sur le domaine, dans l'objectif de faire de Saint-Germain-en-Laye « un foyer de création et d'innovation au service d'un regard nouveau sur le patrimoine paysager[321] ». Un ensemble d'expositions qui dépassent donc largement le cadre de la seule entité musée-château. En effet, l'intégration du domaine national au musée a diversifié les missions de cet ensemble qui compte désormais le musée, le château et le domaine. La diversification et la récurrence de ce genre expositions est aussi le reflet de cette fusion ; elle offre de nouvelles opportunités de mise en valeur des richesses de l'ensemble. La toute récente exposition « *Un jardin de Louis-Philippe* » en est un bon exemple, organisée par l'équipe scientifique du musée, elle est en outre issue d'une collaboration avec le jardinier en chef du Domaine national de Saint-Germain-en-Laye.

Les différentes formes et circonstances de l'exposition mises en exergue participent de ce que Serge Chaumier caractérise comme la montée en puissance actuelle de l'exposition temporaire. Le phénomène observé de diversification correspondrait à « une volonté de mettre en mouvement et d'impulser un dynamisme, de s'inscrire dans des logiques de création et non dans des raisons purement patrimoniales de préservation et présentation des collections[322] ».

Pour revenir au phénomène observé de la multiplication des expositions archéologiques bénéficiant d'une approche historiographique conséquente – à l'exemple de « *Golasecca* », dont l'élément déclencheur et la trame sont lié au passé du musée et qui font référence à cette histoire – , ce sont ces exemples pour lesquels planent le moins d'ambigüités en ce qu'ils se détachent de l'objectif primaire visant à rassembler des œuvres dispersées pour le seul plaisir de montrer des choses jusque-là invisibles[323]. Pas question non plus d'élaborer un propos puis d'aller « faire son marché » dans les collections disponibles des musées, car « envisager le discours avant l'objet en archéologie, c'est aller à rebours de la discipline[324] ». Avec la présentation de collections intimement liées au passé (de ses conservateurs, de leurs initiatives d'acquisition et de fouille, etc.) le musée s'insère mieux – selon une politique approchant celle développée au musée Henri Prades de Lattes – dans une dynamique où trône « la nécessité de conserver un lien étroit entre recherche et valorisation[325] ».

---

[321] Dossier de presse de l'exposition.
[322] Chaumier, Serge, « Vers la fin de l'exposition temporaire ? », 2014, [en ligne, consulté le 24/06/16] http://invisibl.eu/fr/vers-la-fin-de-lexposition-temporaire/.
[323] Pernet, Lionel, *De Lausanne à Lattes : réflexions sur les expositions d'archéologie*, p. 157.
[324] *Ibid.*
[325] *Ibid.*

Chapitre III. Statut de l'objet archéologique et pratiques de transmission de l'archéologie

« Les musées d'archéologie se trouvent à la fin de la chaîne de l'archéologie, ils sont la véritable devanture de l'archéologie, le lieu où le public peut partager avec le fouilleur la joie de la découverte, de l'étude, de la délectation[326] ». Il convient ici d'examiner les natures différentes et parfois opposées des discours accolés aux objets exposés et leur matérialisation au sein de l'espace d'exposition. Ce doit également être l'occasion de faire une synthèse sur la vie de services constitutifs du MAN et l'évolution de l'organigramme du musée qui est pour partie liée à l'ampleur nouvelle que prennent les expositions au MAN.

I. L'ÉVOLUTION DU STATUT DE L'OBJET ARCHÉOLOGIQUE ET MISE EN SCÈNE DE L'ARCHÉOLOGIE

A. Ce que révèlent les titres et les affiches d'exposition

Le potentiel d'une étude des titres

Nous faisons le postulat selon lequel titres et visuels donnent déjà une idée de l'orientation que prennent, au MAN, ces expositions. Le titre de l'exposition fournit tout d'abord des indications renseignant le thème que l'exposition va aborder ainsi que la ou les périodes historiques impliquées. Il « correspond à une expression langagière métonymique du discours de l'exposition : le titre dit en quelques mots (ou chiffres) ce que l'exposition développera avec quantité d'objets, de pièces de collection, d'espaces, d'ambiances, de textes écrits ou dits, de stratégies d'accrochage, etc.[327] ». Les termes employés varient suivant les époques, l'idée que l'on se fait de la portée de l'exposition et des types de publics auxquels elle s'adresse en priorité. À qui s'adresse-t-on ? Par exemple, use-t-on de mots complexes, « conceptualisés », comme les périodes historiques exploitées ou bien chiffrées ? Le vocabulaire à utiliser et sans doute un des plus grands défis réservé aux archéologues. Si

[326] Rutschkowsky, Michel, Heude, Danielle, « Les musées d'archéologie », catalogue de l'exposition « *Archéologie de la France* », Paris, RMN, 1989, p. 464.
[327] Poli, Marie-Sylvie, Gottesdiener, Hana, « Les titres d'expositions: sur quoi communiquent les musées », *Culture et Musées*, n°11, 2008, p. 81.

aujourd'hui de plus en plus de musées pallient à l'utilisation de termes abstraits comme « Âge de pierre », « Néolithique », etc., quand d'autres adoptent des approches plus traditionnelles ; l'ensemble a aussi pour effet de créer davantage de confusion pour les visiteurs[328]. Où peut-on donc situer l'action du MAN dans ce domaine ? En les décortiquant un maximum, il est également possible d'analyser quel orientation va prendre l'exposition dans sa manière d'appréhender l'objet archéologique.

Des formulations soumises à réflexion

En considérant la correspondance produite par l'organisation des expositions, il a été noté à plusieurs reprises que la construction des titres est laborieuse, soumise à réflexion, modifiée. Les titres sont en effet un facteur important d'attractivité ou au contraire de répulsion vis-à-vis du futur et potentiel visiteur. Les étapes de construction du titre révèlent ainsi sa fonction pragmatique : il faut que se développe, après sa lecture, l'envie de franchir l'entrée de l'exposition, de se confronter à son discours.

Des modifications au cours de la construction de l'exposition qui nous apparaisse comme autant d'efforts pour simplifier ou clarifier sa portée. Il a d'abord été pensé d'intituler « *L'art préhistorique des Pyrénées* » « *L'art magdalénien dans les Pyrénées*[329] ». Le terme « préhistorique » envoyant à une réalité moins obscure que « magdalénien ». À la même époque, les concepteurs de l'exposition « *Le bel âge du bronze en Hongrie* » ont d'abord pensé à la titrer « *Âge du bronze en Hongrie* ». La raison de cette légère modification est clairement argumentée, au motif d' « envisager pour les étapes en France […] un titre plus grand public[330] ». Il est par ailleurs intéressant de noter que, dans l'esprit des concepteurs, le seul ajout final de l'adjectif « beau » est sans doute perçu comme apte à toucher davantage un public diversifié.

Malgré ces approximations, c'est dans ces années que l'importance de la formulation du titre et son potentiel commencent à être intégrés par les concepteurs. « *Un défi à César. À la rencontre des dieux gaulois* » en offre une belle preuve. Le compte rendu d'une réunion au cours de son organisation rapporte que ce titre « a remporté l'accord unanime de toutes les personnes présentes. Le titre et le sous-titre, ainsi jumelés, proposent deux niveaux de lecture

[328] Hedley, Swain, *An Introduction to Museum archaeology*, Cambridge University Press, 2007, p. 220.
[329] Réunion du 19/01/93, archives MAN.
[330] Lettre du conservateur de Bibracte à C. Louboutin le 25/03/93, archives MAN.

pour cibler d'une part, le large public et d'autre part, les scientifiques[331] ». Pour Verena Tunger, un titre résulte de l'imbrication de deux niveaux d'interprétation, ou cibles, différents et souvent imbriqués. D'une part, une cible *intellective*, à laquelle on attribue la faculté de penser et d'évaluer son intérêt par rapport à ce qui lui est proposé. De l'autre, une cible *affective*, mue de façon inconsciente par des réactions d'ordre émotionnel[332]. Ainsi, dès 1990, cet intérêt porté aux publics – à la réception, à l'interprétation et à la compréhension qu'ils vont pouvoir faire d'un l'intitulé –, est souvent au cœur des réflexions (et inflexions) menées dans le cadre de l'élaboration des expositions. Comme l'affirment Poli et Gottesdiener, « Le choix des mots et des substantifs sont des actes langagiers révélateurs des processus de communication évolutifs qui permettent de faire émerger les relations culturelles que les musées cherchent à instaurer avec tous leur public[333] ».

Cela ne signifie pas pour autant que des efforts de reformulation des titres ne sont pas engagés quelques décennies plus tôt. Les motivations sont toutefois différentes. Lors de la réception de l'exposition « *L'art des premiers agriculteurs en Serbie* » (1979), la Yougoslavie a fourni le titre « *L'âge de pierre en Serbie* ». Une modification est jugée nécessaire davantage au motif d'une rigueur scientifique et lexical. Le titre donné par la Yougoslavie n'est en effet pas conservé car « "Âge de pierre" est une expression un peu désuète dans la langue française. Elle évoque plutôt pour le public français le paléolithique, période qui n'est pas présentée dans cette exposition puisque celle-ci débute au pré-néolithique. Si le mot de « public » est utilisé, il sous-entend un type de visiteur déjà connaisseur, apte à bien différencier les époques préhistoriques. D'autre part, le titre retenu se trouve au final débarrassé de tout repère temporel. Par rapport aux deux versions de cet exemple, les expositions actuelles se situent dans un entre-deux, un compromis. L'association au titre de l'exposition d'un cadre chronologique composé de données chiffrées est attestée pour des exemples plutôt récents[334]. Le recours à une formulation uniquement « conceptualisée » des périodes historiques est l'apanage d'expositions plus anciennes[335]. En parallèle, les titres à rallonge, composés d'un sous-titre, font au MAN leur apparition dans les années 1980, avec la phase de réception des expositions itinérantes. Avant cela, les intitulés se composent en majorité d'un nombre très restreint de mots, ensembles minimalistes voire sentencieux.

---

[331] Compte rendu de la réunion du 13/6/97, archives MAN.
[332] Tunger, Verena, *Attirer et informer. Les titres d'expositions muséales*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 46.
[333] Poli, Marie-Sylvie, Gottesdiener, Hana, *art. cit.*, p. 81-82.
[334] « *Mosa Nostra* », « *Golasecca* », « *De bronze et d'or* ».
[335] Par exemple, « *Trois mille ans de bijouterie antique. De l'orfèvrerie chalcolithique à l'orfèvrerie mérovingienne* », « *Chefs-d'œuvre de l'art paléo*lithique », « *La Lorraine d'avant l'histoire, du paléolithique inférieur au premier âge du fer* ».

Aujourd'hui la construction du titre se veut plus poétique, évocatrice, également plus claire et précise[336] ; le titre vient aussi annoncer le « pitch » de l'exposition. Le recours à un langage de plus en plus imagé est sensible, de manière à pallier aux lourdeurs du vocabulaire technique, scientifique, dont le message ne peut être saisi que par une minorité. Le titre complet de l'exposition sur Golasecca passe de *« Passeurs des Alpes – La culture de Golasecca dans le circuit des échanges européens (VIII-Ve s.)* » à « *Golasecca. Du commerce et des hommes à l'âge du Fer (VIII-Ve s.)* ». Il faudrait clarifier si l'on peut percevoir une corrélation entre une construction des titres davantage pensée et adaptée dans l'objectif d'attirer un public diversifié, et la montée en puissance des autres initiatives d'accompagnement des visiteurs. De même, ces mutations – cette prise en considération des capacités d'un titre alléchant, percutant et juste –, s'inscrivent également dans le contexte des efforts consentis pour assurer une plus efficace communication de l'événement culturel que constitue la présentation d'une exposition.

Bel objet versus objet archéologique : le cas des titres et visuels

L'étude des titres conjuguée à celle des affiches offre la possibilité d'entrevoir le traitement réservé aux objets exposés. C'est, ici aussi, analyser la fonction référentielle de l'exposition, « dire en quelques mots ce en quoi l'événement réfère dans son ensemble, l'œuvre dans sa globalité[337] ». « Objet », un mot absent de la plupart des titres, auquel est préférée une terminologie beaucoup moins neutre. Un champ lexical de la préciosité et de l'art se distingue assez nettement dans la composition d'un certain nombre de titres d'expositions. Les termes associés à une conception artistique des objets archéologiques exposés sont en effet plusieurs fois invoqués. Le mot « art » est employé dans cinq titres différents[338], « chef-d'œuvre » deux fois[339] et « œuvre d'art » une[340]. Deux facteurs permettent de les distinguer du reste : premièrement temporel, il s'agit en majorité d'expositions anciennes, conçues avant 1990 ; deuxièmement thématiques, se distinguent les cas représentatifs d'un type particulier d'objets, le mobilier préhistorique.

Il est possible de déterminer une autre catégorie de noms appartenant au même domaine

[336] Entre autre « *Objets de pouvoir en Nouvelle Guinée. Donation Anne-Marie et Pierre Pétrequin* », « *Des Thraces aux Ottomans : la Bulgarie à travers les collections des musées de Varna* », « *Saint Louis et Saint-Germain-en-Laye - Portraits de famille* », « *La Grèce des origines, entre rêve et archéologie* », « *Le futur du passé, images de la restauration du château de Saint-Germain-en-Laye* ».
[337] Poli, Marie-Sylvie, Gottesdiener, Hana, *art. cit.*, p. 82.
[338] « *Chefs-d'œuvre de l'art paléolithique* », « *Art précolombien de la Martinique* », « *L'art des premiers agriculteurs en Serbie* » (celles-ci se suivent), *« L'art celtique en Gaule* », *« L'art préhistorique des Pyrénées* ».
[339] « *Chefs-d'œuvre de l'art paléolithique* », « *Chefs-d'œuvre préhistoriques du Périgord* ».
[340] « *L'outil et l'œuvre d'art* ».

de sens, au travers de l'utilisation récurrente d'un vocabulaire du « bel objet » ou, comme dit plus haut, de la préciosité, de la rareté, du prestige formel ou de la valeur matérielle. Plusieurs expositions mettent en avant le prestige qui caractérise la sélection d'objets qu'elles présentent. Le recours à des termes associés, plus ou moins directement, à l'or trouvent souvent la faveur des organisateurs. Ainsi, « or » est employé à quatre reprises[341], « orfèvrerie » deux fois et « bijouterie » une[342]. Le cas du mot « trésor » – que l'on compte six fois – semble plus délicat, car il peut aussi recouvrir une signification liée au contexte archéologique de la découverte, c'est-à-dire un ensemble d'objets appartenant à un locus bien défini[343]. Cependant, c'est plus souvent dans le sens plus commun d' « objets précieux » que ce terme et utilisé, un sens dont le potentiel symbolique, fascinatoire, est exploité.

Une nouvelle fois, il est notable que ce ne sont pas les expositions les plus récentes pour lesquelles on retrouve cette terminologie si signifiante et porteuse d'un message sans doute assez lourd de sens. En rapprochant, lorsque cela est possible, les expositions citées avec les leur affiche, la plupart des cas révèlent que le visuel a été élaboré suivant un objectif qui est corrélé à celui de la structure du titre. Ayant pu consulter un nombre assez limité d'affiches d'expositions nous avons, en compensation, également pris en compte les couvertures des catalogues qui sont en général assez peu différentes des affiches. Ainsi, ces dernières entendent mettre en avant un caractère d'exceptionnalité. À plusieurs reprises, un nombre limité voire un seul objet, remarquable pour sa beauté ou sa rareté, est retenu pour représenter et annoncer l'exposition. C'est par exemple le cas de « *Chefs-d'œuvre de l'art préhistorique* », « *L'art des premiers agriculteurs en Serbie* », « *L'art préhistorique des Pyrénées* », ou plus récemment « *L'or des princes barbares* » ainsi que « *Chefs-d'œuvre préhistorique du Périgord*[344]». À l'inverse, il peut être préféré un effet d'accumulation, comme pour l'exposition « *Trésors préhistoriques de Hongrie* » (bien qu'il s'agisse ici de la version hongroise de l'affiche).

Ces caractéristiques se répercutent-elles sur les pratiques scénographiques ; se trouve-t-on face à une mise en scène du bel objet ? Il est avéré que le statut de l'objet archéologique et les modalités de son exposition pose débat :

« Les expositions archéologiques de prestige présentées dans les grandes capitales sont

---

[341] « *Le premier or de l'humanité en Bulgarie* », « *Chercheurs d'or et orfèvres des temps anciens* », « *L'or des princes barbares : du Caucase à la Gaule* », « *De Bronze et d'Or. Vivre au quotidien à l'âge du Bronze (2400-700 av.)* ».

[342] « *Trois mille ans de bijouterie antique. De l'orfèvrerie chalcolithique à l'orfèvrerie mérovingienne* », « *Chercheurs d'or et orfèvres des temps anciens* »,

[343] « Le contexte des œuvres dans les musées », dans Furet, François (sous la présidence de), *Patrimoine, Temps, Espace. Patrimoine en place, Patrimoine déplacé*, Actes des Entretiens du patrimoine, Paris, Fayard, 1996, p. 261-287.

[344] Voir l'annexe XX.

beaucoup plus marquées par un souci esthétique, dans la tradition de l'histoire de l'art, que par un effort pédagogique. On y exalte « l'or des Scythes », « l'or des Thraces », « les trésors des Pharaons ». Cette vision n'est pas innocente. Elle s'enracine dans les origines lointaines de l'archéologie […]. Et, comme à cette époque originelle, elle considère par-là que toute société se réduit à la culture de ses élites, aux objets de luxe produits à leur intention. C'est évidemment très réducteur et en contradiction avec toutes les évolutions récentes de l'archéologie[345] ».

Nous avons déjà pu mettre en évidence que certaines expositions du MAN se sont démarquées de cette conception de l'archéologie et cherchent à s'affranchir d'une interprétation trop esthétisante et descriptiviste des artefacts. Il est cependant essentiel de revenir sur les exemples où, à l'inverse, transparaît davantage le souci d'une présentation « formaliste », pour reprendre un concept cher aux historiens de l'art. S'il a été question de la nature du discours développé par ces expositions « de prestige », il faut donc maintenant se pencher sur leurs partis-pris de mise en espace des objets en étudiant les aménagements scénographiques.

B. Une appréciation des propos scénographiques contrastée

Historique de la prise en charge des travaux d'aménagement de l'espace au MAN

Il n'est plus concevable aujourd'hui pour un musée, petite ou grande structure, de lancer le montage d'une exposition sans avoir conduit au préalable une réflexion, qui déterminera les orientations à prendre. Construire à partir de la trame narrative élaborée par le commissaire, elle matérialise et soutient le discours de l'exposition, oriente l'appréciation et la compréhension du visiteur, crée de l'interactivité. L'environnement muséal est pensé comme une « narration dont l'intrigue est revécue par le visiteur[346] ». Dans ses formes les plus modernes, la scénographie entend même dépasser ces fonctions premières. Ainsi, « ce n'est plus simplement une affaire d'agencement, mais dans les formes les plus élaborées une métaphore spatialisée. Le sens que prend l'espace lui-même peut ainsi générer sa propre histoire[347] ». Reste à savoir dans quelles pratiques s'inscrivent les expositions du MAN.

Nous avons vu qu'il est précocement fait appel aux services d'un architecte pour assurer

[345] Demoule, Jean-Paul, *L'archéologie, entre science et passion*, Paris, Découvertes Gallimard, 2005, p. 122-123.
[346] Hughes, Philip, *Scénographie d'exposition*, Paris, Eyrolles, 2010, p. 82-83.
[347] Chaumier, Serge, « Les écritures de l'exposition », *Hermès*, n°61, 2011, p. 49.

le plan d'implantation des panneaux de l'exposition « *Destin d'un château royal* ». Toutes ne bénéficient pourtant pas de tels moyens. L'appel ou le renoncement à un professionnel externe au musée est bien entendu rattaché à des problématiques budgétaires. Ainsi, en ressort que certains travaux de transcription du parcours conceptuel dans l'espace – le tracé d'un plan de visite ainsi que l'implantation des objets dans les vitrines – demeurent parfois plus artisanaux. Il est certaines expositions où le commissaire, un conservateur, se charge lui-même de ces taches avec le soutien des services techniques du musée. Si l'ère de la toile de jute, des laborieuses esquisses préparatoires et des collages est désormais quasiment révolue, le commissaire est encore appelé à s'investir autrement qu'en tant que chef de projet dans la réalisation d'une muséographie. C'est l'exemple de l'exposition « *Hommage à Henri IV* » (2010), où alors que la conception graphique de l'exposition (bannière, affiche, cartels) est confiée à un graphiste, la scénographie est « assurée par les commissaires de l'expo aidés de toute leur équipe[348] ».

Aujourd'hui le MAN est depuis peu doté de moyens modernes pour assurer en interne la conception des expositions qu'il souhaite réaliser. Le service Production des expositions, géré par une scénographe, coordonne leur réalisation. Outre les limites de l'externalisation des compétences, c'est le phénomène de professionnalisation des métiers de l'exposition au sein du musée qui est intéressante. La mise en place récente de ces nouveaux moyens offre une autre preuve du rôle qu'est amenée à y jouer l'exposition.

Enfin, comme notifié en introduction nous nous sommes ici confronté aux gageurs inhérentes à l'examen à grande échelle de muséographies d'expositions passées. Pour analyser une muséographie nous ne disposons le plus souvent que de quelques photographies et donc d'une vue très fragmentaire des choses. Non seulement ces photographies ne présentent le plus souvent que les temps forts des expositions mais elles ne rendent pas compte d'une de ses dimensions essentielles : le parcours. Ainsi, une étude réalisée sur la base d'une analyse de ces vues et plans s'est révélée difficilement réalisable, elle demeure assez lacunaire. Pour finir, c'est également à notre avis une réelle et précise méthode de travail, permettant l'analyse conjointe de plusieurs scénographies d'expositions qui reste à parfaire voire à inventer.

[348] Document « Exposition hommage à Henri IV, conception graphique de l'exposition », archives MAN.

Traitement esthétique de l'objet et premières critiques

Une approche chronologique semble pertinente pour appréhender le changement de paradigme qui affecte les modalités de présentation. Les remarques faites à l'encontre des titres trouvent un écho dans les pratiques de mise en scène des objets. En parallèle, plusieurs caractéristiques du contexte politique peuvent permettent d'expliquer cette considération particulière de l'objet, active dans les années 1960. Elle trouve un écho dans les théories de Malraux, par lequel le musée doit libérer les artefacts ; l'objet est apprécié pour sa seule valeur esthétique et stylistique. L'idéal de démocratisation culturelle du ministre, l'accès de tous aux trésors de l'humanité, engendre une politique d'action culturelle menée par l'État et devant reposer sur un choc esthétique qui consiste à « croire aux qualités intrinsèques de l'œuvre pour procurer une émotion au public, avec le minimum de médiation possible[349] ».

Même s'il n'est pas possible d'analyser chaque exposition à partir de « vues » muséographiques, certains exemples sont néanmoins éloquents. Outre « *Trois mille ans de bijouterie antique* », « *Chefs-d'œuvre de l'art paléolithique* » adopte une scénographie simple et sans ambivalence. Les pièces de mobilier préhistorique sont pour la plupart disposées dans de petites niches percées dans les cimaises[350]. Ces petites vitrines au cadrage serré renforcent le sentiment de préciosité, d'autant plus quand un seul objet y trône en majesté[351]. En comparaison, dans les années 1960, sont développées dans au musée de l'Homme une série d'expositions dévolues à l'étude de l'art[352]. « *Les chefs-d'œuvre du musée de l'Homme* » (1965) par exemple, nous apparaît pourvue d'une idéologie de présentation, de motivations, proches de « *Chefs-d'œuvre de l'art préhistorique* » (1969). Les choix de présentation retenus sont similaires : chaque pièce est isolée et jouit d'un éclairage particulier. Les objets sont présentés suivant un principe de symétrie et de rythmes formels loin de leur accrochage fonctionnel. Les petits objets, particulièrement ceux en ivoire, sont traités comme des bijoux : dans de petites vitrines mises à leur taille. Toute allusion à la vie des gens est gommée et les objets fonctionnels ne sont pas présentés. L'accent est mis sur l'expérience visuelle pure. Le musée est redevenu un temple où l'objet est présenté pour lui-même et parle un « langage universel ». « *L'or des Scythes* », présentée aux GNGP en 1979, à laquelle participe le MAN, ne fait pas exception à

[349] Greffe, Xavier, Pflieger, Sylvie, *op. cit.*, p. 18.
[350] Voir l'annexe XXI-1.
[351] De plus, commande 95 mètres de satin cuir coloris argent sont commandés et à priori utilisés. Il est possible qu'il ait été utilisé pour recouvrir le fond des vitrines. Le manque d'informations écrites et les photographies en noir et blanc ne nous permettent pas d'en juger précisément.
[352] « *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes* » (1967)» ; « *Chefs-d'œuvre des arts indiens et esquimaux du Canada* » (1969) ; et « *Découverte de la Polynésie* », qui clôt la série en 1971.

la règle, c'est le prêt exceptionnel d'un trésor exceptionnellement sorti du musée de l'Ermitage qui intrigue et se trouve à la base du discours de l'exposition.

© RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

Pour prendre un autre exemple extérieur au château de Saint-Germain-en-Laye, en 1983, l'exposition « *L'art celtique en Gaule* », présentée au musée du Luxembourg[353], mais à laquelle participe le MAN, déploie également, au regard des quelques photographies de ses espaces, une trame discursive assez unilatéralement attachée aux qualités esthétiques des objets sélectionnés. L'objectif de l'exposition se défini comme la volonté d'informer les visiteurs de la richesse archéologique des musées de province, notamment en matière d'archéologie celtique[354]. Est davantage mise en avant la promotion de ces institutions par le biais du prestige ostensible de leurs collections que les collections elles-mêmes, c'est-à-dire le traitement de chaque objet comme témoin d'une culture matérielle chaque objet révèle de notre passé et ce qu'elles sont en mesure de nous apprendre sur les civilisations qui les ont façonnées.

Outre les photographies permettant l'analyse des pratiques de présentation des artefacts, le discours accolé à un objet en particulier est également révélateur des orientations retenues par les concepteurs. En choisissant deux expositions différentes suffisamment éloignées temporellement l'une de l'autre et présentant chacune une série de mêmes objets, il est possible d'établir des comparaisons intéressantes, révélatrices d'évolutions et de l'influence que le discours d'une exposition a sur la présentation de ses objets. Le corpus de « *L'art celtique en Gaule* » est justement composé de plusieurs objets également retenus pour l'exposition « *À la rencontre des dieux gaulois* » (1999). Nous avons choisi deux objets différents qui figurent dans ces deux expositions : le cerf en bronze du trésor de Neuvy-en-Sullias (photo ci-dessus) et la statue du guerrier de Roquepertuse[355]. L'exercice se base ici sur une confrontation et comparaison du contenu de leur notice respectives de catalogue[356]. Il en ressort que l'essence et la finalité des deux notices (le cheval et le guerrier) rédigées à l'occasion de « *L'art celtique en Gaule* » sont davantage influencées par une conception descriptiviste en usant de plusieurs termes d'analyse stylistique. Si ces jugements d'appréciation esthétique ne sont pas non plus

[353] À ne pas confondre avec l'exposition éponyme présentée au MAN en 1989. Voir les photographies de l'annexe XXI-5.
[354] Préface du catalogue de l'exposition, *n. p.*
[355] La statue apparaît sur la première photographie présentée en annexe XXI-5.
[356] Chaque notice est retranscrite en annexe XXII.

totalement absents des deux notices d' « *À la rencontre des dieux gaulois* », ils sont en revanche mêlés à différentes données « contextuelles ». Des informations subsidiaires qui visent par exemple à déterminer la fonction passé de l'objet, sa signification ; changements iconographiques et échanges culturels. Dans le cas de la statue de guerrier, le texte est conçu comme une rapide synthèse des connaissances acquises depuis la mise au jour de l'objet. Bien qu'il ne s'agisse ici que d'un seul artefact, est donnée l'image d'une discipline vivante. C'est l'occasion d'énoncer les apports fournis par les plus récentes découvertes. L'ouvrage *Histoire(s) d'exposition(s)*, mentionne combien l'histoire des expositions ne s'intéresse en réalité que peu aux caractéristiques intrinsèques des objets exposés. Le champ d'action de cette discipline se satisfait dans ce domaine d'un examen des usages scénographiques, ainsi qu'une analyse – à l'exemple de ce qui vient d'être fait – de la structure et du contenu des discours qu'on accole aux objets.

Au sein du sérail des musées dédiés entièrement à l'archéologie, ce type d'approche est, comme nous l'avons dit, moins usitée depuis *grosso modo* une vingtaine d'années. Dans sa recherche dédiée aux expositions des collections thraces de Bulgarie, Sofia Roumentcheva note que les regroupements stylistiques d'objets étaient fréquents avant 1989[357]. Rappelons que, la même année, l'exposition « *Archéologie de la France* » aspire également à rompre avec ce précédent modèle, si bien qu'il est clairement signifié : « l'objet isolé, si beau qu'il soit, a été volontairement et systématiquement (ou presque) écarté[358] ». Peu de temps après, le recours à une interprétation esthétisante de l'objet dans l'exposition « *L'art celtique en Gaule* » (1989) se trouve clairement annoncée et justifiée dans le communiqué de presse. Les possibles ambiguïtés sont levées : « Habituellement présenté dans leur contexte archéologique, les plus beaux objets celtiques de la Gaule au musée des Antiquités Nationales sont pour la première fois regroupés en fonction de leurs qualités esthétiques[359] ». Ce besoin de justification nous semble un indice des transformations qui touchent les pratiques de présentation des objets archéologiques. Serait-ce le signe d'une nouvelle considération de ces artefacts et des mutations dans la conception que l'on se fait de la transmission de l'archéologie ? Il n'est plus perçu comme une nécessité d'évoquer aussi ostensiblement – dans le cas des titres et des affiches à des fins d'efficacité communicationnelle –, la beauté des découvertes pour attirer l'attention des visiteurs. Ce qui n'empêche pas d'admirer l'esthétique de certaines pièces. La pensée selon

[357] Roumentcheva, Sofia, *Exposer les Thraces : les collections thraces de la Bulgarie : politique d'exposition officielle à l'étranger de 1958 à 2013*, mémoire de recherche, École du Louvre, 2013.
[358] Cité en note 208.
[359] Communiqué de presse de l'exposition, archives MAN.

laquelle « les objets sont moins signifiants que les relations qu'ils entretiennent entre eux et la méthode d'interprétation mise en œuvre, plus intéressante que les témoins eux-mêmes[360] » semble mise en application, ce qui rejoint les propos du premier chapitre dévoilant une diversification du champ de l'archéologie, des recherches, un bouleversement des méthodes et, le dévoilement de nouvelles interprétations.

Outre le discours, qui a incontestablement évolué, la mise en scène de l'objet conserve dans certains cas relativement récents une approche affiliée à la *stratégie esthétique* conceptualisée par Jean Davallon. L'exemple de « *L'or des princes barbares* » en est révélateur. C'est une scénographie volontairement orientée vers une sublimation des objets précieux exposés, la présentation d'un trésor. Les vitrines servant d'écrins composent avec la neutralité chromatique du mobilier et la faible intensité lumineuse de l'ensemble. Les objets sont disposés sur un plan incliné, dans des vitrines éclairées individuellement ; leur base est recouverte de velours bleu. Une position et un choix de matériau significatifs, qui accroissent le raffinement de l'ensemble[361].

Comparé aux « grandes institutions » que vise Demoule, la production du MAN se révèle autre, plus contrastée et difficilement comparable aux politiques de ces grands musées aux collections souvent universelles. Leur traitement de l'objet archéologie dans le contexte d'une exposition temporaire, fait davantage ressortir une identité beaux-arts qu'une archéologie de terrain. Pour prendre un exemple sans doute caricatural, il est évident que l'approche varie entre une exposition comme « *L'or des Thraces* » présentée au musée Jacquemart-André en 2006 et l'exposition « *Des Thraces aux Ottomans*[362] » reçue l'année suivante au MAN.

Il est pourtant bien vain de strictement opposer les deux approches. Plusieurs muséologues ont établi des classifications, moins cependant pour ranger les différents types d'exposition dans des cases bien compartimentées que pour mettre en avant cette diversité. Dans le cas d'un musée d'archéologie comme le MAN, Jean Davallon distinguerait deux stratégies d'exposition[363]. L'une dite *stratégie esthétique*, qui fait de l'objet exposé « l'objet qui apparaît au public », qui mise sur une contemplation de l' « œuvre » ; l'autre, nommée *stratégie communicationnelle*, vise la « compréhension d'un savoir », davantage axé sur une découvertes des arcanes de la recherche scientifique, (passée ou actuelle) telle que nous l'avons pu voir présentée au MAN dans quelques expositions de ces dernières années.

---

[360] Roy, Jean-Bernard, *op. cit.*, p. 39.
[361] Voir l'annexe XXI-10.
[362] Conçue par l'INHA et le musée archéologique de Lattes en collaboration avec les musées de Varna.
[363] Davallon, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000, 384 p.

Pour compléter ce tableau classificatoire, on serait tenté de vouloir distinguer les « expositions d'accrochage » – travaillant à une forme de sacralisation de l'objet se satisfaisant de quelques informations sommaires renseignant sa nature intrinsèque, au « statut proche de celui de l'ornement et du décor qui doivent plaire sans divertir, mais sans instruire non plus »[364] – des expositions « à message ». En s'appuyant sur la typologie évolutive des musées d'archéologie énoncés par Pierre Desrosiers, il est même possible de préciser encore les caractéristiques de ces approches et de les circonscrire à une période bien précise[365]. C'est ce que l'auteur nomme les générations de musées. Ainsi, ceux affiliés à la *première génération*, emploient leurs efforts à une identification des caractères descriptifs de l'objet, c'est-à-dire des questions sommaires telles que « Quoi ? Où ? Quand ? » L'évocation du contexte archéologique est absente de ces premiers musées. La *deuxième génération*, qui émerge dans les années 1980, ajoute aux questions de la précédente génération le « Comment ? ». Ces musées « reprennent l'analyse de l'objet à partir de ses caractères descriptifs et interprétatives en y ajoutant une narration […] L'approche joue sur une complémentarité, parfois très variable, des modes sensoriels, ludiques et intellectuels d'apprentissage[366] ». Enfin, les musées de *troisième génération* mettent en avant le contexte archéologique, ils œuvrent pour un questionnement dynamique sur le passé, « Pourquoi » les choses se sont passées ainsi[367]. On pourrait poursuivre cette énumération d'entreprises de catégorisation. Sur un modèle proche des précédents, se trouvent l'exposition d'objets, favorisant un contact immédiat avec le caractère esthétique de l'objet ; l'exposition de savoir, introduit l'usage des médias et techniques de communication, elle établit une communication entre le visiteur et l'objet ; enfin, l'exposition de point de vue qui privilégie l'interprétation scénographique et techniques de médiation sophistiquées[368].

Les approches plurielles sont bien entendu la norme. Il est en effet impensable que les concepteurs d'une exposition optent unilatéralement pour l'une des orientations et elle-même ne peut être réduire à une tendance figée. Serge Chaumier souligne combien le concept des expositions doit désormais être rapproché de l'*hypertexte* qui, davantage qu'une linéaire narration, combine et se constitue de multiples liens : « C'est en fait un millefeuille, composé

[364] Fabbri, Véronique, « Exposition esthétique et exposition spéculative », Déotte, Jean-Louis, Huyghe, Pierre-Damien (dir.), *Le jeu de l'exposition*, L'Harmattan, 1998, p. 183-216.
[365] C'est une typologie évolutive construite à partir d'exemples de musées québécois mais il semble que des liens puissent être tissés avant la situation du MAN. En tout, trois générations sont distinguées, dont autant de types d'interrogation différents émis sur l'objet pour aborder l'étude du passé
[366] *Ibid*., p. 121.
[367] *Ibid*., p. 124.
[368] Claire Merleau-Ponty, Jean-Jacques Ezrati, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 31.

de couches de sens dans lequel le visiteur va voyager et glaner des niveaux qui lui conviennent. […] le plus souvent, les expositions déroulent leur propos sur plusieurs registres, délivrent plusieurs types de messages, révélant une pluralité de textes[369] ».

Au MAN, outre la période qui court de la première exposition présentée dans les années 1960 jusqu'à la vague d'expositions itinérantes des années 1980, il est en somme assez malaisé de clairement délimiter de véritables points de rupture où l'une de ces attitudes aurait entrepris de dominer les autres. Dans le domaine de l'archéologie, deux courants muséographiques s'opposent fréquemment. Pour le premier, les objets président à la mise en discours (avec pour corollaire un discours faible) et pour la seconde, que les discours président aux objets qui viennent étayer ou illustrer ces dernières[370].

Certaines approches, y compris actuelles, comme « *Dieux des Balkans* » (2015) – dont le projet lui-même s'est construit à partir d'un seul objet prestigieux – se révèlent plus complexes et ambigües qu'il n'y paraît, avec une tendance à mêler les deux courants. Pour reprendre cet exemple, d'un point de vue scénographique, les huit pièces composant le parcours sont disposées dans des vitrines isolées, neutre et très sombres. L'objet est révélé par une unique source de lumière. Des choix de monstration qui, par exemple, ne sont pas sans rappeler ceux du plateau des collections du musée du quai Branly - Jacques Chirac. On connaît toutes les critiques que ce dernier a essuyé, en revanche dans le cas du MAN l'exposition dépasse le cadre de la présentation de beaux objets. Plusieurs panneaux, notamment enrichis de cartes, viennent compléter le propos, qui ne limite pas leur portée à une illustration du statut d'icône culturelle de ces statuettes. Leur valeur de symbole est dépassée par la référence à la culture matérielle du néolithique dont elles sont issues.

Pour en revenir au quai Branly, il est en complément intéressant de noter qu'en 2006, bien que le musée parisien ait parrainé l'exposition « *Objets de pouvoir en Nouvelle-Guinée* » – qui venait clôturer ses inaugurations successives – il est précisé dans le catalogue que « Plutôt que de mettre l'accent sur des pièces de haute valeur artistique, la collection réunit des échantillons significatifs des techniques, en particulier autour du thème de la production des haches de pierre, des outillages en os et des poteries[371] ». Le dossier de presse renchérit en qualifiant les pièces présentées de « modestes, de faibles dimensions, qui répondent rarement

[369] Chaumier, Serge, *art. cit.*, p. 49.
[370] Chaumier, Serge, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, p. 78.
[371] Catalogue de l'exposition, p. 15.

aux critères modernes des “arts premiers“[372]».

Les raisons du dépassement d’une stratégie esthétique univoque, des seules vertus d’une attitude contemplative – si tant est qu’elle ait jamais existé – doivent certes être rapprochée des progrès méthodologiques, mutations épistémologiques de l’archéologie mais elles sont également lié aux réflexions menées par les muséologues. La prise en compte d’un public muséal, composé de profils intellectuels variés, a conduit à une progressive réorientation des missions du musée et de l’exposition. La nature des initiatives de « vulgarisation » – pour prendre un terme aujourd’hui désuet mais forgé, dans son acception muséale, au MAN – entreprises dans le cadre des expositions temporaires de ce musée est maintenant à approfondir.

Revenons pour cela sur les propos d’Alain Duval : « L’archéologie s’intéresse aujourd’hui non seulement aux « beaux objets » mais à tous les objets… et moins aux objets en tant que tels que comme supports que comme support d’information nous permettant comment on vivait à telle ou telle époque[373] ». La pensé se trouve bien en phase avec la dynamique impulsée dans ces années et dans la lignée de plusieurs des expositions développées dès le début 1990 avec des expositions comme *« Chercheurs d’or et orfèvres des temps anciens »*. Une présentation de « beaux objets », mais dont la trame narrative est pourvue d’une portée éducative affirmée. L’objectif général est d’évoquer les plus anciennes étapes du travail de l’or à travers le monde, de révéler aussi des phénomènes de convergences, d’influences, ou de divergences[374] ; plusieurs panneaux réalisés sont par exemple réalisés par le LRMF, il y est question des techniques décoratives et de mise en forme de ces pièces d’orfèvrerie.

L’année suivant, avec *« Masques de fer »* (1991), les quatre ensembles funéraires exposés, également remarquable pour leur qualité esthétique, sont exploités dans le but de produire une enquête sur l’armée romaine et sa présence en Gaule au Ier s. ap. J.-C. Outre le détail de l’équipement présenté, le discours entend s’appliquer à cerner la personnalité, l’origine, d’analyser les fonctions et de reconstituer la carrière de ces hommes et de les confronter à d’autres pièces d’équipement complètes, des collections françaises et étrangères et à quelques moulages. Pour couronner le tout, se distingue une volonté de prendre en considération de l’imaginaire qui porte avec lui tout visiteur, qui s’active au long de sa visite et

[372] Dans le livre d’or de l’autre exposition ethnoarchéologique, « Amérindiens de Guyane » (2010), un visiteur note : « Très belle expo, beaucoup plus ethnoarchéologique (donc scientifique) que les expos « esthétique » du musée du quai Branly ».
[373] Cité en note 245.
[374] Catalogue de l’exposition, p. 3.

influence sa perception. Un imaginaire qui, au contact de l'archéologie et des objets exhumés, se trouve particulièrement stimulé. Comme le précise Émilie Flon, l'archéologie est une science ontologiquement ambiguë parce qu'elle entretient « des rapports étroits avec le rêve et l'imaginaire[375] ». C'est contre un imaginaire collectif trompeur, qu'entend lutter cette exposition, contre les idées reçues et images véhiculés par le péplum italien ou la superproduction hollywoodienne alors que les armes romaines sont encore très mal connues[376].

Le désir de lutter contre les préjugés, faux-semblants et amalgames sont des objectifs qu'affichent par la suite « *Vercingétorix et Alésia* » ainsi que « *À la rencontre des dieux gaulois* ». Elle engage une bonne transition vers l'émergence de nouveaux discours adaptés à un nouveau public de l'archéologie, plus diversifié ; ainsi qu'en parallèle l'utilisation de nouveaux supports. « *Vercingétorix et Alésia* » souhaite ainsi restituer la vérité historique, archéologique sur le cas du célèbre chef gaulois et de son armée. Cependant, au lieu de faire table rase du folklore qui a entouré la figure du conquérant, une partie est dédiée à illustrer « La légende Vercingétorix[377] », son influence et son emprise sur une production artistique diversifiée[378]. Une importante sélection de peintures, sculptures et affiches, insignes militaires, livres du XIXe et XXe vient éclairer cet aspect du mythe Vercingétorix. « *À la rencontre des dieux gaulois* » est à situer dans la même dynamique visant à fournir un certain nombre de clés nécessaires à une distinction entre ce qui relève de la vérité historique et de qui a trait à une accumulation de préjugés ou une perversion des sources. Pour Christian Goudineau, qui signe l'avant-propos du catalogue, sa mission consiste à « casser l'idée de dieux étranges, grotesques, et marrants ». Dans un compte-rendu de réunion, il est clairement défini un objectif visant à « restituer la Gaule par rapport à toutes les caricatures et les clichés que le public a en tête. Il s'agit de montrer que les gaulois n'étaient pas des barbares[379] ». Plus récemment, « *La Grèce des origines* » propose de ce point de vue une approche originale. Au travers des grandes découvertes des civilisations grecques pré et protohistoriques, est évoquée la naissance de l'archéologie et les liens étroits que les premiers acteurs de cette discipline entretiennent avec le rêve, les mythes : « L'idée est de montrer comment l'archéologie s'est construite non pas comme une science mais comme une interprétation. L'approche archéologique du XIXème siècle est fantaisiste. Il fallait se replonger dans l'aventure de ces découvertes pour montrer que

[375] Flon, Émilie, *Les mises en scène du patrimoine, savoir, fiction et médiation*, Paris, Lavoisier, 2012, p. 24.
[376] Catalogue de l'exposition, p. 19.
[377] C'est le titre de la section.
[378] Voir les articles du catalogue « Vercingétorix dans les beaux-arts et les arts graphiques », p. 340-375 et « Vercingétorix dans la littérature », p. 376-382.
[379] Compte-rendu de la réunion du 23/9/98, archives MAN.

ce n'est pas une discipline figée ». C'est une dimension importante de l'exposition « moderne » qui s'incarne ici. Une exposition qui ne peut se limiter à la transmission d'informations. Car l'information ne vaut pas réflexion. Sa mission, telle que la comprend une grande partie de la communauté des muséologues et de provoquer des éveils, sensibles, émotionnels, intellectuels. Faire réfléchir, et produire des prises de conscience : « L'exposition a un sens quand elle donne à voir en créant des liens qu'elle seule est en mesure de faire » ; elle ne peut se contenter de délivrer des connaissances car « stimuler des interprétations, c'est donner la possibilité au visiteur de se construire sa propre appropriation[380] ».

Briser les préjugés nécessite en contrepoint de faire se confronter les publics à la vérité et aux réalités scientifiques, aux interrogations et aux hypothèses émises par les chercheurs, à l'exemple de la présentation de reconstitutions d'objets, fruit des travaux d'archéologie expérimentale. Nous avions également mis en évidence plusieurs expositions pour lesquelles les concepteurs ont eu à cœur de dévoiler les méthodes dont usent aujourd'hui les archéologues. Leur présentation permet ainsi « "d'instaurer un rapport à la science", plus que de seulement "transmettre des contenus scientifiques"[381] », même si l'approche peut parfois s'avérer (trop) technique.

Quelle portée éducative des expositions ?

Nous souhaitons ne pour nous limiter ici à une analyse des supports matériels de médiation portés par la scénographie de ces expositions. Cartels et panneaux sont en effet bien souvent difficilement consultables pour la simple raison qu'ils ont été détruits. De même, la plupart des documents préparatoires, disposés dans les archives, ne donnent, par nature, de ces supports qu'un état incomplet. Les cas de conservation des textes, schémas, illustrations originaux sont extrêmement rares[382]. Seules certaines photographies peuvent, en partie, pallier à certaines lacunes qui demeurent malgré tout contraignantes. D'où l'intérêt d'examiner pour compléter les discours et objectifs énoncés dans les publications de l'exposition, compte rendu, dossier de presse, catalogue, en s'efforçant, dans la mesure du possible, de les confronter aux réalités matérielles de la mise en espace.

Ainsi, pour en revenir à la préhistoire et en écho à « *Chefs-d'œuvre de l'art*

[380] Chaumier, Serge, « La muséographie de l'art ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », *Culture & Musées*, n°16, 2010, p. 35.
[381] Davallon, Jean, cité dans Pernet, Lionel, *op. cit.*, p. 157.
[382] Il a précédemment été évoqué le cas unique de l'exposition « *Du château royal au musée d'archéologie nationale* ».

paléolithique », il faut ensuite attendre 1996 et « *L'art préhistorique des Pyrénées* » pour apprécier à nouveau une manifestation française exclusivement dédiée à l'art préhistorique. Si l'intérêt porté au bel objet est toujours patente, se superposent cependant d'autres motivations, comme nous l'avions déjà révélé. Aux discours assez largement esthétisants des années 1970 font de plus en plus front des préoccupations didactiques, elles-mêmes en phase avec les « évolutions récentes de l'archéologie », maintes fois évoquées. Ainsi, les commissaires de l'exposition de mobilier pyrénéen affirme leur volonté de : « faire revivre quelques millénaires d'une histoire humaine », « lutter contre les amalgames », « rendre compte d'une culture paléolithique[383] ». La première partie de l'exposition, qui se tient dans la chapelle, est pensée comme une séquence introductive où sont par exemple disposés des panneaux traitant de la diversité faunique, ainsi que des maquettes. Si la nature de ces dispositifs ne peut dans ce cas précis être davantage explicitée, une montée en puissance de l'utilisation de ces panneaux et maquettes, corolaire de la prise en considération de leurs vertus pédagogiques, est observable bien avant cette exposition. Elle fait une entrée très marquée au MAN par le biais des expositions itinérantes accueillies dans le courant des années 1980. La pertinence des maquettes est depuis longtemps connue, leur capacité à transmettre les informations de manière différente et accessible. Pour Swain Hedley, la maquette doit supporter et non dominer les objets. Le concepteur doit s'assurer qu'elle stimule la réflexion sur la nature des preuves apportées plutôt que de livrer l'ensemble des informations sur un plateau[384]. Ce type de reconstitutions en 3D, de même que les dioramas, font leur première apparition dans les expositions temporaires du MAN par le biais des expositions itinérantes des années 1980. « *Archéologie des lacs et des rivières* » offre de ce point de vue un panorama assez complet pour l'époque des *dispositifs*[385] dont dispose le concepteur. L'exposition « *La Graufesenque* », entre autre axée sur les techniques de fabrication des céramiques sigillées comporte la maquette d'un four à sole percée[386]. Ce type d'exposition à la portée documentaire affirmée se prête à l'utilisation d'un certain nombre de ces outils de médiation, plusieurs ensembles de maquettes côtoient une reconstitution de fouille sous-marine pour laquelle on observe la présence, sans doute un peu poussive, d'un plongeur grandeur nature.

---

[383] Énumération des trois principaux objectifs ayant présidé à l'organisation de l'exposition, dossier de presse, archives MAN.

[384] Hedley, Swain, *An Introduction to Museum archaeology*, Cambridge University Press, 2007, p. 231.

[385] Giorgio Agamben définit ainsi ce terme : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants », cf. Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif* ?, Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 31.

[386] Le catalogue de l'exposition est un des rares présentant, à côté des articles et notices, une liste complète des objets (l'ensemble des expôts) exposés.

Dans les mêmes années, un rapport effectué par l'ICOM sur la situation et le rôle des musées de site archéologique, met clairement l'accent sur les moyens devant être mis en œuvre pour assurer une transmission optimale des connaissances[387]. Trois points apparaissent capitaux : la reconstitution, la représentation de la chronologie et les travaux de fouilles. Le premier insiste sur l'intérêt des restitutions d'ensembles au sein desquels sont placés les objets authentiques : dessin, peinture, diorama, maquette, mannequins, construction en grandeur nature, l'audiovisuel est également invoqué. Le deuxième est utile pour « mettre en évidence le rapport de la communauté qui peuplait le site au tableau général de l'évolution de l'humanité[388] », au moyen de reproductions de coupes stratigraphiques (schémas détaillés en restant accessibles ou croquis plus modeste) possiblement commentées de textes et photographies. Le troisième, devant l'attrait du public pour la pratique archéologique, défend l'idée de présenter, par exemple, un ancien chantier de fouilles. Des recommandations sont également faites sur l'exigence de fournir des cartels concis, clairs et simples dans leur rédaction.

Néanmoins, malgré les cas énoncés, rien ne semble à la fin du siècle, encore véritablement acquis et les critiques sont d'autant plus vives lorsque sont reconnus certains « écarts de conduites ». Aussi les manquements afférents à l'absence d'une mise à disposition d'outils et installations destinées à accompagner le visiteur dans sa quête de sens sont clairement dénoncés. André Desvallées dresse un bilan amer de la réception et de l'adaptation au MAN de l'exposition itinérante « *Nos villages ont 5000 ans* » (1996). Ce reproche, qui mérite d'être considérée, questionne également le phénomène trop peu souvent appréhendable de l'adaptation de ces manifestations, cheminant de musées en musées et ainsi maintes fois susceptibles de subir des modifications de présentation en fonction du lieu dans lequel elles sont accueillies :

> « [...] si nous nous rendons à présent au musée des Antiquités nationales, à Saint-Germain-en-Laye (du 16 novembre 1995 au 12 février 1996), il vaut mieux ne pas avoir vu auparavant *Nos villages ont 5000 ans: Charavines, village néolithique*, lorsque l'exposition avait eu lieu au Musée gallo-romain de Lyon et au Musée dauphinois de Grenoble. Certes les provocantes vitrines récemment fabriquées ont été transformées de manière à s'effacer un peu plus devant ce qu'elles ont à protéger (le bandeau dont on les a coiffées est toutefois trop large). Mais quel étalage d'objets, se répétant de vitrine en

[387] « Musées de site archéologique », rapport du Conseil international des musées, 1982, 27 p.
[388] *Ibid*., p. 21.

vitrine ! Seulement deux des maquettes subsistent de tous les apports documentaires et surtout visuels qui faisaient la force des expositions antérieures et rendaient vie à toutes ces traces d'habitations et à tous ces objets sortis des eaux du lac de Paladru[389] ».

La dénonciation de ces lacunes, de la part d'un des meilleurs représentants du mouvement de la « Nouvelle muséologie » – dont les réflexions ont été développées au cours des deux décennies précédentes –, restitue une part des idéaux de diffusion des connaissances et d'éducation permanente que doivent s'efforcer de réaliser les musées[390].

C'est l'occasion d'évoquer un aspect des travaux de Georges Henri-Rivière – directeur de l'ICOM et participant actif de la reconnaissance de la Nouvelle muséologie – au travers de la lutte qu'il organise dans les années 1930, au musée de l'Homme, contre un traitement beaux-arts de l'objet ethnologique. Malgré l'intervalle important qui sépare la production d'expositions signées Rivière au Trocadéro de celle du MAN, une brève évocation de quelques exemples peut pourtant s'avérer éclairante. Rivière se trouve « agacé par "ces funèbres entreprises de laïcisation" qui, obnubilées par des critères de beauté, transforment les sculptures exotiques en chefs-d'œuvre sans s'intéresser à leur charge symbolique, à leur aspect pratique, à leur efficacité sociale[391] ». Dans l'exposition « *Art ancien de l'Amérique* » (1938), il donne une place à l'esthétisation de l'objet tout en ne le réduisant pas à cette seule approche. Elle est ainsi découpée en deux sections : une artistique et l'autre ethnologique où est déployé un vaste arsenal ethnographique et documentaire (photos, cartes, explications technologiques)[392]. C'est en somme selon un concept assez similaire que l'exposition « *L'art préhistorique des Pyrénées* », citée plus haut, semble avoir été imaginée.

Par la suite, si ces documents illustratifs sont particulièrement fréquents dans les expositions itinérantes et dossier, les concepteurs vont y avoir de plus en plus recours pour les expositions dites traditionnelles. Tout s'accélère à partir de 2000 où les mises en application de ces préceptes se multiplient. Avec « *Mosa Nostra* » (2001), il est fait la promotion dans le communiqué de presse de nombreux panneaux explicatifs abondamment illustrés, maquettes, restitutions graphiques, archéologie expérimentale et vidéo. Pour rester dans une thématique proche, « *Les tombes mérovingiennes de la basilique Saint-Denis* » (2009), organisée par le MAN, répond à une exigence explicative et de production d'un discours adaptée tout en gardant rigueur et pertinence. Panneaux et cartels sont produits par une équipe interdisciplinaire

[389] Desvallées, André, « Exposer ? », *Publics & Musées*, 1996, n°9, p. 146.
[390] Desvallées, André, Mairesse, François, « Sur la muséologie », *Culture & Musées*, 2005, n°6, p. 147.
[391] *Ibid*.
[392] Laurière, Christine, *Paul Rivet, Le savant et le politique*, Publications scientifiques du MNHN, 2008, p. 406-407.

composée d'universitaires et membre de laboratoires de recherche (C2RMF, CEPAM). La présentation de reconstitutions d'objets et outils anciens, dite aussi archéologie expérimentale, connaît à cette occasion une importante envolée. Au long du parcours, le procédé permet de montrer aux visiteurs ceinture, chaussures, métier à tisser et exemples de tissages, réalisés à partir des connaissances techniques récemment acquises et renseignant la constitution de ces mobiliers mérovingiens[393]. Pour sa part, l'exposition-dossier « *Puits de silex, mines de savoir* » (2005), retrace les étapes d'un programme de recherche dont l'un des buts et d'approcher au plus près des gestes et de techniques qui ont permis la fabrication des haches polies néolithiques. Le communiqué de presse promeut la présentation d'outils expérimentaux à côté d'outils originaux. Il en va de même pour « *De bronze et d'or* » (2011), aux maquettes d'habitations et présentation de mannequins affublés de vêtements d'époque, s'ajoute une vitrine composée contenant une inhumation ainsi qu'une sépulture à incinération, présentées sur le modèle d'une reconstitution de fouille. Enfin, en 2014, « *La Grèce des origines* » opte entre autre pour une mise à l'honneur de l'approche tactile, en proposant tout au long du parcours la possibilité de toucher originaux et reproductions d'objets exposés.

Les attentes des visiteurs devraient également être considérées. À la question « Que cherchiez-vous d'abord, en venant ici aujourd'hui » – posée dans l'enquête « À l'écoute des visiteurs », réalisée en 2015 sur une centaine de visiteurs des collections permanentes du MAN –, 87,8% ont coché la case « Savoirs », arrive en seconde position « Beauté » avec 41%[394]. Le défi actuel réside bien dans la conciliation de ces deux attentes, au combien mois aisée et plus problématique qu'il n'y paraît.

Quête du contexte et place accordée aux illustrations

Les dispositifs scénographiques mettant en œuvre un effort de recontextualisation des objets ou de reconstitution de son environnement d'origine doivent être estimés. Nous souhaitons nous focaliser sur les initiatives développées depuis quelques années qui donnent accès, au moyen d'illustrations, à une vision – qu'elle soit seulement évocatrice ou plus analytique – du contexte archéologique duquel sont issus les objets exposés. Après la mise en évidence d'une scénographie de l'objet, c'est à une scénographie de l'image et son rapport à

[393] Le livre d'or fait état d'appréciations suffisamment développées pour que l'on puisse confirmer le réel apport positif de l'exposition comme : « Je suis satisfait par l'aspect pédagogique des notices et panneaux d'information accompagnant les vitrines, l'ensemble est accessible même si nous avons des lacunes en histoire » ; « Très didactique », cf. livre d'or de l'exposition, archives MAN.
[394] L'édition 2012 « À l'écoute des visiteurs », les chiffres sont respectivement de 90,2% et 39,2% .

l'artefact qui doit être appréhendée.

Le phénomène a lentement gagné en intensité au long des années 2000. Fidèle aux caractéristiques de sa mise en espace évoqués plus haut, une exposition comme « *L'or des princes barbares* », a recours à un premier type des panneaux illustratifs, sous forme de bannières (reproduction de dix-neuf enluminures de la *Notitia dignitatum*), mais appréciés à titre « décoratif », comme cela est spécifié lors d'une séance préparatoire[395]. Des documents à la portée davantage pédagogique font leur apparition. Il s'agit de cartes, de discrètes esquisses de cavaliers harnachés, en référence à la nature des pièces exposés, ainsi que, notamment d'une grande photographie d'un paysage steppique actuel pour la partie consacrée à la civilisation « hunnique[396] ». À lire les nombreuses appréciations des visiteurs, les informations apportées sur la nature des pièces présentées restent trop succinctes[397]

Certain type d'exposition se prête en apparence mieux que d'autres à l'adjonction d'images. Les démarches ethnoarchéologiques, à l'exemple de « *Objets de pouvoir en Nouvelle-Guinée*[398]» en sont friandes et proposent, de par leur nature, une « recontextualisation environnementale ». C'est le milieu naturel duquel sont issus les objets qui est imagé. Des prises de vue de scènes de la vie quotidienne venant exemplifier l'usage d'un outil sont également préférées.

Les expositions d'archéologie traditionnelles – confrontées, nous paraît-il, au poids symbolique et à la prestance intimidante des objets authentiques et prestigieux qu'elles

---

[395] Compte rendu de la réunion du 16 mai 2000, archives MAN. Voir en complément l'annexe XXI-10 et notamment la première et troisième photographie.
[396] Voir la première photographie de l'annexe XXI-10.
[397] En voici quelques exemples :
- Pourrait-on ajouter quelques commentaires sur les métaux et les pierres utilisés pour les ornements-
- Belle et intéressante expo qui donne un aperçu de cette période si complexe. Mais outre l'expo des objets ont aimerait quelques commentaires sur les techniques utilisées. Quels étaient les centres de création ? Quelles voies empruntaient les marchands etc.
- Belle expo bien présentée. Nous aurions voulu savoir en quelles matières étaient fabriqués les objets, surtout les pierres rouges.
- Magnifique expo…trop courte ! On aurait peut-être souhaité plus d'explications techniques (fabrication de l'orfèvrerie). Sinon le plaisir des yeux est immense-
- Expo intéressante bien présentée permettant une meilleure connaissance d'époques passe assez étudiées, un regret cependant : une petite fiche technique sur les matériaux employés et les méthodes de fabrication.
- Expo fabuleuse mais qui manque d'information quant à la nature des pierres par exemple.
- L'expo et surtout les objets sont magnifiques mais ils manquent (sic) cruellement d'informations sur les matériaux, les techniques de création.
- Cette expo est très belle, mais on aurait aimé que sur les différentes vitrines soit indiqué en quelles matières étaient les objets exposés (or, argent, grenat, verroterie…).
- Expo intéressante mais je trouve dommage que les lieux de fabrication des objets présentés ne soit jamais indiqué (sic).
- Très belle expo, de superbes pièces ont été sélectionnées. J'aurai souhaité quelques précisions sur les techniques de fabrication de ces pièces, exemple : technique de cloisonnement…
[398] Voir l'annexe XXI-13.

présentent –, ont souvent préféré ne pas créer d'interférences entre le spectateur et l'artefact. La présence ou l'absence d'illustrations renseignent aussi la connaissance que les concepteurs ont du public et de son mode de fonctionnement dans le contexte d'une visite d'exposition. Il est aujourd'hui acquis que les textes courts, concis et clairement énoncés sont les plus appropriés ; si une image pertinente vient compléter l'ensemble, le texte a d'autant plus de change d'être lu.

À l'inverse, les expositions-dossier, qui ont somme tout émergées et ce sont multipliées de façon assez spectaculaire depuis le début de ce siècle[399], adoptent de par leur taille plus réduite et le nombre moins important d'artefacts présentés – auxquels se mêlent aussi plus souvent des objets non archéologiques – des approches que l'on pourrait dire plus didactiques. L'image y joue un rôle décuplé et acquiert parfois le statut de document à part entière en dépassant la seule portée illustrative, à l'exemple de l'exposition *« Édouard Piette, pionnier de l'archéologie* »[400]. Dans une autre forme de mise en contexte, plusieurs prises de vue issues d'un reportage complet réalisé tout au long de la restauration ont été intégrées à la muséographie[401]. Elles se révèlent les plus enclines à fournir un matériel documentaire et illustratif souvent bien plus conséquent, tel que cela apparait particulièrement avec « *Cent mille ans sous les rails* [402] ». « *Les tombes mérovingiennes de Saint-Denis* » [403] se composent également d'un nombre important de panneaux toujours accompagnés de plusieurs visuels (photographies, schémas, graphiques) qui agrémentent, mais parfois complexifient aussi, les propos développés dans les textes.

L'intégration de plus en plus affirmée de ressources visuels suit également de près un autre phénomène que nous avons déjà évoqué, celui l'association aux objets de documents d'archive. Démarches récentes et indissociables du phénomène déjà débattu de la revalorisation – notamment par le biais des expositions – des archives conservées par le MAN. Les documents présentés dépassent le statut de simple illustration. « *Golasecca* » est sans doute l'exposition qui a recours à ces ressources à dessein scientifique mais aussi pédagogique. Les nombreux ensembles funéraires présentés sont associés à des planches graphiques, aquarellées, ainsi que reproduction d'extraits de revues scientifiques de l'époque. L'exposition confère un statut pluriel à ces documents, à la fois pièces d'archive, voire œuvre à part entière, pouvant être

[399] Revoir l'annexe VII-2.
[400] Rappelons que le propos de l'exposition s'articule autour de l'histoire de la salle Piette liée à une synthèse des travaux de restauration effectués dans cet espace.
[401] Voir l'annexe XXI-16 et notamment la deuxième photographie.
[402] Voir l'annexe XXI-17.
[403] Voir l'annexe XXI-18.

saisies et admirées pour elle-même, ainsi que « paratexte ». Jérôme Glicenstein propose d'utiliser le terme de « paratexte » « pour désigner les écrits qui viennent encadrer l'exposition de l'intérieur, comme pour préparer et accompagner le visiteur[404] » ; on peut assigner un rôle similaire à certaines représentations imagées.

Dans ce domaine, c'est en somme l'une des expositions les plus récentes, « *La Grèce des origines* » qui fait des visuels un usage le plus complet et le plus intéressant[405]. La variété des approches invoqués et appliquées mérite toute notre attention. Plusieurs reproductions de plans de fouille sont intégrées au parcours de cette exposition. Swain Hedley déplore que l'usage de ces plans, même utilisés de façon stylisée et simplifiée, ne soit pas plus répandu. Ils favorisent pourtant une connexion directe, non seulement avec le site lui-même, mais également avec les techniques de fouilles et la récupération des données archéologiques[406]. Outre les panneaux illustrés, est fait un usage important, dans les fonds de vitrine et sur les cimaises, d'images, esquisses, dessins d'archéologues, en contrepoint des objets. Des efforts sont réalisés pour que le visiteur se sente happé dans une atmosphère solidaire du discours de l'exposition, à savoir ici la fin du XIXe et le début du XXe siècle. En complément, les titres des panneaux adoptent dans le même sens une typographie bien caractérisée. L'exposition-dossier « *Jacques de Morgan, conquistador de l'archéologie* » (2008) joue dans ce cas précis sur un registre similaire. Est en effet prévue une « présentation de textes, affiches et cartels [jouant] sur une police « à l'ancienne » de type « manuscrit » et un fond blanc cassé légèrement teinté, en tout cas pas blanc[407] ».

Le choix des couleurs de fonds de vitrine n'est également pas laissé au hasard. Au début du parcours, fonds de vitrine et lettrages sont peintes en bleu pour évoquer l'atmosphère et les tonalités dominantes de la Grèce[408] ; arrive ensuite la partie sur l'île volcanique de Santorin évoquée avec des fonds de vitrine rouge… Le parcours est ici d'une polychromie affirmée, inédite pour une exposition du MAN. La dernière section, consacrée à la réception de l'art égéen, est traitée avec un jaune vif, qui « flash », en référence au choc esthétique qu'ont provoqué ces découvertes sur les esprits créatifs de l'époque[409].

---

[404] Lamoureux, Denis, « Les textes écrits par Marcel Broodthaers en relation avec ses expositions (1664-1975) : genres, enjeux, pratiques », *Histoire(s) d'exposition(s), op. cit.*, p. 185.
[405] Voir l'annexe XXI-23.
[406] Hedley Swain, *op. cit.*, p. 222.
[407] Document « Exposition-dossier sur Jacques de Morgan », archives MAN.
[408] Entretien avec la commissaire, Anaïs Boucher (réalisé le 27/01/2015). Elle parle même d'évoquer par ce bleu les « idées préconçues du visiteur », également en écho aux approximations et à l'ignorance des pionniers qui ont découvert les outils préhistoriques présentés dans cette première section – cf. Coulet, Geoffrey, « *Retour sur 35 ans d'expositions temporaires d'archéologie grecque* ».
[409] *Ibid.*

Ces pratiques, qui participent de l'adaptation et d'une transmission facilitée du discours, pousse à aller considérer les propositions connexes de médiation proposées dans les expositions du MAN et la place que la médiation tient dans le processus de constiution de l'exposition en général.

II. SYNTHÈSE SUR L'OFFRE DE MÉDIATION ET LES PRATIQUES DE COMMUNICATION, À L'OCCASION DES EXPOSITIONS TEMPORAIRES

A. La nature de l'action du service du Développement des publics dans le cadre des expositions temporaires

Naissance et développement

Il apparaît intéressant de faire un point sur l'évolution de ce service, en théorie indissociable de toute entreprise de montage d'exposition, et qui va être à l'origine de plusieurs initiatives d'accompagnement du public. C'est à l'origine l'accroissement du nombre de visiteurs et l'augmentation des demandes de visites, libres ou guidées, formulées par les écoles qui ont incités la création d'un nouveau service. Le Bureau d'Action Culturelle du MAN naît en 1973[410]. Antenne de celui du musée Louvre, il travaille en liaison avec le Bureau d'Action Culturelle de la DMF. Sa mission est ainsi définie : « coordonner les demandes de visites scolaires afin d'éviter une trop grande affluence aux mêmes heures dans les mêmes salles, il assure également aux enseignants, pour la visite des différents départements, le concours de personnes compétentes », c'est-à-dire des conférencières de la RMN et des chargés de mission du MAN[411].

L'émergence du service est donc inscrite par la nécessité de fournir une assistance au jeune public. Il organise par ailleurs un colloque sur le thème « Le Musée et l'École », destiné à souligner l'importance de la fréquentation des musées par les enfants et son impact sur leur intelligence et leur développement intellectuel[412]. Cette initiative est prolongée par la tenue

[410] L'article de la revue *Antiquité nationales* faisant état de cette création date de 1973, mais la fondation effective est peut-être légèrement antérieure.
[411] *Antiquités nationales*, n°5, 1973, 72 p.
[412] *Ibid*.

d'une exposition abordant le même sujet. Elle présente les travaux d'enfants réalisés à la suite de visites au MAN. L'expérience a permis de constater l'impact des œuvres exposées sur l'esprit et l'imagination des enfants[413]. Sous l'impulsion de René Joffroy, la vie du MAN s'est considérablement transformée et renouvelée. Le secteur de « l'action culturelle », essentiellement en direction du public scolaire, a été défini comme prioritaire[414].

Aujourd'hui, à l'échelle de l'exposition permanente du musée, l'offre s'est encore diversifiée ; outre les traditionnelles visites-conférences, forme la plus ancienne et la plus répandue, plusieurs ateliers sont proposés à des publics jeunes, parfois accompagnés de leurs parents. Reste à savoir à partir de quand ce service, s'activant pour assurer la médiation au sein du musée, s'est-il également engagé dans le processus de construction des expositions du MAN ? S'il existe depuis maintenant une cinquantaine d'années, comment appréhender la nature de son action et des relations établies avec le reste des équipes ? L'étude des expositions autorise en la matière une approche décalée.

Rapports avec les autres services du musée

Les liens construits en ce service et le « pôle scientifique » du MAN, l'organe bâtisseur des expositions conçues ou adaptées par le musée, doivent être considérés. Existe en théorie la nécessité d'un décloisonnement, d'une perméabilité, pour que s'instaure un dialogue entre les deux instances. C'est la confrontation et la complémentarité des compétences spécialisées : celles œuvrant à la constitution du savoir scientifique et celles agissant pour sa transmission. Toute exposition est affaire de partenariats, intellectuels et matériels. Il est souvent acquis qu'échanger avec l'extérieur – des compétences, des savoirs, des objets, du mobilier muséographique, etc. –, fait partie des incontournables sans lesquels l'exposition peut difficilement voir le jour et trouver toute sa pertinence. En revanche le jeu des échanges que nécessite à l'intérieur de l'institution cette organisation est une affaire moins débattue. Si le problème se pose moins pour les petites structures – où, pour des raisons facilement compréhensibles, sont favorisés, encouragés les interactions et le travail en commun –, pour les structures de taille moyenne comme le MAN, suffisamment développée pour que se superposent plusieurs services, et autant de savoir-faire spécialisés différents, la conciliation se trouve parfois plus délicat.

Il faut sans doute rappeler que « Pendant longtemps, le musée n'a pas ressenti le besoin

[413] *Antiquités nationales*, n°6, 1974, p. 8-9.
[414] *Antiquités nationales*, n°16/17, 1984-1985, 142 p.

de s'adjoindre des services de médiation culturelle clairement identifiés en son sein, justement parce que la médiation était assumée par le concepteur de l'exposition lui-même. En faisant le choix de sélectionner telle œuvre, de la placer de telle manière en la juxtaposant à telle autre, et en dessinant tel ou tel parcours dans l'espace que le visiteur est censé suivre, s'opère déjà des mises en discours, des accompagnements et une transmission. Ce sont ces orientations, ces découpages, par exemple en zones thématiques, en écoles artistiques, en aires géographiques qui ont durant longtemps suffit à faire médiation[415] ». L'exposition moderne, parce qu'elle implique pour sa réalisation un brassage des compétences et l'intervention de plusieurs experts, est aussi un bon indicateur du degré de communication interne à l'institution. Elle se conçoit plus comme l'affaire du seul commissaire. Pour prendre un exemple parmi bien d'autres, au musée national d'ethnologie de Leyde, le schéma suivant est adopté : afin de concevoir le programme de l'exposition, est fait appel à un scientifique, l'ethnologue qui apporte les informations, un « éducateur » qui retranscrit en langage clair les données de terrain, et enfin un architecte qui transcrit les idées en forme. L'ethnologue n'est plus le seul à décider, il est une voix dans une équipe[416]. Comme le souligne également Jean-Bernard Roy, il y a une « incompatibilité dans la pratique entre la finalité culturelle du musée et la finalité scientifique et individuelle de son personnel ! Il n'est plus toujours possible à la même personne d'être à la fois chercheur professionnel, gestionnaire d'institution muséale, médiateur œuvrant au service des publics, face à la diversité de leur demande »[417].

Avouons sans langue de bois qu'il existe toujours une certaine défiance vis-à-vis des professionnels de la médiation. Le MAN ne coupe pas à la règle. Elle est certainement due à la l'effet conjugué d'une méconnaissance des travaux et des recherches menées dans ce domaine, de ses apports, ainsi que d'un manque de confiance allié à conception archaïque du métier de conservateur voire de la mission dévolue aux musées. Ainsi, dans le cadre des expositions temporaires, se dévoile parfois le sentiment d'une médiation perçue comme un complément, un accessoire : « Loin d'être placé au cœur de l'institution, lui donnant son sens même, elle demeure un service auquel on consent et pourvoit si les moyens en sont donnés. Elle permet de justifier de l'utilité publique de la structure mais elle n'intéresse guère »[418]. Au MAN, l'existence de ce désintérêt est attestée au travers deux cas de figure. Il est arrivé encore

[415] Chaumier, Serge, Mairesse, François, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 42.
[416] Peltier, Philippe, « Les musées: art ou ethnographie ? », *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Actes du colloque organisé par le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le centre Georges Pompidou, 3-6 juin 1998, textes réunis par Dominique Taffin, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 210-211.
[417] Roy, Jean-Bernard, *op. cit.*, p. 43.
[418] Chaumier, Serge, Mairesse, François, *La médiation culturelle*, p. 30.

récemment que le service du Développement des publics réalise des activités connexes à l'exposition, sous forme d'atelier, sans que ce soit instauré de réel dialogue avec le commissaire. Dans une autre configuration, les concepteurs peuvent également solliciter le service mais en dernier recourt, sans qu'il n'ait pris part au processus au lent et débattu processus de composition de l'exposition.

B. Les supports mis à disposition des visiteurs

Premières formes de cahier de visite

Le premier questionnaire destiné aux enfants, à compléter au cours de la visite, est élaboré à l'occasion de l'exposition « *Premiers paysans de la France méditerranéenne* » (1986). Composé de questions ouvertes à l'exemple de : « Pourquoi les mammouths, les bisons et les rennes ont-ils disparus ; quelles étaient les différentes utilisations des haches polies ; que veut dire « poterie cardiale » ? Y répondre nécessite d'avoir effectué une lecture particulièrement attentive des différents panneaux de l'exposition[419]. Le carnet, composé d'une dizaine de pages, propose en outre de réaliser un dessin et un jeu (ardu[420]). Le schéma reste très scolaire, davantage proche d'une fiche d'évaluation ; il s'assimile pour le visiteur à une restitution littérale des connaissances qu'il a pu acquérir lors de sa déambulation et non une aide à la visite. On a jusqu'ici à faire à une médiation qui relève plus de l'éducation, plus « envisagée comme système d'instruction systématique que de médiation à proprement parler. Le public est en mode réception, en situation d'apprentissage (ou de décrochage)[421]».

Aucune trace de ce type d'outil de médiation à réaliser pendant la visite n'est attestée pour le reste des expositions itinérantes des années 1980. Serait-ce dû à leur caractère « accompagnateur » suffisamment affirmé pour que l'on ait renoncé à concevoir une aide supplémentaire ? C'est devant le succès rencontré par les cahiers de visite mis à disposition des enfants-visiteurs de l'exposition « hors-les-murs » « *Trésors des princes celtes* » (3000 exemplaires délivrés - 1987, GNGP) qu'un projet similaire a été lancé pour « *Trésor de Rethel* [422]». Par la suite, ce type d'offre va se régulariser. L'exposition « *Le premier or de l'humanité en Bulgarie* » propose également un carnet de visite pour les enfants, « Un journée à Varna il y a 6000 ans », sous une forme et un concept qui se veulent davantage

[419] Voir les annexes XXI-3 pour une vue des panneaux et XVIII-a pour un extrait du document destiné aux enfants.
[420] Voir l'annexe XXII.
[421] Chaumier, Serge, Mairesse, François, *La médiation culturelle*, p. 8.
[422] Lettre de J.-P. Mohen au directeur du service Action culturelle de la DMF, archives MAN.

accompagnateurs et interactifs : « Vous allez, en compagnie d'un berger, vous promener dans le village, rendre visite aux paysans et aux artistes et assister à l'enterrement d'un chef. Vous en profiterez pour répondre aux questions et faire quelques dessins[423] ». Même si beaucoup de lecture est demandée, il se trouve mieux illustré que les précédents exemples. C'est ensuite l'exposition à la pédagogie affirmée, « *Chercheurs d'or et orfèvres des temps anciens* » pour laquelle est créé un livret-jeu pour les adultes – alors que l'offre se destinait depuis l'origine à la jeunesse. À l'occasion de « *Masques de fer* », le concept est repris l'année suivante pour les enfants. Les jeux-concours font également des apparitions ponctuelles.

Le livret d'aide « parents-enfants »

Mais c'est à partir des grandes expositions des années 1990 que se développe et va se fixer la mise à disposition systématique de livrets dits « parents-enfants », réalisés par le service des publics et souvent en collaboration avec le commissaire de l'exposition impliqués. Ils sont destinés tant à satisfaire la curiosité des enfants que pallier à la difficulté des parents à leur fournir les bonnes réponses. Une charte graphique est adoptée, au fil des expositions les livrets ont une apparence et une structure similaire. L'effort d'uniformisation est riche de sens ; elle garantit « l'homogénéité et la cohérence de la communication visuelle au sein de l'institution »[424] et témoigne d'un niveau d'exigence supplémentaire placé derrière la présentation de ces expositions. Cette forme est active durant une dizaine d'années, entre 1994 et 2003. Par rapport aux exemples décrits précédemment, leur concept fait davantage appel à l'observation, les illustrations sont plus fréquentes et servent le discours, l'usage de couleurs est également préféré ainsi que le recours à une typographie aérée permettant une appréhension plus intuitive[425].

Par la suite, les expositions-dossier, majoritaires, se prêtent moins à la création de ce type de document « embarqués », dont réalisation est en outre plus couteuse. Ce sont ainsi les ateliers qui prennent le relais et connaissent un développement notable. Jusqu'à quatre différents sont organisées pour l'exposition « *Les tombes mérovingiennes de la basilique Saint-Denis* » (2009). Des ateliers qui permettent de lier visite guidée sur une thématique ciblée et

[423] Voir l'annexe XVIII-b.
[424] http://www.definitions-marketing.com/definition/charte-graphique/ [consulté le 17/07/16].
[425] Voir un exemple de ce livret en consultant celui glissé en fin du volume d'annexe.

activité manuelle en réalisant par exemple un objet observé dans l'exposition[426]. Les enquêtes fouilles archéologiques sollicitent beaucoup l'observation en usant de petites énigmes à résoudre ou en reportant au moyen du dessin certains détails des objets exposés.

L'interactivité aujourd'hui prônée réside davantage dans la programmation qui entoure l'exposition que comme une pratique acquise et intégrée dans l'exposition. Les visites conférences, les livrets parents-enfants puis, plus récemment, les ateliers forment au MAN et depuis longtemps l'une des principales aides complémentaires fournies au visiteur, et donc à un public familial et composé d'enfants. D'où l'intérêt de disposer d'une connaissance suffisante de la nature du public que l'on accueille.

C. Connaissance du public du MAN

Apports d'une étude de public réalisée à l'occasion d'une exposition temporaire

Les enquêtes visant à déterminer le taux de satisfaction des visiteurs, la nature de leurs pratiques culturelles et leurs profils sociodémographiques sont très rarement conduites dans le cadre d'une exposition temporaire. À l'échelle de l'ensemble du musée, un bilan récent fait état d'une appréciation incomplète des types de visiteurs qui passe le pas de la porte du château : « la connaissance de ces publics demeure assez limitée. Le département de la politique des publics (DG Patrimoine) n'a pas effectué d'enquête au titre de l'année 2014 et, à ce jour, le musée ne dispose d'outils pour étudier la provenance et l'âge du public individuel[427]. Nous avons pu consulter deux de ces enquêtes, nommées « À l'écoute des visiteurs », pour les années 2012 et 2015.

La seule cependant réalisée pour une exposition reste, à notre connaissance, l'étude de fréquentation menée pour « *Vercingétorix et Alésia* », effectuée du 20 avril au 17 juillet 1994 – soit durant la quasi-totalité de l'exposition – et produit en externe par la société ISL pour le compte de la RMN. Elle se base sur l'analyse des interviews de 609 visiteurs âgés de plus de 15 ans. Public local – 83% habitent en Ile-de-France –, en grande majorité spécialement venu pour visiter l'exposition.

Cette analyse a engagé une ébauche d'évaluation du livret d'aide à la visite destiné aux enfants de 8 à 11 ans. L'appréciation s'avère plutôt expéditive, les questions posées trop

[426] L' « atelier plaque-boucle» de l'exposition sus nommée est conçue comme une « présentation des éléments de parure retrouvés dans les tombes de la basilique de Saint-Denis. À partir d'un modèle grandeur nature les enfants réaliseront une plaque-boucle » - cf. fiche de présentation des activités, archives MAN.
[427] Rapport d'activité 2014, p. 45.

abstraites : l'enfant a-t-il participé (oui / non) et a-t-il apprécié (au choix : beaucoup, moyennement, pas vraiment, pas du tout, ne sait pas). Si les enseignements à tirer de ce type de synthèse sont assez limités, la démarche doit pourtant être retenue. Les musées français en général ont encore trop peu intégré la valeur et la nécessité de réaliser un « diagnostic » de la manière dont sont entre autres reçus et utilisés ces supports embarqués délivrés au début des expositions. C'est la possibilité donnée de s'engager dans une adaptation et un réajustement de l'offre en fonction des remarques livrées par les « utilisateurs ».

L'enquête permet en outre d'apprécier la visibilité de l'exposition ; la connaissance préalable des visiteurs, la nature des sources d'information utilisées ayant motivées leur visite. Les moyens engagés sont ainsi, par comparaison, bien plus importants que ceux développés une quinzaine d'années plus tard pour l'exposition « *Des Thraces aux Ottomans* » (2007), également réalisée par la RMN. Nous citons cet exemple car, de la même façon que pour « *Vercingétorix et Alésia* », c'est le public qui s'est – dans le livre d'or – exprimé sur la communication de l'exposition. C'est en revanche son insuffisance qui ressort[428], toutes les expositions, suivant les époques et suivant leur type, ne sont pas égales. Le constat confirme ce qui a été rapporté plus haut, à savoir la mise en évidence d'une période où la réalisation des expositions est plus favorable au MAN, au cours de la décennie 1990. Les sommes dépensées, en moyenne bien plus conséquentes qu'auparavant (et qu'aujourd'hui) irriguent de fait davantage de composantes de l'exposition. Les revues de presse d'expositions comme, « *Vercingétorix et Alésia* » (1994), « *Le bel âge du bronze en Hongrie* » (1994), « *À la rencontre des dieux gaulois* », « *L'or des princes barbares* » (2000) figurent parmi les plus riches. Elles révèlent une participation de la presse nationale et internationale, se composent de supports et périodicités différentes, de documents de grande diffusion ou plus spécialisés, à l'échelle tant locale que nationale.

Nous nous sommes déporté vers des considérations qui ont davantage trait à une appréciation des stratégies de communication mise en place dans les expositions. Il conviendrait maintenant de faire le point sur ces entreprises actuelles de valorisation, les moyens développés visant à informer le public et faire la promotion de la programmation expographique du MAN.

---

428 - Très intéressante expo mais il manque le public… Pas assez de pub. C'est par le magazine « Arts programme » que j'ai eu connaissance de votre travail ! Et pourtant j'habite à St-Germain et suis « Amis du Musée ».

- Très belle et instructive expo […] Mais en effet il n'y a pas même un grand panneau à l'entrée du château-musée.

- Il est vraiment regrettable que l'expo soit aussi peu fréquentée en ce dimanche au temps pourtant favorable à la visite des musées. Sous doute faudrait-il la faire connaître davantage. Chacun n'a pas la chance qui est la mienne de recevoir la « Lettre des musées en Yvelines » où elle figure très discrètement d'ailleurs.

D. Pratiques et enjeux de communication

Communication et exposition temporaire

Le développement de la communication dans la gestion des affaires culturelles au cours des années 1980 repose sur au moins deux éléments. D'abord un mouvement de généralisation des nouvelles technique de la communication, « en user, faire de la publicité, c'est s'inscrire dans une modernité, être dans le sens du progrès[429] ». Ensuite, « une généralisation dans le champ de l'administration et des politiques publiques des procédures d'inspiration managériales : mise en œuvre de techniques et moyens de communication pour renforcer l'efficacité de l'action des services publics[430] ». L'expansion à la même période des expositions temporaires est pour partie liée à ce phénomène. Jean Davallon définit l'exposition comme un « petit média », un espace socialement constitué de communication ; le support d'informations et de technologies d'information et de communication. L'intégration par les expositions du MAN de ces ambitions, de ces missions a été, comme il a pu en être question au cours de cette étude, plus lente et progressive.

Initiatives actuelles

Concernant la politique de communication, une réelle métamorphose s'est engagée depuis ces deux dernières années. Dans l'histoire du musée, la communication a pu être, jusqu'à encore récemment, en partie assurée par le service du Développement des publics ; notamment la réalisation des communiqués et dossiers de presse, tâches chronophage qui s'additionnaient aux missions propres à ce service. Aujourd'hui a été créé le service de la Communication, du mécénat, et de la création graphique ; son responsable assure également la direction de la mission du Développement culturel, de la communication et du numérique[431]. Le nouvel organigramme a, dans ce domaine, engagé le regroupement sous une même juridiction de plusieurs compétences pour partie connexes et dépendantes les unes des autres, ce qui

[429] Graziani, Serge, *La communication culturelle de l'État*, Paris, PUF, 2000, p. 57.
[430] *Ibid*.
[431] Elle regroupe, en plus du service Communication, le service du Développement culturel et des publics, le service du Développement de la politique numérique ainsi que le service Production des expositions.

permettra, peut-être, d'assurer une meilleure interaction entre ces différentes services. Nous pensons ici bien entendu à l'organisation des expositions.

Le MAN dispose de moyens encore limités – en somme un grand musée national avec les moyens d'un musée régional –, et pas de budget pour mener une campagne de communication. La situation n'empêche pas, pour faire connaître les expositions, le recours à des moyens simples : l'envoi des traditionnels communiqués et dossiers de presse à la presse public et aux milieux professionnels – un fichier de relations publiques a été constitué, il se compose d'environs cinq mille noms et suit d'une année sur l'autre. Le musée, présent sur Facebook et Twitter, est suivi par environs cinq mille personnes. Un partenariat avec *Archeologia* a été signé dans le cadre des expositions « Objets du mois ». La revue s'engage à parler de ces manifestations mensuelles et en contrepartie le MAN fait la publicité de la revue d'archéologie. Un partenariat similaire existe avec *Historia* et, à un niveau plus local, avec le *Courrier des Yvelines*. L'émission de radio *Le Salon noir*, diffusée sur France Culture, est également sollicitée. Une nécessité de créer des liens pour donner de la valeur au musée et au domaine[432].

Nous avons mis en évidence l'existence d'un mécénat pour certaines expositions passés ; des dossiers destinés aux potentiels donateurs ont même parfois été constitués. Il reste cependant intermittent – un petit mécénat ponctuel pour certaines expositions, souvent les plus importantes, qui met à disposition de modestes sommes – et c'est pour y remédier qu'une réflexion a été lancée dans l'objectif de constituer un club des mécènes est en cours, il permettrait d'assurer une entrée régulière de fonds[433].

Les documents de communication – et pas seulement ceux des expositions – sont désormais chartés ; l'objectif est similaire à celui des anciens livrets d'aide parents-enfants, créer une continuité, marquer l'esprit des visiteurs. Par exemple, la constitution des affiches et cartons d'invitation des expositions « *L'autre regard* » (2013) et « *Saint-Louis et Saint-Germain-en-Laye* » (2014) a été élaborée par le même graphiste (Des Signes) et empruntent un traitement typographique analogue[434]. Ces exemples restent encore des pratiques ponctuelles ; toutes, à l'exemple des expositions-dossier comme « *De Carthage à Mina* » (2014) ou « *Le futur du passé* » (2015), ne peuvent encore bénéficier des mêmes ressources.

Pour mettre en valeur le monument, le contact a été depuis peu établi avec la télévision. Le MAN existe dans les comités de rédaction des émissions télévisées d'histoire de grande

[432] Entretien avec Fabien Durand, responsable du service.
[433] *Ibid*.
[434] Voir les affiches concernées en annexe XX.

écoute telle que *Secrets d'histoire*. Malgré la réalisation, au cours de la seconde moitié du XXe siècle, de plusieurs expositions sur l'histoire du château, certaines directions du musée n'ont par ailleurs que peu entrepris d'entretenir et d'encourager la (re)connaissance publique de l'histoire du lieu. Plus récemment les choses ont commencé à évoluer ; comme nous l'avons vu, davantage d'expositions historiques sont proposées. Une autre preuve de ce désir de valorisation peut être trouvée dans la publication d'une série de photographies du château (intérieurs et extérieurs) et du domaine nationale, déposée sur le site internet de la Commission du film d'Ile-de-France, et destinée aux réalisateurs à la recherche de décors[435].

Actuellement pour le service, la mission dévolue aux expositions temporaires du MAN relève d'un dépoussiérage des collections du musée, dont la présentation est jugée trop vieillissante. Elle réside également dans la nécessité de donner l'image d'un musée tourné vers les autres. Un challenge qui, s'il est la tâche de bien des musées français, n'en demeure pas moins inséparable de l'histoire particulière de chacune de ces institutions. Pour relever le défi, le MAN doit composer avec ses démons, affirmer son potentiel et prendre notamment la mesure du chemin jusqu'ici parcouru en portant son regard vers le passé. Espérons que cette étude ait pu y contribuer.

[435] Voir http://www.idf-film.com/ [consulté le 27/07/16].

Conclusion

Nous voici arrivé au terme d'une synthèse qui aura tenté de saisir la place matérielle, intellectuelle, symbolique que l'exposition a tenu pour le MAN. Ont été appréciés les intérêts que le musée a souhaité tirer de l'organisation de ces expositions. Après qu'il ait fait son entrée dans les musées, les usages et les destinations de ce nouvel outil de communication sont bien entendu changeantes et les variations appréciables et explicables selon différents points de vue. Ces mutations observées sont tant liées à l'histoire d'une discipline, en l'occurrence l'archéologie, qu'à celle, plus particulière, d'une institution. L'arrière-pensée dont chaque exposition est investie revêt une identité qui a été changeante au long de la seconde moitié du XXe siècle. Nous nous situons aujourd'hui dans une volonté d'échanges avec l'extérieur. En contrepoint des prêts, dont il a été question, et des dépôts, qui auraient également pu faire l'objet d'un développement, se sont de plus les expositions qui s'investissent ou sont investies dans ce sens. L'intégration des apports et du potentiel de l'exposition pour l'établissement est somme toute assez récente. Face notamment aux déficiences de l'exposition permanente, de petites et régulières expositions temporaires sont invoquées pour permettre de rendre autrement visible les collections, d'assurer la visibilité dont il a besoin.

Comme noter plus haut c'est bien là l'un des objectifs actuels du musée, compenser la vétusté de certaines de ses salles. Face à l'exposition « de référence », l'exposition « de déclinaison »[436] – au travers des multiples formes qu'elle a depuis une quinzaine d'années revêtues –, ne nécessite pas forcement pour sa réalisation l'adjonction de moyens matériels et pécuniaires hors de portée. Les efforts consentis pour entretenir malgré tout l'image d'un musée vivant, inscrit dans une contemporanéité, sont ainsi palpables. Le parcours permanent ne peut cependant être délaissé, un musée ne peut survivre en se reposant uniquement sur ses expositions. Pour son directeur, « la renaissance du monument appelle une rénovation muséographique en profondeur »[437] et ainsi le personnel scientifique du MAN est actuellement en train de réfléchir à l'élaboration de son projet scientifique et culturel (PSC).

L'actuelle volonté d'exposer et de valoriser le musée et sa périphérie se construit aussi sur la base d'une orientation bien propre au MAN et à son identité. C'est la richesse d'un

[436] Michel Côté, ancien directeur de Confluences, préfère utiliser ces termes à ceux de « permanente » et « temporaire », aucune exposition n'étant permanente, cf. Chaumier, Serge, « Vers la fin de l'exposition temporaire ? », 2014, http://invisibl.eu/fr/vers-la-fin-de-lexposition-temporaire/, [en ligne, consulté le 24/06/16].
[437] Interview publiée dans *Le Journal des Arts*, n° 450, février 2016, p. 4.

ensemble qui est révélée ; ce phénomène somme toute récent s'illustre par la réalisation récurrente d'expositions historiques, touchant tant le musée, le château que le domaine.

Nous percevons et voulons percevoir au travers de l'analyse de cette production d'expositions les signes qu'une révolution est en marche. Bien des signes ont été mis au jour, d'autres se laissent tout juste entrevoir. Ainsi, annoncé comme une « confiance renouvelée[438] », on assistera en cette fin d'année au retour des expositions produites avec le soutien de la RMN puisque deux d'entre elles vont être successives présentées au MAN.

L'exposition « *L'ours dans l'art préhistorique*[439] » dont le commissariat et assuré par un conservateur du MAN associé à un conservateur du service régional de l'archéologie de Bretagne. Elle abordera la place de l'ours dans l'art préhistorique, d'un point de vue anatomique et historique, technique et symbolique, en s'attachant particulièrement à l'exploration de ses différents modes de représentation[440]. Une volonté de rapprocher ces productions ancestrales de représentations plus récentes, de prolonger le regard du visiteur en attirant son attention vers l'imagerie romantique des XIXe et XXe siècles[441]. Des objectifs qui ne sont pas sans lien avec, comme nous avons pu le voir, le discours développé deux ans auparavant par l'exposition « *La Grèce des origines* », si bien reçue par le public. C'est désormais une exposition définie en tant que « vecteur de mise en questionnement » qui doit être appréciée ; qui se conçoit comme « une mise en dialogue et en débat, mais aussi en contexte et en expériences. Le musée devient dialogique[442] ». Un enjeu actuel et déjà en partie intégré dans certaines des plus récentes expositions qui réside par exemple dans l'adoption d'une démarche « archéomédiative » (voir *supra*, p. 46). Le visiteur est invité à devenir un participant actif en intégrant le raisonnement archéologique pour ensuite l'appliquer par lui-même au cours de sa visite. Cette mise en valeur se distingue donc des autres par sa pédagogie : un ensemble de questions et d'enseignements est efficacement partagé avec les visiteurs[443] ».

L'influence mutuelle, rapprochée des expositions serait dans ce contexte importante à considérer. Les futures expositions révèleront-elles l'émergence d'une « marque MAN », un traitement de l'exposition qui lui est propre ; une réelle continuité dans les pratiques de

[438] Éditorial du directeur, programme mai-octobre 2016 - MAN.
[439] Du 16 octobre 2016 au 30 janvier 2017.
[440] Exposition « L'ours dans l'art préhistorique », programme mai-octobre 2016 – MAN.
[441] *Ibid*.
[442] Chaumier, Serge, « Évolutions des expositions et transformation des rapports entre l'institution et ses publics », *La Lettre de l'OCIM*, 2013, http://ocim.revues.org/1297, [en ligne, consulté le 24/06/16].
[443] Arsenault, Sara, *art. cit.*, p. 20.

traitement de l'objet, tant la constitution du discours que les aménagements scénographiques. La confrontation d'une exposition « nouvelle génération » de ce type avec son précédent direct, c'est-à-dire « *L'art préhistorique des Pyrénées* » (1996) pourrait en outre être riche de sens.

En parallèle, la seconde exposition à venir, estampillée RMN, et pour laquelle le MAN est partenaire, prêteur et récepteur, titrera « *Austrasie, le royaume mérovingien oublié* ». Elle sera d'abord présentée à Saint-Dizier dès octobre 2016 puis à Saint-Germain-en-Laye à partir d'avril 2017. Alors que, par le passé le MAN a apporté son concours à bien des expositions n'ayant pour autant jamais été accueillies au château, la configuration évolue également de ce côté-là. L'exposition fait partie d'une « stratégie de développement et de cohésion sociale par l'archéologie, initiée par la ville de Saint-Dizier, laquelle a été formalisée en novembre 2014 par la signature d'une convention multi-partenariale signée par l'État, le Conseil régional, le Conseil départemental, le MAN, et l'Inrap[444] ». Le MAN se trouve ainsi au cœur de Mission de l'archéologie comme levier de développement en territoire périphérique et ce rôle sera d'autant plus valoriser par la réception de cette manifestation.

En écho à la première partie de l'introduction, il nous a paru important de revenir plusieurs fois de suite sur la nature des « vestiges » de ces expositions. Une synthèse inspirée d'autres travaux beaucoup plus ambitieux, sensible aux richesses disponibles, aux lacunes à une de l'exposition. Dans une forme de mise en abyme – l'exposition de l'exposition –, l'intérêt d'exposer la mémoire voire l'histoire des expositions se développe actuellement dans les musées français. Deux musées parisiens, récemment rénovés en témoignent. Les expositions consacrées à leur réouverture ont fait l'effort de valoriser aussi la production d'expositions de ces deux établissements. Au musée de l'Homme, il s'agit de la présentation de plusieurs affiches d'expositions passées ; au musée Picasso, la démarche est davantage fouillée. Pour ce dernier, une petite section, intitulée « Histoires d'expositions » a été construite[445]. Non seulement des affiches, mais également des catalogues sont exposés ; un panneau avec quelques lignes de texte vient introduire le petit parcours et répondre à de simples questions : quoi, où, avec qui, qu'en reste-t-il ? L'initiative témoigne d'une bonne connaissance de cette production, le musée Picasso fait partie des institutions pour lesquelles est consultable une liste exhaustive des expositions organisées (voir *supra* p. 22).

Après une trentaine d'années d'exposition continue – bien qu'entrecoupées de périodes

[444] http://www.inrap.fr/austrasie-le-royaume-merovingien-oublie-11616 [consulté le 25/08/16].
[445] Voir l'annexe XXIV.

plus ou moins fastes, tel qu'en donne l'exemple le MAN –, l'un des enjeux actuels réside peut-être dans la valorisation de ce patrimoine, désormais en grande partie immatériel, que constituent les expositions temporaires. Les institutions sont appelées à effectuer dans ce domaine un retour sur elles-mêmes. Œuvrer ainsi pour une appréciation et un examen du chemin parcouru, dont l'utilité est à chercher tant du côté d'un regard analytique porté par le personnel de l'institution, qu'au travers de celui du visiteur, avide de se confronter à un musée industrieux, vivant, poussé par le souffle du renouvellement.

Ressources documentaires

Bibliographie

Cette bibliographie analytique n'est aucunement exhaustive. Elle a été clôturée le 29 août 2016. Les titres sont classés par thème (ou type d'ouvrage pour les catalogues d'exposition).

TRAVAUX ABORDANT L'HISTOIRE DES EXPOSITIONS

ALTSHULER, Bruce, *Biennials and beyond. Exhibitions that made art history, 1962-2002*, Phaidon, 2008, 412 p.

COULET, Geoffrey, *Retour sur 35 d'expositions temporaires d'archéologie grecque. Exemples des musées du Louvre et d'archéologie nationale*, mémoire d'étude, École du Louvre, 2014

COSSON, Sibylle, *Cinquante ans d'exposition temporaire d'archéologie romaine en France*, mémoire d'étude, École du Louvre, 2014

DUFRÊNE, Bernadette, GLICENSTEIN, Jérôme (dir.), *Histoire(s) d'exposition(s): Exhibitions' stories*, Paris, Hermann, 2016, 356 p.

DUFRÊNE, Bernadette, « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle », *Publics et Musées*, n°8, 1995, p. 75-101.

DUFRÊNE, Bernadette (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2007, 661 p.

STANISZEWSKI, Mary Anne, *The power of display. A history of exhibitions installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, 1998, 400 p.

GHERGHESCU, Mica, RIVOIRE, Stéphanie, SCHULMANN, Didier, « On ne se souvient que de certaines expositions », *Art Press 2*, n° 36, 2015, p. 55-60

GLICENSTEIN, Jérôme, « Quelques questions posées par l'histoire de l'exposition », Art Press 2, n° 36, 2015, p. 8-14

GLICENSTEIN, Jérôme, *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, Paris, PUF, 2015, 304 p.

GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art, une histoire d'exposition*, Paris, PUF, 2009, 256 p.

GOUY, Audrey, *Cinquante ans d'expositions étrusques en France : 1955 – 2005*, mémoire d'étude, École du Louvre, 2007

JULIEN, Maxence, *Les Expositions dans le cadre d'un partenariat scientifique entre différentes institutions en relation avec le domaine de l'Archéologie (musée départemental des Antiquités de Rouen, Institut national de recherches archéologiques préventives, Services Régionaux de l'Archéologie)*, mémoire d'étude, École du Louvre, 2007

PARCOLLET, Rémi, SZACKA, Léa-Catherine, « Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné », *Marges*, 15, 2012, [en ligne, consulté le 15/03/16] http://marges.revues.org/361, p. 107-127

PERNET, Lionel, De Lausanne à Lattes: réflexions sur les expositions d'archéologie, [consulté en ligne le 27/06/2016] http://www.academia.edu/8851881/De_Lausanne_%C3%A0_Lattes_r%C3%A9flexions_sur_les_expositions_darch%C3%A9ologie, p. 153-161.

ROUMENTCHEVA, Sofia, *Exposer les Thraces : les collections thraces de la Bulgarie : politique d'exposition officielle à l'étranger de 1958 à 2013*, mémoire de recherche, École du Louvre, 2013

SCHOENHOLZ BEE, Harriet, ELLIGOTT, Michelle, *Art in our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*, MoMA Publications, 2004, 256 p.

« Une timeline pour l'histoire des expositions », [en ligne, consulté le 28/02/2016] http://histoiredesexpos.hypotheses.org/1615

RAPPORTS D'ACTIVITÉ ET PUBLICATIONS DU MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE NATIONALE

➢ Revues *Antiquités nationales*

Antiquités nationales, n°4, 1972, 96 p.

Antiquités nationales, n°5, 1973, 72 p.

Antiquités nationales, n°6, 1974, 88 p.

Antiquités nationales, n°7, 1975, 79 p.

Antiquités nationales, n°8, 1976, 93 p.

Antiquités nationales, n°9, 1977, 104 p.

Antiquités nationales, n°10, 1978

Antiquités nationales, n°11, 1979, 79 p.

Antiquités nationales – 1980/81, n°12-13, 100 p.

Antiquités nationales – 1982/83, n°14/15, 139 p.

Antiquités nationales – 1984-85, n°16/17, 142 p.

Antiquités nationales - 1988, n°20 – 99 p.

Antiquités nationales – 1989, n° 21 – 102 p.

- **Rapports d'activité**

Rapport d'activité 1994

Rapport d'activité 1996

Rapport d'activité 2000

Rapport d'activité 2001

Rapport d'activité 2002

Rapport d'activité 2006

Rapport d'activité 2011

Rapport d'activité 2012

Rapport d'activité 2013

Rapport d'activité 2014

Rapport d'activité 2015

CATALOGUES D'EXPOSITION

Archéologie des lacs et des rivières. Vingt ans de recherches subaquatiques en France, [exposition présentée au MAN du 4 juin au 22 septembre 1986] édité par le musée château d'Annecy, 1984, 72 p.

Objets de pouvoir en Nouvelle-Guinée. Catalogue de la donation Anne-Marie et Pierre Pétrequin, [exposition présentée au musée du 29 juin 2006 au 7 janvier 2007], Paris, RMN, 551 p.

Saint-Louis et Saint-Germain-en-Laye, [exposition présentée au musée du 10 avril au 26 août 2014], publication du MAN, 2014, 40 p.

Louis XIV à Saint-Germain-en-Laye [exposition présentée au musée du 24 septembre au 27 novembre 1988], publication du MAN, 1988, 196 p.

Dieux des Balkans. Figures néolithiques du Kosovo, [exposition présentée au musée du 22 mars au 22 juin 2015], Paris, ArtLys, 2015, 79 p.

Chefs-d'œuvre de l'art paléolithique, [exposition présentée au musée du 25 juin au 1er décembre], Paris, RMN, 1969, 96 p.

L'art celtique en gaule, [exposition présentée au musée du Luxembourg, 1983], Paris, RMN, 1983, 219 p.

Trésors des princes celtes, [exposition présentée au musée du 20 octobre 1987 au 15 février 1988], RMN, 1987, 266 p.

Le bel âge du bronze en Hongrie, [exposition présentée au musée du 7 septembre au 5 décembre 1994], Pytheas éditions, 1994, 224 p.

L'Europe à l'âge du bronze [exposition présentée à l'abbaye de Daoulas du 14 mai au 31 août 1988], publication de l'Association Abbaye de Daoulas, 1988, 175 p.

Avant les Scythes, préhistoire de l'art en URSS, [exposition présentée au musée du 6 février au 30 avril], RMN, 1979, 222 p.

Les Vikings… Les Scandinaves et l'Europe 800-1200, [exposition présentée au Grand Palais du 2 avril au 12 juillet 1992], édité par l'AFAA, 1992, 428 p.

I Celti, [exposition présentée au Palazzo Grassi, 1992], Fabbri Bompiani, 1992, 795 p.

À l'aube de la France, [exposition présentée au musée du Luxembourg du 27 février au 3 mai 1981], Paris, RMN, 1981, 255 p.

Les francs précurseurs de l'Europe, [exposition présentée au musée du Petit Palais du 23 avril au 22 juin 1997], Paris, éditions Paris-Musées, 1997, 142 p.

Trésors d'Irlande, [exposition présentée au Grand Palais du 23 octobre 1982 au 17 janvier 1983, édité par l'AFAA, 1982, 256 p.

Le premier or de l'humanité en Bulgarie, [exposition présentée au MAN du 17 janvier au 30 avril 1989], Paris, RMN, 1989, 198 p.

Or des Scythes. Trésors des musées soviétiques, [exposition présentée au Grand Palais du 8 octobre au 21 décembre 1975, Paris, RMN, 1975, 225 p.

Amérindiens de Guyane: entre les fleuves Approuague et Oyapock: des cultures millénaires, [exposition présentée au MAN du 16 juin au 20 septembre 2010], coédition MAN, écomusée municipal d'Approuague-Kaw, Régina et la DRAC de Guyane, 2010, 159 p.

L'archéologie de la France. 30 ans de découvertes, [exposition présentée au Grand Palais du 27 septembre au 31 décembre 1989], Paris, RMN, 1989, 495 p.

Vercingétorix et Alésia, [exposition présentée au MAN du 29 mars au 18 juillet 1994], Paris, RMN, 1994, 389 p.

L'art préhistorique des Pyrénées, [exposition présentée au MAN du 3 avril au 8 juillet 1996], Paris, RMN, 1996, 371 p.

Du château royal au musée d'Archéologie nationale, [exposition présentée au MAN, 2007] Paris, RMN, 2007, 95 p.

Chercheurs d'or et orfèvres des temps anciens, [exposition présentée au MAN du 25 octobre 1990 au 21 janvier 1991], édité par le MCC, 1990, 31 p.

Golasecca. Du commerce et des hommes à l'Age du fer (VIIIe-Ve siècle avant J-C), [exposition présentée au MAN du 27 novembre 2009 au 26 avril 2010], Paris, RMN, 2009, 176 p.

Hommage à Henri IV. Prince de la paix, [exposition présentée au MAN du 5 octobre 2010 au 3 janvier 2011], Atlantica, 2010, 144 p.

À la rencontre des dieux gaulois, un défi à César, [exposition présentée au MAN du 8 avril au 28 juin 1999], Paris, RMN, 1999, 151 p.

Des Thraces aux Ottomans, la Bulgarie à travers les collections des musées de Varna, [exposition présentée au MAN du 18 avril au 1er juillet 2007], édité par le musée de Lattes, 2006, 298 p.

La Grèce des origines, entre rêve et archéologie, [exposition présentée au MAN du 5 octobre 2014 au 2 février 2015], Paris, RMN, 2014, 213 p.

Masques de fer. Un officier romain du temps de Caligula, [exposition présentée au MAN du 6 novembre 1991 au 4 février 1992], Paris, RMN, 1991, 175 p.

La Graufesenque, village de potiers gallo-romains, [exposition présentée au MAN du 15 septembre au 14 décembre 1987], édité par le MCC, 1987, 69 p.

OUVRAGES D'ARCHÉOLOGIE, D'HISTOIRE ET HISTOIRE DE L'ARCHÉOLOGIE

AGAMBEN, Giorgio, Qu'est-ce qu'un dispositif ?, Paris, Payot & Rivages, 2014, 50 p.

Collectif, *Les mystères de l'archéologie. Les sciences à la recherche du passé*, éditions Caisse nationale des monuments historiques et des sites et Presses universitaires de Lyon, 1990, 287 p.

COYE, Noël, *La préhistoire en parole et en acte. Méthodes et enjeux de la pratique archéologique (1830-1950)*, Paris, L'Harmattan, 2000, 352 p.

DRAGOS, Gheorghiu, *Archaeology. A sensorial approach to the materiality of the past*, Unarte, 2009, 119 p.

DEMOULE, Jean-Paul, Stiegler, Bernard (dir.) *L'avenir du passé*, Paris, La Découverte, 2008, 249 p.

DEMOULE, Jean-Paul, L'archéologie entre science et passion, Découvertes Gallimard, 2005, 159 p.

DEVEVEY, Frédéric, « Archéologie de la Grande Guerre : les recherches archéologiques sur les gares régulatrices françaises et américaines de Marcilly-sur-Tille, 1914/1919 (Côte-d'Or) », *In Situ*, n° 25, 2014 [en ligne, consulté le 05/06/16] https://insitu.revues.org/11599

FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Points Histoire, 1989, 152 p.

GRAN-AYMERICH, Ève, *Naissance de l'archéologie moderne 1798-1945*, Paris, CNRS éditions, 1998, 533 p.

GUILAINE, Jean, *Archéologie, science humaine*, Paris, Actes Sud/Errances, 2011, 240 p.

JASMIN, Michael (dir.), « Archéologie et art contemporain », *Les nouvelles de l'archéologie*, n°134, 2013, 64 p.

LATOUR, Bruno, LEMONNIER, Pierre (dir.), *De la préhistoire aux missiles balistiques. L'intelligence sociale des techniques*, 1994, La Découverte, 344 p.

MAUSS, Marcel, *Techniques, technologie et civilisation*. Textes rassemblés par Nathan Schlanger, Paris, PUF, 2012, 481 p.

MOHEN, Jean-Pierre, « Préface : Bilan de l'Année de l'Archéologie : Tendances de la recherche en préhistoire », *Bulletin de la Société préhistorique française* - Spécial bilan de l'année de l'archéologie, n°10-12, 1990, p. 291-292.

OLIVIER, Laurent, *Le sombre abîme du passé. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil, 2008, 301 p.

PERRIN-SAMINADAYARD, Éric, (dir.) *Rêver l'archéologie au XIXe siècle : De la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2001, 323 p.

PION, Patrick, « Archéologie préventive et recherche scientifique », *Les Nouvelles de l'archéologie*, Maison des Sciences de l'Homme, 2005, n°101, p. 33-37

RENFREW, Colin, Bahn, Paul, *Archaeology. Theories, methods and practice*, Thames and Hudson, 1991, 543 p.

RESWEBER, Jean-Paul « Les enjeux de l'interdisciplinarité », *Questions de communication*, n°19, 2011, p. 171-200

SAGNES, Sylvie (dir.), *L'archéologue et l'indigène. Variations sur l'autochtonie*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 2015, 172 p.

SAUJOT-BESNIER, Colette, « Chronique juridique : La protection pénale des vestiges archéologiques terrestres », [consulté en ligne le 29/05/16], *Revue archéologique de l'ouest*, tome 16, 1999, p. 227-234.

SCHNAPP, Alain, « Dossier : Une archéologie du passé récent », *Les Nouvelles de l'archéologie*, n° 70, 1997, Paris, p. 5-30.

TESTARD, Alain, « Comment concevoir une collaboration entre anthropologie sociale et archéologie ? À quel prix ? Et pourquoi », *Bulletin de la Société préhistorique française*, n°2, 2006, p. 385-395

ZDENEK, Vasicek, *L'archéologie, l'histoire, le passé*, Kronos B. Y. éditions, 1994, 254 p.

MUSÉOLOGIE / HISTOIRE, FONCTIONNEMENT DES MUSÉES

ARSENAULT, Sara, « Vers une nouvelle typologie des expositions archéologiques », *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, n° 1, 2006, p. 10-25

BEAUNE de, Sophie A., (dir.), *Écrire le passé. La fabrication de la préhistoire et de l'histoire à travers les âges*, CNRS éditions, 2010, 425 p.

BERTINET, Arnaud, *Les musées de Napoléon III – Une institution pour les arts (1849-1872)*, Mare & Martin, 2015, 677 p.

BLANCKAERT, Claude (dir.), *Le musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Artlys, 2015, 287 p.

BOUVET, Charlotte, KRETZ, Virginie, VINCENT, Béatrice, *Monographie sur le réaménagement du musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye*, mémoire de muséologie de l'École du Louvre, 1988, 73 p.

CACHIN, Françoise, « L'archéologie dans les musées : gestion courante ou singulière ? », *Musées & collections publiques de France*, n° 227, 2000, p. 7-9

CAUBET, A., « De la trouvaille à la vitrine. Archéologie et ethnographie », *Musée & Collections publiques de France*, n° 168, 1985, p. 33-40

CHAUMIER, Serge, « Vers la fin de l'exposition temporaire ? », 2014, [en ligne, consulté le 24/06/16] http://invisibl.eu/fr/vers-la-fin-de-lexposition-temporaire/

CHAUMIER, Serge, « Évolutions des expositions et transformation des rapports entre l'institution et ses publics », *La Lettre de l'OCIM,* 2013, [En ligne consulté le 24/06/16], http://ocim.revues.org/1297

CHARPY, Jean-Jacques, « Les musées archéologiques et la recherche », *Musées & collections publiques de France*, n° 227, 2000, p. 49-53

« Collections & musées d'archéologie », *L'ami de musée*, publication de la Fédération française des amis de musées, n°47, 2014, 32 p.

COQUET, Michèle, « Des objets et leurs musées : en guise d'introduction », *Journal des africanistes*, 1999, p. 7-28

COULON, Gérard, LOUBOUTIN, Catherine, ROY, Jean-Bernard, « Quelle structure fédérative pour les musées d'archéologie ? », *Musées & collections publiques de France*, n° 208, 1995, p. 44-49

DELOCHE, Bernard, *Mythologie du musée*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2010, 95 p.

DELOCHE, Bernard, *Museologica. Contradictions et logiques du musée*, Paris, Publication de l'Institut Interdisciplinaire d'Études Épistémologiques, 1985, 202 p.

DEMOULE, Jean-Paul, LANDES, Christian (dir.), *La fabrique de l'archéologie en France*, Paris, La Découverte, 2009, 301 p.

DESROSIERS, Pierre, *L'archéomuséologie : la recherche archéologique entre au musée*, Presses de l'Université Laval, 2011, 338 p.

DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François (dir.), *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin et ICOM, 2010, 87 p.

DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François, « Sur la muséologie », *Culture & Musées*, n°6, 2005, p. 131-155

DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François, (dir.) *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, 776 p.

DUVAL, Alain, « Qu'est-ce qu'un musée central d'archéologie à l'époque de la régionalisation », *Musées & collections publiques de France*, n° 208, 1995, p. 36-39

Du musée colonial au musée des cultures du monde, Actes du colloque organisé par le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le centre Georges Pompidou, 3-6 juin 1998, textes réunis par Dominique Taffin, Maisonneuve et Larose, 2000,

FARKOA, Aurélia, « À propos des musées de site », *Musées et collection publics et France*, n° 220, 1998, p. 63-69

FLON, Émilie, *Les mises en scène du patrimoine, savoir, fiction et médiation*, Paris, Lavoisier, 2012, 223 p.

FLON, Émilie, « L'exposition d'archéologie et le phénomène de la spectacularisation», *Musées et Collections publiques de France*, n°247, p.32-37, 2006

FURET, François (sous la présidence de), *Patrimoine, Temps, Espace. Patrimoine en place, Patrimoine déplacé*, Actes des Entretiens du patrimoine, Paris, Fayard, 1996, 437 p.

GOB, André, DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, éditions Armand Colin, 4e édition, 2014, 352 p.

GOB, André, MONTPETIT, Raymond (dir.), - « La (r)évolution des musées d'art », *Culture & Musées*, n°16, 2010, p. 21-43

GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques, KAEHR, Roland, *Le musée cannibale*, musée d'ethnologie de Neuchâtel, 2002, 295 p.

HAINARD, Jacques, KAEHR, Roland (dir.), *Temps perdu, temps retrouvé*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 1985, 168 p.

HEDLEY, Swain, *An Introduction to Museum archaeology*, Cambridge University Press, 2007, 368 p.

JACOBI, Daniel, « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », *La Lettre de l'OCIM*, 2013, [en ligne, consulté le 24/06/16], http://ocim.revues.org/1295, 15 p.

JASMIN, Michael, NORCIA, Audrey, *Des temps qui se regardent : dialogue entre l'art contemporain et l'archéologie,* Paris, Errances - Actes Sud, 2016 (à paraitre)

JEUDY, Henri-Pierre, « La culture en trompe-l'œil », *Culture & Musées*, n°5, 2005, p. 159-167

LAURIERE, Christine, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Publications scientifiques du MNHN, 2008, 723 p.

« Les musées nationaux et les collections nationales d'œuvres d'art », rapport de la cour des Comptes, février 1997 [en ligne, consulté le 26/04/16] https://www.ccomptes.fr/, 138 p.

« Les musées nationaux après une décennie de transformations (2000-2010) », rapport de la cour des Comptes, 2010, [en ligne, consulté le 26/04/16] https://www.ccomptes.fr/, 274 p.

MALRAUX, André, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996, 288 p.

MAIRESSE, François, *Le musée, temple du spectaculaire*, Presses Universitaires de Lyon, 2002, 215 p.

MOQUET, Marguerite, « Patrimoine archéologique et création contemporaine au musée d'Archéologie nationale », *Actes du colloque Chemins d'accès : Sur le chemin du patrimoine : l'artiste*, novembre 2007, [en ligne, consulté le 09/06/16], p. 8-11.

« Musées de site archéologique », rapport du Conseil international des musées, 1982, [en ligne, consulté le 13/05/16] http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000491/049189fb.pdf

Musées et sociétés, actes du colloque Mulhouse Ungersheim, juin 1991

PIERCE, Susan, *Archaeological curatorship*, Leicester University Press, 1990, 223 p.

ROY, Jean-Bernard, « Qu'est-ce qu'un musée d'archéologie ? », *Musées & collections publiques de France*, n° 227, 2000, p. 39-48

SCHIELE, Bernard, Le musée des sciences. Montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal

SCHIELE, Bernard, (dir.), « Les diorama », *Publics et Musées*, n°9, 1996, 153 p.

SHANKS, Michael, TILLEY, Christopher, *Re-constructing archaeology. Theory and Practice*, Cambridge University Press, 1987, 267 p.

VERGO, Peter, *The New museology*, Reaktion Books, 1989, 230 p.

HISTOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES

FUMAROLI, Marc, *L'État culturel*, Paris, Fallois, 1991, 305 p.

GREFFE, Xavier, PFLIEGER, Sylvie, *La politique culturelle en France*, Paris, La documentation française (2e édition), 2015, 236 p.

GRAZIANI, Serge, *La communication culturelle de l'État*, Paris, PUF, 2000, 242 p.

DONNAT, Olivier, « Pratiques culturelles, 1973-2008: dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », ministère de la Culture et la communication, DEPS, Culture études, n°7, 2011, 36 p.

MÉDIATION

CHAUMIER, Serge, MAIRESSE, François, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013, 284 p.

O'NEILL, Marie-Clarté, DUFRESNE-TASSÉ, Colette, Best Practice » ou projet exemplaire.

Programme d'éducation et d'action culturelle. Décrire, analyser et apprécier une réalisation, publication de l'ICOM-CECA, version 2015

SUR LE CONCEPT D'EXPOSITION ET SON FONCTIONNEMENT

BENAITEAU, Carole, BENAITEAU, Marion, BERTHON, Olivia, LEMONNIER, Anne, *Concevoir et réaliser une exposition. Les métiers, les méthodes*, Paris, Eyrolles (2e édition), 2016, 191 p.

DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000, 384 p.

DÉOTTE, Jean-Louis, HUYGHE, Pierre-Damien (dir.), *Le jeu de l'exposition*, L'Harmattan, 1998, 249 p.

DESVALLÉES, André, « Exposer ? », *Publics & Musées*, n°9, 1996, p. 143-146

GAWIN, Geoffroy, « Serge Chaumier : *Traité d'expologie : Les écritures de l'exposition* », *Études de communication* [en ligne, consulté le 19/03/16] http://edc.revues.org/5225

HURLEY GRIENER, Cecilia, BARBILLON, Claire (dir.), *Le catalogue dans tous ses états*, Actes du colloque de l'École du Louvre - décembre 2012, Paris, École du Louvre, 2015, 323 p.

JEUDY, Henri-Pierre (dir.), *Exposer, exhiber*, Paris, éditions de la Villette, 2002, 92 p.

LOCKER, Pam, *Conception d'exposition*, Paris, Pyramyd, 2011, 183 p.

POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Paris, Les Presses du réel, 1999, 328 p.

POLI, Marie-Sylvie, GOTTESDIENER, Hana, « Les titres d'expositions: sur quoi communiquent les musées », *Culture et Musées*, n°11, 2008, p. 81-89

SUNIER, Sandra, « Le scénario d'une exposition », *Publics et Musées*, n°11-12, 1997, p. 195-211

The language of exhibition, Symposium de l'ICOFOM, 1991

TUNGER, Verena, *Attirer et informer. Les titres d'expositions muséales*, Paris, L'Harmattan, 2005, 356 p.

LA MUSÉOGRAPHIE/SCÉNOGRAPHIE

TOBELEM, Jean-Michel, BARY de, Marie-Odile, Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée, Paris, éditions Séguier, 2003, 350 p.

CHAUMIER, Serge, « La muséographie de l'art ou la dialectique de l'oeuvre et de sa réception », *Culture et musées*, n°16, 2010, p. 21-43

CHAUMIER, Serge, « Les écritures de l'exposition », *Hermès*, n°61, 2011, p. 45-51

DESVALLEES, André, « Exposer ? », *Publics et Musées*, n°9, 1996, p. 143-146

DROUGUET, Noémie, GOB, André, « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace », *Culture & Musées*, n°2, 2003, p. 147-157

EZRATI, Jean-Jacques, *Éclairage d'exposition: Musées et autres espaces*, Paris, Eyrolles, 2014, 166 p.

EZRATI, Jean-Jacques, DESVALLÉES, André, *Théorie, technique et technologie de l'éclairage muséographique*, Paris, éditions AS, 2002, 143 p.

HUGHES, Philip, *Scénographie d'exposition*, Paris, éditions Eyrolles, 2010, 224 p.

JACOBI, Daniel, « La maquette entre reconstitution savante et récit imaginaire dans les expositions archéologiques », *La lettre de l'Office de coopération et d'information muséales*, n° 123, mai-juin 2009, p. 15-23, *Dossier d'archéologie*, janvier-février 2014

MERLEAU-PONTY, Claire, EZRATI, Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratiqu*e, Paris, éditions de L'Harmattan, 2005, 214 p.

MERLEAU-PONTY, Claire, « Quelles scénographies pour les musées ? », *Les Cahiers de Culture et Musées, Culture et Musées*, n°16, p. 199-260, 2010

Archives

Pour les archives consultées nous renvoyons aux tableaux fournis dans le volume d'annexe (annexes X-3 et X-4).

ENQUÊTES DE PUBLIC NON PUBLIÉES

- *À l'écoute des visiteurs*, édition 2015, département de la politique des publics – DGPatrimoins, 2015
- *À l'écoute des visiteurs*, édition 2012, département de la politique des publics – DGPatrimoins, mars 2012
- *Étude de fréquentation de l'exposition Vercingétorix et Alésia* – enquête réalisée par ISL à la demande de la RMN (disponible dans les archives de l'exposition).