



HAL
open science

Muséographie et patrimoine : les salles gallo-romaines du musée d'Archéologie nationale des années 1960 à aujourd'hui

Noémie Wavrer

► To cite this version:

Noémie Wavrer. Muséographie et patrimoine : les salles gallo-romaines du musée d'Archéologie nationale des années 1960 à aujourd'hui. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-04417409

HAL Id: dumas-04417409

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04417409>

Submitted on 25 Jan 2024

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

Noémie W_{AVRER}

Muséographie et patrimoine.

Les salles gallo-romaines du musée d'Archéologie nationale des années 1960 à aujourd'hui.

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction
de M^{me} Louise DÉTREZ

Personnes ressources : M^{me} Sophie FÉRET
et M^{me} Corinne JOUYS BARBELIN

Septembre 2021

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



AVANT-PROPOS

Après avoir suivi le cours de spécialité « Histoire de l'art et archéologie du monde romain » durant mon premier cycle à l'École du Louvre, j'ai intégré le groupe de recherche de Master 1 « Archéologie et muséographie – l'archéologie grecque, étrusque et romaine » dirigé par M^{me} Corinne Jouys Barbelin, conservatrice du patrimoine et cheffe du service des Ressources documentaires au musée d'Archéologie nationale à Saint-Germain-en-Laye, en septembre 2019. J'y ai consacré mon mémoire à l'étude de l'iconographie du commerce du tissu sur les monuments funéraires tréviens. Ayant particulièrement apprécié ce travail de recherche, que j'ai trouvé très stimulant, j'ai souhaité poursuivre dans cette voie. J'ai donc recontacté M^{me} Corinne Jouys Barbelin en septembre 2020 afin de déterminer un sujet de recherche pour cette nouvelle année.

Au cours de notre échange, elle m'a mise en relation avec M^{me} Sophie Féret, conservatrice des collections de la Gaule romaine au musée d'Archéologie nationale à Saint-Germain-en-Laye, qui s'interrogeait sur les détails de la mise en place dans les années 1960 d'une nouvelle muséographie dans les salles gallo-romaines du musée d'Archéologie nationale, ainsi que sur les traces qui en restent dans le parcours muséographique actuel. Ce sujet a immédiatement retenu mon attention et mon intérêt, puisque bien que les années 1960 soient encore assez proches de nous, elles semblent faire l'objet d'un désintérêt qui nuit à leur bonne documentation – et la documentation du chantier muséographique du musée d'Archéologie nationale n'y fait pas exception. M^{me} Louise Détrez, chargée de collections antiques au département des Monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France, a tout de suite accepté de prendre la direction de mon mémoire.

Mon travail repose principalement sur des fonds d'archives et sur les guides de visite anciens du musée d'Archéologie nationale, qui constituent les sources non négligeables pour approcher au plus près les différentes muséographies qui se sont succédé dans les salles gallo-romaines. J'ai également convoqué les recherches menées par des spécialistes de la muséologie, de l'archéologie et de l'ethnologie pour nourrir les réflexions théoriques nécessaires à ce mémoire de recherche ; leurs références précises sont listées en bibliographie en fin de volume.

La difficulté majeure à laquelle j'ai été confrontée cette année, comme tous les chercheurs, a été la crise sanitaire liée au COVID-19 qui a touché la France dès le début de l'année 2020. Un confinement ayant été instauré du vendredi 30 octobre au mardi 15 décembre 2020, il m'a été quasiment impossible de consulter des ressources documentaires durant cette période, ce qui a beaucoup ralenti l'avancement de mon travail. La crise sanitaire a également entravé mes recherches au cours du premier semestre 2021. Le couvre-

feu à 18h instauré à partir du 16 janvier 2021, ainsi que les conditions d'accès extrêmement contraignantes mises en place dans les bibliothèques, centres d'archives et musées, ont nécessité une très grande anticipation, qui n'est pas toujours évidente lorsque l'on mène des recherches tâtonnantes et que la certitude des informations que l'on cherche n'est pas absolue.

Par ailleurs, le déménagement du Centre d'archives d'architecture du XX^e siècle ayant été retardé par la crise sanitaire, il m'a été très difficile d'accéder au fonds consacré à l'architecte André Hermant, et je n'ai pu consulter ces documents qu'à la fin du printemps 2021, ce qui a quelque peu bouleversé mes plans de travail. Je suis néanmoins très reconnaissante envers M. David Peyceré et M^{me} Corinne Jouys Barbelin, qui ont fait tout ce qui était en leur pouvoir pour me permettre malgré tout d'avoir accès à ces documents dans les meilleures conditions possibles.

J'ai également eu la chance de pouvoir consulter facilement les ressources conservées au musée d'Archéologie nationale, par le biais du stage puis de la vacation que j'y ai réalisés aux côtés de M^{me} Sophie Féret de janvier à août 2021, ce qui a fortement participé au bon déroulement de mon travail.

J'ai beaucoup apprécié conduire ce travail de recherche tout au long de cette année. Il constitue pour moi un véritable enrichissement personnel, tant du point de vue scientifique que méthodologique, et les aléas liés à la crise sanitaire n'ont fait que s'ajouter à aux enseignements que j'ai tirés de ce travail. J'espère que ce mémoire de recherche saura susciter l'intérêt des lecteurs.

REMERCIEMENTS

Je témoigne en premier lieu toute ma gratitude à M^{me} Sophie Féret, conservatrice du patrimoine responsable des collections de la Gaule romaine au musée d'Archéologie nationale (MAN), pour m'avoir accordé sa confiance en me proposant ce sujet de recherche, puis pour m'avoir aiguillée et soutenue dans mon avancement tout au long de l'année. J'ai beaucoup appris grâce à ses nombreux conseils, relectures et explications, tout particulièrement au cours de mon stage au musée d'Archéologie nationale au premier semestre 2021, qui m'a offert des opportunités d'apprentissage inestimables. Ma reconnaissance s'adresse aussi à M^{me} Corinne Jouys Barbelin, conservatrice du patrimoine et cheffe du service des Ressources documentaires au MAN, dont l'accompagnement et les conseils continus durant ces deux dernières années m'ont été très précieux et formateurs, et sans qui je n'aurais pas pu accéder au sujet de recherche qui est le mien cette année.

Je souhaite également remercier M^{me} Louise Détrez, chargée de collections antiques au département des Monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France, d'avoir accepté de diriger ce mémoire de recherche et de s'être rendue disponible pour moi tout au long de l'année lorsque le besoin s'en faisait ressentir.

J'adresse mes sincères remerciements à toute l'équipe du MAN, qui m'a toujours chaleureusement accueillie entre janvier et août 2021, durant mon stage, puis ma vacation. J'y ai découvert un sens de l'hospitalité et une volonté de partage propres à l'établissement qui ont profondément marqué mon temps de présence dans l'institution.

Je tiens par ailleurs à remercier tout particulièrement M. Grégoire Meylan, responsable de la bibliothèque du MAN, pour la mise à disposition d'ouvrages, le temps passé à établir des versions numériques de documents lorsque les confinements empêchaient mes déplacements au musée, et sa bonne humeur contagieuse ; M^{me} Soline Morinière, responsable des fonds d'archives privées au service des Ressources documentaires du MAN, pour les informations précieuses à propos des tirages en plâtre du MAN et des fonds d'archives privées ; M^{me} Françoise Aujogue, responsable de la photothèque au MAN, pour l'accès aux négatifs et plaques de verre ; M. Loïc Hamon, pour avoir numérisé à ma demande un certain nombre de négatifs ; et M^{me} Isabelle Bonora-Andujar, conservatrice du patrimoine responsable des collections d'histoire de l'archéologie, du récolement et des dépôts au MAN, pour nos échanges au sujet des tirages en plâtre et des maquettes conservés au musée.

Ce mémoire de recherche n'aurait toutefois pas pu aboutir sans le concours d'un grand nombre de personnes extérieures au musée d'Archéologie nationale. Que soient ainsi vivement remerciés, par ordre chronologique :

Le service de communication des documents patrimoniaux de la Médiathèque d'Orléans, pour sa réactivité lors du confinement de l'automne 2020 et la mise à disposition gratuite de nombreuses ressources numériques.

La Maison des Sciences de l'Homme de Dijon, en particulier M^{me} Céline Alazard, archiviste responsable de la plateforme Archives-Documentation-Numérisation, et M. Yann Majorczyk, archiviste, pour leur disponibilité et la numérisation en un temps record de toute une partie du fonds André Varagnac, à ma demande.

M^{me} Angelina Meslem, co-responsable de la base Joconde et responsable de l'Unité de documentation au service des Musées de France, pour les recherches menées dans les archives du service des Musées de France à un moment où la consultation n'y était pas possible, en raison des contraintes sanitaires.

M^{me} Isabelle Perichaud, bibliothécaire responsable des archives d'archéologues au service Patrimoine de l'Institut national d'histoire de l'art, pour les informations concernant le fonds Claude Poinssot.

M. Pascal Riviale, chargé d'études documentaires aux Archives nationales, pour avoir effectué des recherches en mon nom dans différents fonds des Archives nationales qui m'étaient inaccessibles.

M^{me} Justine Dilien, archiviste chargée du suivi de la direction générale du Patrimoine et de l'architecture et des opérateurs associés, pour avoir cherché des informations au sujet d'un rapport non localisé rédigé par Pierre Quoniam.

M^{me} Donatella Roveri, documentaliste à l'Institut central du catalogue unique des bibliothèques italiennes et des informations bibliographiques, et M^{me} Giulia Talamo, directrice de la bibliothèque de la Galerie nationale d'art moderne de Rome, pour la mise à disposition d'une version numérique d'un article paru dans la revue italienne *Le Arti*, indisponible dans toutes les bibliothèques françaises.

M^{me} Élisabeth Le Breton, conservatrice du patrimoine au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre, pour notre échange autour des tirages en plâtre du MAN ayant pu intégrer les collections de la gypsothèque du musée du Louvre.

M. Alain Duplouy, maître de conférence à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, pour m'avoir permis d'avancer sur mes recherches concernant les tirages en plâtre de l'arc de Constantin, en tant que spécialiste du patrimoine universitaire de l'Institut d'art et d'archéologie.

M. Guillaume Chevalier, chef de projets expositions pour l'entreprise André Chenue, pour avoir consulté les archives de l'entreprise à ma demande, ce qui m'était impossible en tant que personne extérieure à l'entreprise.

M^{me} Isabelle Le Bastard, chargée d'études documentaires au musée national Marc

Chagall à Nice, et M^{me} Justyna Ptak, chargée de médiation à la direction des musées nationaux du XX^e siècle des Alpes-Maritimes, pour m'avoir fourni de précieuses informations sur la place de la muséographie d'André Hermant dans ce musée.

M^{me} Marie-Charlotte Calafat, conservatrice du patrimoine responsable du département des Collections et des ressources documentaires au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) à Marseille, pour notre échange téléphonique éclairant au sujet de l'héritage de la muséographie du musée des Arts et Traditions populaires.

M^{me} Cecilia Hurley-Griener, docteur en histoire de l'art, chargée de cours à l'Université de Neuchâtel et enseignante à l'École du Louvre, pour ses conseils bibliographiques autour de la notion de patrimonialisation de la muséographie.

M^{me} Marine Zelverte, conservatrice du patrimoine et cheffe de la filière Archives et Documentation au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), pour ses recherches dans les archives du C2RMF concernant la restauration d'œuvres du MAN dans les années 1960.

M^{me} Delphine Cano, responsable du service scientifique de Lugdunum – musée et théâtres romains, pour les informations sur l'histoire muséographique du musée gallo-romain de Lyon et sur les questionnements en cours autour de la modernisation de cette muséographie, lors d'un entretien téléphonique enrichissant.

M^{me} Laure-Hélène Kerrio, documentaliste scientifique responsable du fonds photographique au service d'étude et de documentation du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre, pour les photographies de la galerie Campana.

Mes camarades Clara Durand, Marie Debrock et Mirela Vlad, élèves en première année de deuxième cycle à l'École du Louvre, et mon amie Amanda Miserocchi, pour les renseignements complémentaires qu'elles ont pu m'apporter.

Je tiens également à exprimer toute ma reconnaissance à M. David Peyceré, conservateur général du patrimoine à la Cité de l'architecture et du patrimoine et directeur du Centre d'archives d'architecture du XX^e siècle, qui m'a offert l'opportunité exceptionnelle de consulter le fonds d'archives consacré à André Hermant, et ce malgré la difficile accessibilité du fonds en raison du déménagement du centre d'archives et des contraintes sanitaires liées à l'épidémie de COVID-19.

Enfin, pour leur soutien indéfectible, leur présence à mes côtés dans les moments de doute et leurs relectures attentives, je remercie du fond du cœur mes proches : Dorothee, Philippe et Jérémie Wavrer, Jérémie O'Brien, Caroline Garnier et Clémence Dufour. Merci Clémence de rendre cette aventure à l'École du Louvre plus belle.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	1
PARTIE I – Le musée des Antiquités nationales à l’aube de 1960.....	4
1. Une identité muséographique spécifique dès les origines.....	4
1.1. La création du musée : l’enjeu muséographique.....	4
1.1.1. De la création (1862) à l’inauguration (1867).....	5
1.1.2. La muséographie de 1867.....	7
1.2. Les premières années : la mise en place progressive.....	9
1.2.1. Nouvelles salles, nouveaux objets.....	9
1.2.2. Un premier état des lieux muséographique : le guide de Gabriel de Mortillet	10
1.2.3. Le tournant de 1879 : des salles pour la Gaule romaine.....	12
1.2.3.a. Le guide de Gaston Boissier.....	13
1.2.3.b. Les guides de Salomon Reinach.....	14
1.3. La direction Reinach (1902 – 1932) : l’achèvement d’un ensemble muséogra- phique.....	17
1.4. L’après-Reinach : une muséographie figée.....	22
1.5. La place des maquettes et des tirages en plâtre.....	25
1.5.1. Les maquettes : une volonté pédagogique.....	25
1.5.2. Les tirages en plâtre : une volonté d’exhaustivité.....	27
2. Archéologie, ethnologie et muséologie : des recherches convergentes.....	28
2.1. Le terreau muséologique du XX ^e siècle.....	29
2.1.1. De l’OIM à l’ICOM.....	29
2.1.2. Le temps des définitions : le musée et ses fonctions.....	30
2.1.3. Muséologie et muséographie, deux notions complémentaires.....	31
2.2. Les grands positionnements muséographiques du milieu du XX ^e siècle.....	32
2.2.1. Musée des beaux-arts, musée d’ethnographie : une confrontation.....	32
2.2.1.a. Musée d’ethnographie : quelles spécificités ?.....	33
2.2.1.b. Le musée de l’Homme : un musée de synthèse.....	34
2.2.1.c. Le MNATP : une muséographie innovante.....	35
2.2.2. Architecture et muséographie : un tournant pour les musées des beaux-arts	36
2.2.2.a. Quand les architectes entrent au musée.....	36
2.2.2.b. La modernité architecturale : exemples de musées emblématiques.....	38

2.2.2.c. Le musée d'art moderne du Havre, une nouvelle ère muséographique en France.....	40
2.3. Perspectives historiques et archéologiques du XX ^e siècle.....	41
2.3.1. La chaire d'archéologie de la Gaule au Collège de France.....	41
2.3.2. La création d'un cadre professionnel et légal pour l'archéologie.....	43
2.3.3. Entre ethnologie et archéologie : l'archéocivilisation.....	44
PARTIE II – Le chantier muséographique des années 1960.....	47
1. La naissance du projet de rénovation du musée des Antiquités nationales.....	47
1.1. André Malraux et le monde muséal.....	47
1.2. La direction du musée des Antiquités nationales dans les années 1960.....	49
1.2.1. André Varagnac (1956 – 1964) : la mise en route du chantier muséographique.....	49
1.2.2. René Joffroy (1964 – 1984) : l'achèvement du projet.....	52
1.3. André Hermant, un architecte au service de la muséographie.....	53
1.4. Quels profils pour la Gaule romaine ?.....	55
1.5. Le réaménagement du musée : une chronologie.....	57
2. Le réaménagement des salles gallo-romaines.....	60
2.1. La définition d'un discours scientifique.....	60
2.2. Le cadre intérieur, ou comment « calmer l'étrange décor ».....	65
2.2.1. Les cheminées.....	65
2.2.2. Les fenêtres.....	67
2.2.3. Les sols.....	69
2.2.4. Autres aménagements intérieurs.....	71
2.3. Les vitrines, signature d'André Hermant.....	72
2.3.1. Les typologies des vitrines.....	73
2.3.2. L'ouverture mécanique des vitrines.....	75
2.3.3. L'éclairage des vitrines.....	76
2.3.4. La mise en place des vitrines dans les salles.....	77
2.4. Les mouvements d'œuvres emblématiques.....	80
2.4.1. La dépose des tirages en plâtre.....	80
2.4.1.a. Les tirages en plâtre de l'arc de Constantin.....	81
2.4.1.b. Les autres grands tirages en plâtre.....	83
2.4.2. La réinstallation de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal.....	85
2.4.3. Les sculptures monumentales : l'Apollon d'Entrains et le Mercure de Lezoux.....	90
2.5. Le nouveau parcours de visite gallo-romain.....	95

3. La réception de la nouvelle muséographie des salles gallo-romaines.....	99
3.1. Le procès d'André Hermant contre René Joffroy.....	100
3.2. Le 25 mars 1965 : la visite officielle du Président de la République.....	101
3.3. Le 9 avril 1965 : l'inauguration des nouvelles salles gallo-romaines.....	102
3.4. Le deuxième semestre de l'année 1965 : l'ouverture au grand public.....	103
3.5. Les années 1970 : la réouverture progressive de l'ensemble des salles du musée	110
PARTIE III – Patrimonialiser les salles d'exposition ?.....	113
1. L'après-Hermant : quels changements muséographiques ?.....	113
1.1. Le « toilettage » des années 1990.....	113
1.1.1. Les salles gallo-romaines, entre continuité et évolution.....	114
1.1.2. Une salle symptomatique des remaniements des années 1990 : la salle XVI	118
1.1.3. L'héritage muséographique : le cas des fibules gallo-romaines.....	121
1.2. Le début du XXI ^e siècle : vers une meilleure appréhension des collections.....	123
1.3. Pour une nouvelle muséographie.....	124
2. Exposer l'archéologie aujourd'hui : quels enjeux ?.....	128
2.1. Comment définir un musée archéologique ?.....	129
2.2. Comment exposer l'archéologie ?.....	131
2.3. Des questionnements muséographiques très actuels.....	134
3. La muséographie des années 1960 : un patrimoine ?.....	137
3.1. Exposition temporaire et patrimonialisation : un exemple à suivre ?.....	138
3.2. Patrimonialiser des muséographies anciennes.....	140
3.2.1. La salle Piette (MAN).....	140
3.2.2. La galerie Campana (musée du Louvre).....	142
3.3. Restaurer les salles dans un état patrimonial.....	144
3.3.1. Les musées Rodin et Bourdelle : le cas des ateliers et maisons d'artistes.....	144
3.3.2. Le projet pour les salles Moreau et de Baye (MAN).....	146
3.4. Retracer une histoire muséographique.....	147
3.4.1. Une partie pour représenter le tout.....	148
3.4.2. Une progression par la chronologie.....	150
3.5. La muséographie Hermant au MAN : quelle valeur patrimoniale ?.....	152
3.5.1. Le « regard actuel » sur la muséographie des années 1960.....	152
3.5.2. Emblèmes muséographiques : quel devenir ?.....	153
3.5.3. La postérité des réalisations muséographiques d'André Hermant.....	157
3.5.4. Les salles gallo-romaines du MAN : quelques pistes de réflexion.....	159

CONCLUSION.....	163
RESSOURCES DOCUMENTAIRES.....	166
1. Sources archivistiques.....	166
1.1. Dijon, Maison des Sciences de l'Homme, Service archives.....	166
1.2. Paris, Centre d'archives d'architecture du XX ^e siècle.....	167
1.3. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales.....	169
1.4. Roubaix, Archives nationales du monde du travail.....	170
1.5. Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale – Domaine national de Saint-Germain-en-Laye, service des Ressources documentaires.....	170
2. Bibliographie alphabétique.....	171
3. Bibliographie analytique.....	195
3.1. Guides de visite anciens.....	195
3.2. Les muséographies successives du musée des Antiquités nationales.....	197
3.3. Les tirages en plâtre et maquettes.....	198
3.4. Contexte théorique muséal de la première moitié du XX ^e siècle.....	199
3.5. Musées d'ethnographie.....	200
3.6. Architecture et muséographie.....	201
3.7. Perspectives historiques et archéologiques.....	202
3.8. Archéocivilisation.....	203
3.9. André Malraux.....	204
3.10. La direction du musée des Antiquités nationales dans les années 1960.....	205
3.11. L'équipe en charge du chantier muséographique gallo-romain.....	206
3.12. Grandes phases du réaménagement des salles gallo-romaines.....	206
3.13. La réception de la nouvelle muséographie des salles gallo-romaines.....	208
3.14. Les salles gallo-romaines des années 1990 à aujourd'hui.....	210
3.15. Autour de la notion de musée archéologique.....	211
3.16. Patrimonialiser des muséographies anciennes.....	212
3.17. Restaurer un état patrimonial des salles d'exposition.....	214
3.18. Retracer une histoire muséographique.....	215
3.19. La muséographie des années 1960 aujourd'hui.....	215
4. Autres supports.....	216

INTRODUCTION

« La muséographie contemporaine nous habitue curieusement à une "culture patrimoniale" comme si tout ce qui était produit par l'homme avait le musée pour destin présumé. »

Henri-Pierre Jeudy, *Le Monde de l'éducation*, juillet/août 2001.

Cette citation de M. Henri-Pierre Jeudy, bien que datant de l'aube du XXI^e siècle, résonne vingt ans plus tard avec tout autant d'actualité. Néanmoins, aujourd'hui, au-delà des objets et œuvres d'art dont le « destin » est l'entrée au musée, une nouvelle catégorie de productions de l'homme est à prendre en compte dans le cadre de la « culture patrimoniale » évoquée par M. Henri-Pierre Jeudy : les présentations muséographiques. L'intérêt pour leur histoire muséographique est en effet assez récent dans les musées, et s'accompagne souvent de travaux de recherche en profondeur pour tenter de retrouver le fil conducteur de cette histoire, ainsi qu'une documentation visuelle et textuelle souvent délaissée ou non localisée.

Le musée d'Archéologie nationale – domaine national de Saint-Germain-en-Laye (MAN) s'inscrit également dans ce mouvement actuel de réflexion sur l'historiographie de la muséographie et sur sa valeur patrimoniale. Créé en 1862 par Napoléon III comme son « Musée gallo-romain »¹, il prend dès 1879 le nom de « musée des Antiquités nationales »² (ann. 1), et se place comme institution de référence pour l'archéologie nationale, de la pré-histoire à l'époque mérovingienne. Alimenté continuellement par le produit de nouvelles fouilles archéologiques, mais également par les tirages en plâtre et galvanoplasties réalisés dans différentes institutions muséales de renom, le musée des Antiquités nationales ne cesse de voir le nombre d'objets présentés dans ses salles croître, quand bien même l'espace d'exposition permis par le monument historique dans lequel il prend place ne permette aucune extension.

Le milieu du XX^e siècle constitue une période de remise en question du monde muséal, et par là même de réactualisation de modes muséologiques et muséographiques jusque-là considérées comme exemplaires. Le musée des Antiquités nationales n'échappe pas à ces questionnements, et dès 1961, un chantier muséographique d'envergure est entamé, qui ne s'achèvera qu'en 1976³. Ce réaménagement marque un tournant historique pour le musée, en ce sens qu'à ce jour, il s'agit du seul chantier muséographique à l'échelle de

1 REFERENCE

- 2 DUCLOS 2020, vol. d'annexes, p. 3 : « Annexe I : Chronologie ».
- 3 BOUVET, KRETZ et VINCENT 1988, p. 32.

l’ensemble du musée⁴ mené en son sein au cours de ses cent cinquante ans d’existence.

Aujourd’hui, si la muséographie du XIX^e siècle est bien documentée au musée d’Archéologie nationale, il en va tout autrement de celle des années 1960, qui a jusqu’ici plutôt fait face à un désamour – ce qui s’observe par ailleurs pour nombre de réalisations muséographiques ou encore architecturales des années 1960. De manière générale, l’intérêt patrimonial et la nécessité de conservation pour l’histoire d’une institution muséale de sa muséographie ancienne, c’est-à-dire antérieure au milieu du XX^e siècle, sont actés. Il en va toutefois tout autrement de muséographies plus récentes, à partir des années 1950, du fait de leur relative proximité temporelle avec nous.

Le musée d’Archéologie nationale connaît depuis quelque temps un nouveau tournant : le second réaménagement muséographique depuis son inauguration en 1867. Entamé il y a une dizaine d’années avec les salles consacrées à la civilisation gauloise⁵, la réflexion se porte à l’heure actuelle sur les salles gallo-romaines. Restées quasiment inchangées depuis leur réouverture au public en 1965, elles ont toutefois connu certains remaniements isolés dans les années 1990, puis au tournant des années 2000, qui ont rendu illisibles le discours scientifique et le projet muséographique des années 1960 – alors même que ces salles gallo-romaines constituaient la vitrine muséographique du chantier débuté en 1961. Or la bonne appréhension du réaménagement impulsé par André Malraux dans les années 1960 est une clé indispensable pour pouvoir retracer l’évolution du musée et de sa muséographie à travers les siècles, et ainsi permettre à l’institution de proposer aux visiteurs une lecture actuelle de ses collections gallo-romaines, tout en gardant à l’esprit son important héritage historique et muséographique.

Ce travail de recherche a pour vocation d’étudier l’important réaménagement muséographique des salles gallo-romaines du musée d’Archéologie nationale dans les années 1960 et leur évolution jusqu’à aujourd’hui, en envisageant l’intérêt historique et patrimonial des choix faits en matière de muséographie, tout en gardant à l’esprit l’interrogation suivante : la muséographie des années 1960 constitue-t-elle un patrimoine ?

Dans un premier temps, il nous semble important d’établir un état muséographique des salles gallo-romaines de l’inauguration du musée en 1867 à l’aube du chantier muséographique des années 1960, dans le but de comprendre dans quel contexte s’inscrit le projet de réaménagement du musée, près d’un siècle après son ouverture au public. Nous aborderons également les grandes réflexions qui se font jour au milieu du XX^e siècle dans les domaines de la muséologie, de la muséographie et de l’archéologie, de sorte à situer le chantier du musée des Antiquités nationales dans un contexte plus global et à en saisir les enjeux.

Une deuxième partie sera consacrée au réaménagement des salles gallo-romaines

4 Il y a certes eu des réaménagements ou rénovations partiels au fil du temps, mais un seul chantier muséographique traitant de la totalité du musée.

5 OLIVIER 2016/17, p. 58.

proprement dit, qui s’étend de 1961 à 1965 et donne le coup d’envoi aux quinze années de chantier muséographique du musée. Nous tenterons d’établir une chronologie la plus précise possible des interventions menées dans le cadre de ce réaménagement, tout en nous intéressant aux grandes personnalités impliquées dans ce projet et aux décisions prises concernant les présentations dans les salles, afin de mettre en lumière les aspects emblématiques de cette nouvelle muséographie. Une attention particulière sera également portée à la réception des nouvelles salles gallo-romaines dans les années qui ont suivi leur réouverture au public, par le prisme des journaux et revues spécialisées des années 1960.

La troisième et dernière partie de ce travail abordera la postérité de cette nouvelle muséographie, notamment par le biais des remaniements effectués dans les années 1990 à 2000. Elle ouvrira par ailleurs la réflexion autour de la question de la patrimonialisation muséographique, et plus spécifiquement de muséographies de la deuxième moitié du XX^e siècle, avec un regard sur le devenir actuel d’autres réalisations emblématiques des années 1960.

Dans le corps de ce mémoire, ainsi que dans le volume d’annexes, sont utilisées les abréviations suivantes :

AN : Archives nationales

ANMT : Archives nationales du monde du travail

ann. : annexe

CAA : Centre d’archives d’architecture du XX^e siècle

fig. : figure

Ibid. : *Ibidem*

ICOM : *International Council of Museums*

MAN : musée d’Archéologie nationale

MNATP : musée national des Arts et Traditions populaires

MSH : Maison des Sciences de l’Homme de Dijon

MuCEM : musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée

N.B. : *nota bene*

n.p. : non paginé

OIM : Office international des musées

p. : page

PSC : projet scientifique et culturel

s.d. : sans date

De plus, afin d’en faciliter la lecture, les notes en bas de page présentent une forme abrégée des références bibliographiques. Les références complètes, associées à leur forme abrégée, figurent au sein de la bibliographie alphabétique proposée en fin de volume.

PARTIE I – Le musée des Antiquités nationales à l’aube de 1960

Avant de s’immerger dans les détails de la nouvelle muséographie des salles gallo-romaines du musée d’Archéologie nationale, initiée sous la houlette d’André Malraux, il nous semble pertinent de nous intéresser dans un premier temps au contexte dans lequel est décidé ce qui est parfois appelé la « rénovation Malraux ». En effet, au moment où la décision est prise de refondre son parcours muséographique, le musée d’Archéologie nationale (MAN) – alors encore appelé « musée des Antiquités nationales »⁶ – est une institution centenaire qui a joui, au cours du siècle qu’elle a traversé, d’un important accroissement de ses collections, et dont la muséographie répond à des esthétiques de présentation anciennes, voire dépassées. De plus, à plus grande échelle, le tournant des années 1950 et 1960 voit la convergence de tout un ensemble de réflexions théoriques autour de la question de la définition du musée, de la muséologie et de la muséographie, ce qui n’est pas sans conséquence pour le MAN en quête d’une modernisation.

1. Une identité muséographique spécifique dès les origines

Il est intéressant de se pencher sur les choix muséographiques qui ont été faits depuis la création du musée sous le Second Empire jusqu’aux années 1950, pour comprendre précisément dans quel terreau le chantier muséographique commandé par André Malraux prend ses racines. En effet, au-delà du développement important de la place prise par ses collections, le MAN a assisté à un changement politique majeur : le passage de l’Empire à la République. Ce passage d’un régime à l’autre ne semble pas anodin, puisque les décisions prises en matière de muséographie pour véhiculer un certain regard impérial en 1862, puis celles qui suivent la chute de l’Empire en 1870 – les salles gallo-romaines lui sont postérieures, nous y reviendrons⁷ –, peuvent ne plus être en cohérence avec le projet muséographique qui caractérise les années 1950, et leur étude permet de mieux embrasser le contexte du MAN à l’aube de 1960.

1.1. La création du musée : l’enjeu muséographique

Le MAN est créé par décret impérial le 8 mars 1862, d’après la volonté de

6 LOUBOUTIN 2017, § 4.

7 Cf. Partie 1, « 1.2.3. Le tournant de 1880 : des salles pour la Gaule romaine ».

Napoléon III, sous le nom de « Musée Gallo-Romain [sic] »⁸. Dès l'origine, bien qu'il dépende en fait du département des Antiques du musée du Louvre, il est décidé que le musée prendra place au sein du château de Saint-Germain-en-Laye. Toutefois, plusieurs années vont s'écouler entre la création du musée par décret et son inauguration officielle en 1867.

1.1.1. De la création (1862) à l'inauguration (1867)

Si entre 1862 et 1867, le Musée gallo-romain n'ouvre pas ses portes au public, il est néanmoins intéressant de se pencher sur ces cinq années, qui voient naître des questionnements et décisions muséographiques importants pour les décennies suivantes. Dès 1862, le poste de conservateur adjoint revient à Claude Rossignol, qui occupait jusqu'alors celui d'archiviste de la Côte-d'Or, lui-même rejoint en 1863 par un attaché à la conservation, Philibert Beaune⁹.

L'architecte Eugène Millet est chargé des travaux architecturaux qui commencent en 1862 à l'intérieur du château de Saint-Germain-en-Laye, destinés à permettre l'installation des salles du musée¹⁰, à un moment où le château connaissait un état de délabrement assez avancé. C'est d'ailleurs ce qui a permis à Eugène Millet une liberté dans ses plans d'aménagement muséographique. Cette implantation d'un musée archéologique au sein du château de Saint-Germain-en-Laye est d'ailleurs reçue positivement par les chercheurs de l'époque, en ce sens qu'elle permet de mettre la recherche scientifique sur le devant de la scène. Ainsi, Paul Guégan de Lisle, dans sa *Visite au musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye* publiée en 1878, évoque comme suit la transformation du château en musée :

« L'antique manoir de Charles V, si brillamment restauré par François I^{er}, si malheureusement défigurée par Mansard, après avoir abrité un roi détrôné, devint caserne, puis enfin prison, et finalement tombait en ruine lorsqu'il fut décidé qu'il deviendrait le sanctuaire de la science ; sa restauration fut confiée à un jeune architecte, M. Millet [...]. »¹¹

Cette désignation comme « sanctuaire de la science »¹² correspond parfaitement à l'idée générale qui se dégage des discussions autour de l'aménagement du musée avant son inauguration. Dès 1865, Napoléon III réunit une commission consultative d'experts sélectionnés parmi les scientifiques – et notamment les archéologues – de l'époque, chargée de réfléchir à l'organisation du musée. Pour en citer quelques-uns, Jean-Baptiste Auguste Verchère de Reffye, Émilien de Nieuwerkerke, Adrien de Longpérier, Paul Broca, Alexandre

8 AN 20144782/1, Décret impérial portant création du Musée gallo-romain du 8 mars 1862.

9 CUZEL ET JOUYS BARBELIN 2017, p. 199. JOUYS BARBELIN, ROGER ET YELLES 2020, p. 162.

10 *Idem*, p. 198.

11 GUÉGAN 1878, p. 2.

12 *Ibid.*

Bertrand ou encore Félicien de Saulcy sont conviés à la rejoindre¹³. La création de cette commission montre à quel point la légitimation scientifique du musée à venir est importante pour Napoléon III. D’ailleurs, pour citer Ferdinand de Lacombe, contemporain de cette réflexion, « pour fonder le musée de Saint Germain [*sic*] [...] il n’a pas fallu rassembler une collection, il a fallu créer une science [...] pour atteindre ce but suprême, le perfectionnement de la civilisation »¹⁴. La rigueur scientifique voulue par le musée s’accompagne donc d’un désir de mettre en avant la prééminence du régime impérial – et cette prééminence passe par la diffusion scientifique des connaissances sur le passé de la nation.

Cette volonté de diffusion des connaissances est d’ailleurs prônée dès la création du musée, avant même son inauguration et son ouverture au public. Ainsi, dès 1863, Napoléon III confie à Jean-Baptiste Auguste Verchère de Reffye la tâche de réaliser des tirages en plâtre des œuvres principales du musée romain-germanique de Mayence, en Allemagne ; ce dernier établit également un atelier de moulage en 1864 à Paris¹⁵. Par ce biais, le Musée gallo-romain exprime vouloir aller au-delà de la simple présentation des objets issus des fouilles menées par Napoléon III : il se veut plutôt un représentant universel des antiquités gallo-romaines telles qu’on les connaît à ce moment précis, et voué à évoluer avec les découvertes archéologiques à venir. Les tirages en plâtre viennent ainsi pallier l’absence de pièces considérées comme essentielles pour la perception des civilisations exposées, et leur rôle est à la fois scientifique et didactique, car c’est la réputation scientifique du musée qui sera le vecteur pour l’arrivée d’un public plus généraliste. Jean-Baptiste Auguste Verchère de Reffye défend d’ailleurs cette idée dans son rapport à Napoléon III d’octobre 1864 :

« Mais aujourd’hui la science de l’archéologie [...] assigne un but utile aux collections d’antiquités ; ce but, c’est de fournir à l’histoire des documents précis sur la vie de nos pères ; [...] c’est, enfin, de donner au public le goût de l’étude de l’antiquité, en lui offrant une méthode d’enseignement facile. [...] Désormais, le musée devient un cours d’histoire. »¹⁶

Il apparaît donc bien qu’avant même l’ouverture du musée au public, la muséographie est une question centrale au Musée gallo-romain, en ce sens qu’elle est le moyen privilégié de mettre en avant le niveau des connaissances scientifiques sur les civilisations en question, et donc de véhiculer une image positive du régime impérial de Napoléon III – qui est, rappelons-le, à l’origine de la création du musée. L’empereur inaugure finalement officiellement son Musée gallo-romain le 12 mai 1867¹⁷, cinq ans après sa création.

13 CUZEL ET JOUYS BARBELIN 2017, p. 199-200.

14 MULTON 2016, p. 15.

15 JOUYS BARBELIN, ROGER ET YELLES 2020, p. 145.

16 AN 20144782/3, Rapport de Jean-Baptiste Auguste Verchère de Reffye à Napoléon III d’octobre 1864, p. 1-2.

17 CUZEL ET JOUYS BARBELIN 2017, p. 198.

1.1.2. La muséographie de 1867

En 1867, au moment de l'inauguration du musée, sept salles sont ouvertes au public¹⁸ – la huitième salle n'étant pas encore complètement terminée. Le choix muséographique s'est porté sur une succession chronologique des salles et, à l'intérieur de ces salles, sur un regroupement des objets par séries. Jean-Baptiste Verchère de Reffye justifie ce choix de la manière suivante :

« La tâche que l'on se propose dans l'organisation de ce musée, sera de présenter aux visiteurs, de la manière la plus claire possible, la succession des différentes phases par lesquelles a passée [sic] la civilisation de notre patrie, de lui faire connaître, en lui mettant pour ainsi dire sous les yeux, les arts, les industries, la religion, les mœurs de nos premiers pères, de lui faire saisir les rapports de filiation que chacune des peuplades qui formaient les Gaules avaient [sic] avec les autres peuples du globe. »¹⁹

Dès son inauguration, c'est l'abondance des objets présentés qui caractérise le Musée gallo-romain. Ainsi, en 1867, plus de 2 300 objets constituent le parcours de visite du musée et, deux ans plus tard, ce chiffre monte à 8 300 objets exposés pour quinze salles ouvertes au public²⁰. La volonté de montrer le maximum de pièces des collections au public se fait donc sentir dès les premières années d'existence du musée.

Il est toutefois important de noter que malgré ces milliers d'objets exposés, un tri a été effectué en amont de leur présentation parmi tous les éléments constituant la collection du Musée gallo-romain. En effet, on pourrait aisément penser, en observant l'augmentation exponentielle du nombre d'objets présentés en deux ans, que le choix muséographique opéré consistait à présenter l'intégralité des collections au public. Il n'en est rien. En 1869, le Musée gallo-romain ne compte pas moins de 13 900 objets dans sa collection²¹. Il apparaît donc clairement qu'un tri a été réalisé au profit d'une conception muséographique particulière du musée, amenant la commission à ne sélectionner que la moitié des objets pour les présenter dans les salles. Cette sélection est d'ailleurs expliquée dans le « Projet pour le règlement du musée archéologique de Saint-Germain » rédigé par Adrien de Longpérier en 1870²².

Quels sont donc ces objets qui constituent les collections du Musée gallo-romain, et lesquels ont été choisis pour être montrés au public ? Tout d'abord, une part importante des collections correspond aux découvertes issues des fouilles archéologiques décidées par Na-

18 JOUYS BARBELIN, ROGER ET YELLES 2020, p. 162.

19 AN 20144782/3, Rapport de Jean-Baptiste Auguste Verchère de Reffye à Napoléon III d'octobre 1864, p. 3.

20 MULTON 2016, p. 24.

21 JOUYS BARBELIN, ROGER ET YELLES 2020, p. 164.

22 AN 20144782/3, « Projet pour le règlement du musée archéologique de Saint-Germain » par Adrien de Longpérier, juin 1870, 4 p.

poléon III²³. Sur les 13 800 objets décomptés par Émilien de Nieuwerkerke en 1869, 5 500 sont en réalité des dons de l’empereur au musée, avec des séries importantes issues des fouilles de Châtillon-sur-Seine, d’Alise-Sainte-Reine et de la Marne²⁴. À côté des dons de l’empereur Napoléon III, plusieurs collections extérieures rejoignent celle du musée. En ce qui concerne le volet préhistorique du musée, c’est notamment le cas de la collection très fournie de Jacques Boucher de Perthes et de celle d’Édouard Lartet²⁵. Pour les âges du Fer, M. Laurent Olivier mentionne cette fois les collections provenant de gisements lacustres suisses rassemblées par Ferdinand Keller, Édouard Desor et Friedrich Schwab²⁶. À noter par ailleurs que le musée conserve également des objets extra-nationaux, comme c’est le cas avec la collection d’objets de l’âge du Bronze scandinave rassemblée par le roi du Danemark Frédéric VII et offerte à Napoléon III²⁷.

Les collections du Musée gallo-romain concernent donc aussi bien la Préhistoire que les âges du Bronze et du Fer, au-delà des seules antiquités gauloises et gallo-romaines. La muséographie adoptée en 1867 reflète une prise de position pour une présentation chronologique de ces collections. L’année même de l’inauguration au public, Philibert Beaune publie *Musée impérial de Saint-Germain-en-Laye*, une plaquette qui tient lieu de guide des sept salles ouvertes – et d’une en cours d’ouverture – du musée. Cette publication dresse une rapide description de chacune des salles, ce qui permet aujourd’hui de mieux appréhender la muséographie de 1867. Ainsi, les trois premières salles du musée sont dédiées à la Préhistoire : la première aux « produits des alluvions quaternaires »²⁸ (ann. 4, fig. 1), la deuxième aux « monuments sépulcraux mégalithiques »²⁹ et la troisième au « Tumulus Dolmen de Gavrinis »³⁰. Les salles suivantes sont consacrées à la protohistoire : la quatrième salle aux médailles et « inscriptions gauloises »³¹, la cinquième salle à « l’ère de bronze [sic] »³² et les deux suivantes à la civilisation gauloise, que Philibert Beaune appelle « Gaule de *Brennus* »³³. Il termine sa description en évoquant la salle « destinée à l’histoire de la conquête [qui] n’est pas encore terminée »³⁴. On pressent toutefois déjà dans la manière dont il la présente que cette salle revêt une importance toute particulière pour le musée, mais également pour l’empereur, s’agissant d’un musée voulu par Napoléon III comme un établissement à la gloire de la romanisation :

23 CUZEL ET JOUYS BARBELIN 2017, p. 205.

24 *Ibid.*

25 MORTILLET 1869, p. 12.

26 MULTON 2016, p. 24.

27 JOUYS BARBELIN, ROGER ET YELLES 2020, p. 164.

28 BEAUNE 1867, p. 2.

29 *Idem*, p. 3.

30 *Idem*, p. 4.

31 *Ibid.*

32 BEAUNE 1867, p. 5.

33 *Ibid.*

34 BEAUNE 1867, p. 6. Cette salle n’est en réalité même pas encore commencée au moment de la publication de la plaquette.

« Un dernier pas, et vous pouvez saluer César. [...] Nous commettrions une indiscretion si nous lui apprenions que cette galerie sera le meilleur commentaire des *Commentaires*. [...] Quel nom donner à cette salle ? Salle de César ou salle de l'Empereur ? Le nom du héros que l'on restitue ou de l'historien qui l'a restitué ? »³⁵

Se dégagent donc ici les prémices d'une volonté politique à la gloire de l'empereur Napoléon, par le biais des découvertes issues des fouilles qu'il a commandées et qui, une fois restituées dans son musée, lui permettent de dresser une certaine histoire nationale comme il le souhaite. Cette importance de l'identité nationale transparait d'ailleurs dès les premières lignes du guide de Philibert Beaune, dans ce qu'il appelle le « sentiment national »³⁶ que satisfait la création du musée.

Les décisions prises en matière de muséographie pour le Musée gallo-romain s'ancrent dans la continuité des recherches menées au cours du XIX^e siècle, dans la mesure où Gabriel de Mortillet est en charge de la muséographie des salles. En effet, l'organisation chronologique de salle en salle découle de la théorie des trois âges successifs de l'humanité – « âges de la Pierre, du Bronze et du Fer »³⁷ – élaborée par Christian Jürgensen Thomsen en 1836, et qui marque profondément la recherche scientifique des décennies suivantes, comme l'écrit M^{me} Sophie de Beaune : « La classification tripartite qu'il élabore pour ce faire fournit une méthode universelle de classement des artefacts et va révolutionner la discipline »³⁸. De ce fait, les choix muséographiques du musée sont justifiés par des théories et champs de recherche scientifiques actuels.

1.2. Les premières années : la mise en place progressive

Si au moment de son inauguration en 1867, le Musée gallo-romain ne présente que sept salles au public, il connaît dans les années suivantes un rapide avancement des travaux, qui entraîne l'ouverture progressive de nouvelles salles, et ainsi la présentation aux visiteurs d'objets de plus en plus nombreux. Ces différentes étapes muséographiques sont d'ailleurs documentées par la publication de plusieurs guides de visite, qui nous permettent aujourd'hui de mieux visualiser l'aspect des salles en ce dernier tiers du XIX^e siècle.

1.2.1. Nouvelles salles, nouveaux objets

Comme nous l'avons évoqué précédemment, en 1869, le nombre de salles ouvertes au public au Musée gallo-romain passe de sept à quinze³⁹, soit le double des salles présen-

35 *Idem*, p. 6-7.

36 *Idem*, p. 1.

37 BEAUNE 2012, § 2.

38 *Ibid.*

39 MORTILLET 1869.

tées à l’inauguration en à peine deux ans. Cette dynamique ne fait que s’accroître dans les trois décennies suivantes : moins de vingt ans plus tard, en 1887, le parcours de visite compte vingt-sept salles ouvertes⁴⁰. Ce rapide accroissement du nombre de salles ouvertes à la visite permet au personnel du musée plus de possibilités du point de vue de l’exposition des objets. Il n’est d’ailleurs pas inintéressant de mentionner ici qu’en 1879, le Musée gallo-romain prend le nom de musée des Antiquités nationales⁴¹. Ce changement de dénomination reflète bien le changement d’ambition : au-delà de présenter des objets celtiques et gallo-romains, le musée des Antiquités nationales embrasse une période chronologique bien plus large, de la Préhistoire au début du Moyen Âge.

Du côté des collections du musée, ces dernières connaissent également un fort développement. M. Laurent Olivier remarque qu’entre 1870 et 1888, cinq à six cent nouveaux objets rejoignent les collections du musée chaque année⁴², ce qui est considérable. De plus, il évoque également le tournant du XX^e siècle comme « une phase d’activité exceptionnelle »⁴³ durant laquelle presque 13 500 objets intègrent les collections du musée des Antiquités nationales en trois ans.

La question qui se pose dès lors est celle de la nature de ces objets. Sont exposés à la fois des pièces provenant des fouilles archéologiques contemporaines et des tirages en plâtre d’œuvres conservées dans d’autres institutions en France ou à l’étranger, l’ensemble se répartissant « par provenance, ou par analogies »⁴⁴. Une part importante des objets présentés dans les salles dans les années suivant l’inauguration de 1867 vient étoffer les collections gallo-romaines du musée : neuf salles consacrées à cette période sont ouvertes au tournant des années 1880⁴⁵. La question de l’emplacement de ces salles a d’ailleurs été posée par Auguste Verchère de Reffye dans son rapport du 5 octobre 1864 : il y formule le souhait de présenter les collections gallo-romaines à l’entresol du musée, ce qui est également attesté par des plans signés de la main d’Eugène Millet, l’architecte chargé de la restauration du château⁴⁶. Une grande série au sein de cette collection gallo-romaine concerne les stèles funéraires qui, comme l’écrit M. Mathieu Nicolas, « semblent rapidement occuper une place de choix »⁴⁷, en raison de l’épigraphie.

1.2.2. Un premier état des lieux muséographique : le guide de Gabriel de Mortillet

La muséographie des salles de Gaule romaine connaît plusieurs évolutions au cours

40 REINACH 1887.

41 DUCLOS 2020, vol. d’annexes, p. 3 : « Annexe I : Chronologie ».

42 OLIVIER 2009, p. 85.

43 *Ibid.*

44 NICOLAS 2019, p. 43.

45 *Idem*, p. 53.

46 *Idem*, p. 44.

47 *Idem*, p. 27.

du dernier tiers du XIX^e siècle, aujourd’hui perceptibles à la lecture des guides de visite publiés à cette époque. Deux ans après la plaquette publiée par Philibert Beaune – qui relève plus du panégyrique de Napoléon III que du guide de visite –, Gabriel de Mortillet publie en 1869 ses *Promenades au musée de Saint-Germain*. Bien que ce guide soit publié une dizaine d’années avant l’ouverture des salles gallo-romaines, il apparaît à sa lecture que des objets romains et gallo-romains figuraient déjà dans le parcours de visite du musée, répartis dans la quasi-totalité des salles.

Ainsi, dès le vestibule, le visiteur peut admirer des galvanoplasties de bas-reliefs provenant de l’arc de Constantin à Rome et de la colonne Trajane⁴⁸. Les deux salles du rez-de-chaussée n’échappent pas non plus à la présence d’œuvres romaines, et plus particulièrement d’autres galvanoplasties de l’arc de Constantin à Rome, d’un tirage en plâtre de l’Auguste de Prima Porta – dont la découverte récente remonte à 1863 – et de modèles réduits de machines de guerre romaines⁴⁹. Les bas-reliefs sont d’ailleurs accompagnés de photographies présentant deux vues de l’arc de Constantin qui, d’après Gabriel de Mortillet, « permettent de se rendre compte de la place qu’occupent les médaillons et les bas-reliefs sur le monument »⁵⁰. On retrouve donc l’importance de l’aspect d’enseignement délivré par le musée, voulu dès sa création⁵¹, mais également, par la présence de nombreux tirages en plâtre d’œuvres romaines, une manière pour Napoléon III d’« asseoir son histoire de César sur des bases aussi solides que possible »⁵². Des galvanoplasties de certains bas-reliefs de la colonne Trajane et des tirages en plâtre de pierres sépulcrales romaines viennent également agrémenter les couloirs du rez-de-chaussée⁵³.

À l’entresol, la première salle porte le nom de « *Salle gallo-romaine, costumes gaulois et romains, divinités topiques* »⁵⁴ : y sont exposés de nombreux tirages en plâtre d’autels et de pierres sépulcrales gauloises et gallo-romaines, ainsi que des tirages en plâtre de sculptures de Vaison-la-Romaine⁵⁵. La deuxième salle, quant à elle, est provisoirement dédiée à la conquête de la Gaule par Jules César, et deux œuvres sont particulièrement mises en avant par Gabriel de Mortillet : la maquette d’Alésia par Abel Maître, qu’il qualifie de « travail remarquable »⁵⁶, et une chaussure de soldat romain, « une pièce des plus importantes »⁵⁷. Il est d’ores et déjà intéressant de constater qu’une œuvre provenant de fouilles revêt pour lui autant d’importance et de prestige qu’un document annexe visant à une meilleure compréhension des objets, à savoir la maquette. Cet état d’esprit est celui du musée pour ce dernier tiers du XIX^e siècle, comme nous serons amenés à le revoir.

48 MORTILLET 1869, p. 14.

49 *Idem*, p. 15-20.

50 *Idem*, p. 17.

51 Cf. « 1.1.1. De la création (1862) à l’inauguration (1867) ».

52 MORTILLET 1869, p. 12.

53 *Idem*, p. 22-25.

54 *Idem*, p. 25.

55 *Idem*, p. 25-30.

56 *Idem*, p. 40.

57 *Idem*, p. 48.

Concernant le premier étage du musée, c’est dans la cinquième salle, dite salle de Mars, qu’il est prévu que le visiteur puisse à nouveau voir des pièces romaines et gallo-romaines. Au moment où Gabriel de Mortillet publie son guide, la salle ne présente pas encore son aspect définitif, puisqu’elle est encore utilisée comme une réserve. Toutefois, il mentionne déjà de nombreux objets gallo-romains exposés dans cette salle : de la céramique, des casques et armures, des serrures et clés romaines, ou encore des fibules et boutons⁵⁸. Comme pour les salles de l’entresol, on note que ces éléments sont également accompagnés de maquettes et reproductions, et plus particulièrement d’une « réduction en plâtre du tombeau de Secundinus, à Igel, près de Trèves »⁵⁹, un monument funéraire gallo-romain emblématique de la région des Trévires.

Pour terminer, au deuxième étage, la première salle renferme ce que Gabriel de Mortillet appelle le trésor, et dont font partie « les bijoux et les monnaies »⁶⁰. Un objet y retient particulièrement son attention, à la manière de la chaussure de soldat romain précédemment :

« La pièce la plus remarquable, sous le rapport artistique, est une ravissante coupe en argent ornée de branches de myrte dont les feuilles et surtout les baies se détachent en relief. Cette coupe, désignée sous le nom de vase d’Alise a été trouvée dans les fossés de César (don de l’Empereur). »⁶¹

Cette muséographie telle qu’elle est décrite par Gabriel de Mortillet connaît toutefois rapidement des évolutions, et notamment avec l’ouverture officialisée en 1879 de neuf nouvelles salles⁶².

1.2.3. Le tournant de 1879 : des salles pour la Gaule romaine⁶³

Comme l’écrit M. Mathieu Nicolas, on observe des ajustements de la muséographie au début des années 1880⁶⁴, et ces derniers sont attestés par plusieurs publications successives entre 1882 et 1901. Gaston Boissier est le premier à décrire la nouvelle muséographie du musée des Antiquités nationales dans son guide intitulé *Le musée de Saint-Germain : musée des antiquités nationales* et publié en 1882.

58 *Idem*, p. 160-161.

59 *Idem*, p. 161.

60 *Idem*, p. 168.

61 *Idem*, p. 164.

62 NICOLAS 2019, p. 47.

63 Pour faciliter la lecture des différentes sous-parties consacrées à l’évolution des salles gallo-romaines du musée de son ouverture à l’aube des années 1960, des plans successifs des dites salles sont disponibles en ann. 2 dans le volume d’annexes de ce mémoire de recherche.

64 NICOLAS 2019, p. 47.

1.2.3.a. Le guide de Gaston Boissier

À la lecture du guide de Gaston Boissier, il apparaît que neuf salles sont dès le début des années 1880 dédiées à la Gaule romaine : les collections gallo-romaines se déploient en effet de la treizième à la vingt-deuxième salle, réparties entre l’entresol et le premier étage⁶⁵. Ces salles sont complétées par « les machines de guerre et les grands monuments intéressant notre histoire »⁶⁶ au rez-de-chaussée, sans qu’il ne fournisse plus de précision quant au nombre de salles et à leur contenu exact.

Gaston Boissier détaille les thématiques abordées dans chacune de ces salles, car c’est bien une présentation thématique qui a été choisie pour cette nouvelle muséographie. Ainsi, la treizième salle contient la maquette d’Alésia réalisée par Abel Maître⁶⁷, et que Gabriel de Mortillet considérait déjà comme une pièce maîtresse des collections du musée. Cette salle incarne une transition entre la civilisation gauloise et la civilisation gallo-romaine, par le biais de la guerre des Gaules. Il n’est pas anodin de mentionner également « l’effigie d’un soldat romain reproduit exactement d’après la colonne Trajane »⁶⁸ que décrit Gaston Boissier, commandée par Napoléon III en 1870, et qui illustre à nouveau la volonté du musée de contextualiser et illustrer ses collections par de nombreux supports annexes. Cette effigie de soldat romain est d’ailleurs positivement accueillie par Gaston Boissier, qui déplore l’absence de son homologue gaulois :

« Ce qui n’y est pas, ce que j’y voudrais voir, c’est un soldat gaulois, qu’on placerait en face du légionnaire romain. [...] On prendrait pour l’ensemble et l’essentiel la statue trouvée à Mondragon, dont le musée de Saint-Germain possède un moulage. »⁶⁹

Les salles XIV à XVI sont quant à elles destinées à illustrer les influences romaines sur le territoire gaulois après la conquête, et particulièrement par le biais de nombreuses maquettes de monuments romains⁷⁰. Gaston Boissier propose d’ailleurs ici de « copier aussi les fragments de peinture murale qui décoraient une salle de Vienne et qui furent exposés au palais du Trocadéro, en 1877 »⁷¹, ce qui est révélateur de la pensée du moment : la représentativité des objets présentés compte plus que leur authenticité, d’où l’emploi régulier de tirages en plâtre ou reproductions.

Pour continuer dans la description des salles gallo-romaines, Gaston Boissier évoque la salle XVII comme étant consacrée aux bornes milliaires⁷², la salle XVIII aux ins-

65 BOISSIER 1882, p. 2.

66 *Ibid.*

67 *Idem*, p. 44.

68 *Idem*, p. 41.

69 *Idem*, p. 45.

70 *Idem*, p. 47-48.

71 *Idem*, p. 49.

72 *Idem*, p. 52.

criptions des « municipales de la Gaule »⁷³ et la salle XIX aux monuments qu’il appelle « religieux »⁷⁴. La salle XX est quant à elle dédiée à la présence des légions romaines sur le territoire gaulois, et elle présente en particulier des reproductions d’œuvres conservées dans des musées allemands⁷⁵. La salle XXI ne fait l’objet d’aucune description précise, puisqu’elle est considérée comme une annexe de la salle XX. Pour terminer le tour d’horizon des salles gallo-romaines, Gaston Boissier décrit ainsi la salle XXII du musée :

« Il se forma une sorte de bourgeoisie composée d’hommes partis des rangs les plus bas, d’ouvriers, d’affranchis, que le travail avait conduits à l’aisance ou à la richesse [...]. M. Al. Bertrand a cru devoir leur consacrer la vingt-deuxième salle du musée. Il y a placé des tombes de petits personnages, de gens de métier, qui se sont fait représenter dans l’exercice de leur industrie [...]. »⁷⁶

On observe donc au travers de la description des salles gallo-romaines fournie par Gaston Boissier que la présentation muséographique choisie consiste bien en la mise en lumière de grandes thématiques, déroulées salle par salle, avec une grande importance accordée aux tirages en plâtre et maquettes, qui revêtent le même statut d’objets exposés que les pièces issues de fouilles archéologiques. Il convient d’ailleurs de relever que ces tirages en plâtre faisaient déjà partie des collections dès les débuts du musée, car offerts par Napoléon III avant l’ouverture de l’établissement, mais qu’ils n’avaient pas pu gagner les salles d’exposition jusqu’alors, faute d’espace restauré disponible pour les accueillir.

1.2.3.b. Les guides de Salomon Reinach

En 1886, Salomon Reinach est nommé attaché au musée des Antiquités nationales à la suite de Gabriel de Mortillet⁷⁷. Dès sa nomination, il n’aura de cesse de travailler à la publication de catalogues des collections du musée, qui seront régulièrement complétés au cours des quinze années suivantes.

En 1887 est publié son premier catalogue, le *Catalogue sommaire du Musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*. Il y décrit les salles du musée en procédant étage par étage, en commençant par le rez-de-chaussée, puis salle par salle. Il propose d’ailleurs en guise d’introduction aux descriptions détaillées des salles une présentation plus globale de la répartition des salles :

73 *Idem*, p. 53.

74 *Idem*, p. 56.

75 *Idem*, p. 67-68.

76 *Idem*, p. 70.

77 OLIVIER 2009, p. 88.

« Les salles du rez-de-chaussée [...] contiennent des moulages de grands monuments romains [...]. À l’entresol, se trouvent les monuments de pierre [(moulages et originaux) relatifs à la civilisation de la Gaule à l’époque romaine. Les salles du premier étage sont consacrées à la Gaule préhistorique et romaine ; celles du second contiennent surtout des antiquités gauloises antérieures à la conquête de la Gaule par les Romains. Les salles de l’entresol et des deux étages supérieurs sont numérotées de I à XXV, suivant l’ordre historique. »⁷⁸

Les salles présentant les objets les plus anciens prennent donc place au deuxième étage, mais également dans les salles I à III du premier étage⁷⁹. Le parcours chronologique se déroule ainsi en alternant montée et descente, puisqu’il s’ouvre avec les trois premières salles au premier étage, suite à quoi le visiteur doit monter au deuxième étage, puis suivre la chronologie en descendant les étages jusqu’au rez-de-chaussée. Salomon Reinach précise par ailleurs que d’autres œuvres monumentales et galvanoplasties de monuments célèbres prennent place dans les fossés entourant le château, et notamment « la grande statue d’Apollon assis découverte à Entrains (Nièvre), et des moulages en galvanoplastie de la Colonne Trajane »⁸⁰.

Si l’on se penche spécifiquement sur les salles gallo-romaines décrites par Salomon Reinach, on s’aperçoit que peu de choses ont changé depuis le guide de Gaston Boissier en 1882 (ann. 2.1, 2.2 et 2.3). Au premier étage, la salle XIII fait toujours office d’entrée dans le monde gallo-romain, puisqu’elle est consacrée à la conquête romaine. Salomon Reinach la décrit d’ailleurs comme « une illustration des *Commentaires* de César », et cette salle présente encore la maquette d’Alésia, les modèles des travaux effectués par César et la statue de légionnaire romain⁸¹ (ann. 4, fig. 3). Les salles XIV à XVI sont quant à elles dédiées à la céramique, aux verres et au bronzes gallo-romains⁸². Dans la salle de comparaison sont présentés depuis 1886 des tirages en plâtre de pièces importantes : le pilier funéraire d’Igel, le trésor de Neuvy-en-Sullias ou encore la Porte Noire de Trèves⁸³.

À l’entresol, la salle XVII reste consacrée aux bornes milliaires⁸⁴, la salle XVIII aux inscriptions gallo-romaines⁸⁵ et la salle XIX aux *ex-voto* et inscriptions religieuses⁸⁶. Cependant, dans la salle XVII, Salomon Reinach insiste dans sa description sur la présence de deux cartes de la France, qui « donnent l’une la géographie physique, l’autre la géographie politique de la Gaule à l’époque romaine »⁸⁷, et qui participent toujours de cette volonté d’ap-

78 REINACH 1887, p. 14-15.

79 *Ibid.*

80 *Idem*, p. 15.

81 *Idem*, p. 103-106.

82 *Idem*, p. 114, p. 119 et p. 129.

83 BOISSIER 1882, p. 98-101.

84 REINACH 1887, p. 39.

85 *Idem*, p. 36.

86 *Idem*, p. 32-34.

87 *Idem*, p. 39.

porter le plus d’informations annexes possibles aux visiteurs. La salle XX reste elle aussi dédiée aux légions romaines sur le territoire gaulois, de même que son annexe, la salle XXI⁸⁸, que ne mentionnait pas Gaston Boissier. Toutefois, ces salles accueillent également les stèles funéraires des légionnaires⁸⁹. Si la salle XXII présente toujours les mêmes tirages en plâtre de bas-reliefs funéraires et d’enseignes commerciales, bien que complétée d’un meuble à volets renfermant des photographies de la colonne Trajane sur son palier⁹⁰, il est intéressant de remarquer que le couloir qui la précède est également mis à profit. En effet, comme l’écrit Salomon Reinach, des « spécimens des modes de sépulture pratiqués en Gaule à l’époque romaine »⁹¹ ont été disposés de part et d’autre du couloir menant vers la salle XXII, ce qui évoque à nouveau la volonté de montrer le plus d’objets possible aux visiteurs.

Enfin, le parcours muséographique se termine au rez-de-chaussée, où sont présentés des tirages en plâtre de bas-reliefs funéraires et de l’arc d’Orange dans la salle A, ainsi qu’une restitution de « navire de guerre romain à trois rangs de rames »⁹² ; d’autres tirages en plâtre de l’arc d’Orange et des photographies et aquarelles d’œuvres dans la salle B⁹³ ; et pour terminer, des tirages en plâtre du mausolée de Saint-Rémy-de-Provence dans la salle D⁹⁴. Les salles S et R sont quant à elles dédiées aux moulages de l’arc de Constantin, et à ceux de la colonne Trajane dans les corridors⁹⁵.

Il apparaît donc à la lecture du catalogue de Salomon Reinach de 1887 que seuls deux changements majeurs sont perceptibles dans la muséographie des salles gallo-romaines. Le couloir précédant la salle XXII est intégré complètement au parcours muséographique, et les stèles funéraires ne sont pas groupées typologiquement, mais plutôt réparties dans les salles selon leurs représentations iconographiques⁹⁶ - d’où leur répartition entre les salles dédiées aux légionnaires et celles dédiées aux costumes et métiers gallo-romains.

Dans les années qui suivent, Salomon Reinach publie deux nouveaux guides des salles. Sa *Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye. Bronzes figurés de la Gaule romaine* publiée en 1894 mentionne simplement l’installation en 1890 des bronzes gallo-romains dans la nouvelle salle XVII, au premier étage⁹⁷. Il y annonce également l’installation d’une « vitrine spéciale » dans la salle XVII, présentant aux visiteurs des tirages en plâtre des bronzes du trésor de Neuvy-en-Sullias⁹⁸, puisqu’il s’agit de la découverte la plus

88 *Idem*, p. 40-42.

89 NICOLAS 2019, p. 50.

90 REINACH 1887, p. 44-47.

91 *Idem*, p. 42.

92 *Idem*, p. 21.

93 *Idem*, p. 22-23.

94 *Idem*, p. 24.

95 *Idem*, p. 18-20.

96 NICOLAS 2019, p. 52.

97 REINACH 1894, p. 26.

98 *Idem*, p. 241.

importante de sculptures en bronze gallo-romaines. Son *Guide illustré du musée de Saint-Germain*, publié en 1899, reprend quant à lui quasiment mot pour mot les descriptions qu’il avait livrées dans son catalogue de 1887, ce qui nous permet de comprendre que les salles gallo-romaines n’ont connu aucun changement muséographique majeur entre 1887 et 1899.

Le dernier guide que Salomon Reinach publie avant de prendre la direction du musée des Antiquités nationales est son *Catalogue sommaire du musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*, publié en 1901. La distribution des salles reste identique à celle des guides précédents, mais on peut toutefois noter le changement de numérotation des salles d’exposition. Les salles XIII à XVI conservent leur numérotation, mais les salles XVII à XX deviennent les salles XIX à XXII⁹⁹. Le contenu de la salle XXII a quant à lui été déménagé dans la salle XXVI¹⁰⁰.

Au premier étage, dans la salle XV, Salomon Reinach décrit l’ajout de peintures d’Albert Girard représentant des monuments célèbres de l’Empire romain¹⁰¹. Concernant les salles de l’entresol, si elles ont changé de numérotation, aucun changement muséographique n’est toutefois à mentionner. Au rez-de-chaussée, les salles A et B conservent leur aspect de 1899, mais dans les salles D, S et R prennent dès lors place les tirages en plâtre de l’arc de Constantin à Rome, ainsi que des tirages en plâtre de statues célèbres : les Galates mourants¹⁰² (ann. 4, fig. 13), le *Diadumène* de Polyclète, ou encore la *Venus Genetrix* du Louvre¹⁰³.

À la lecture des guides publiés à partir de l’ouverture des salles gallo-romaines au début des années 1880, il apparaît donc que la volonté d’exhaustivité est de plus en plus poussée à son maximum, et que les tirages en plâtre, maquettes, reproductions et documents visuels annexes l’emportent toujours plus sur les objets originaux présentés dans les salles.

1.3. La direction Reinach (1902 – 1932) : l’achèvement d’un ensemble muséographique

En 1902, à la mort d’Alexandre Bertrand, Salomon Reinach est nommé directeur du musée des Antiquités nationales¹⁰⁴. Sa direction marque une nouvelle phase de la vie du musée, que M. Laurent Olivier résume ainsi : « L’époque du musée en chantier, qui avait

99 REINACH 1901, p. 27-40.

100 *Idem*, p. 44.

101 *Idem*, p. 128.

102 BOISSIER 1882, p. 191.

103 *Idem*, p. 25.

104 OLIVIER 2009, p. 88.

marqué les années Bertrand, s’achève »¹⁰⁵. Dès 1909, Salomon Reinach se prononce dans un article pour une plus grande accessibilité des œuvres et contre une accumulation des objets dans les vitrines, dans une volonté d’attirer un public autre que les seuls spécialistes¹⁰⁶. Toutefois, il ne semble pas mettre ses propos en application dans le cadre de la muséographie du musée des Antiquités nationales, puisque la lecture des guides du musée du début du XX^e siècle montre à l’inverse une augmentation du nombre d’œuvres exposées. Les choix muséographiques ne connaissent d’ailleurs pas d’évolutions majeures durant la Première Guerre mondiale, les salles d’exposition permanente étant achevées au moment du conflit¹⁰⁷.

Néanmoins, il est bon de garder à l’esprit qu’il a pu y avoir des mouvements d’œuvres non relatés dans les guides de visite. En effet, ces guides sont édités dans l’optique de satisfaire le public du musée, et non les spécialistes, ce qui justifie le fait qu’ils se focalisent sur les nouveaux objets d’importance, et non sur les mouvements mineurs et le détail de chaque salle. Il faut donc s’abstenir de tirer des conclusions trop tranchées de ces lectures. De même, une hypothèse formule l’idée selon laquelle le musée des Antiquités nationales a connu dans la première moitié du XX^e siècle des projets de dépôts dans d’autres institutions muséales, ce qui pourrait également induire des réaménagements de salle – mineurs ou majeurs –, sans pour autant qu’ils soient mentionnés dans les guides. La prudence est donc de mise, puisque tout n’est pas figé dans le musée.

Durant sa direction, Salomon Reinach publie deux guides successifs : son *Catalogue illustré du musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye* en deux tomes en 1917 et 1921, et son *Guide illustré du musée de Saint-Germain* en 1931. Le guide de 1931 présente les mêmes informations que les deux tomes du *Catalogue illustré du musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*, c’est pourquoi nous entrerons ici seulement dans les détails de la muséographie telle que décrite par Salomon Reinach dans les deux publications de 1917 et 1921 (ann. 2.4, 2.5 et 2.6). Dans son premier tome, publié en 1917, Salomon Reinach annonce avoir eu recours à des pastilles dorées et argentées pour mettre en avant les œuvres qu’il considère comme particulièrement importantes¹⁰⁸, ce qui montre bien sa volonté de rendre plus accessible la compréhension des collections du musée par les visiteurs.

Au rez-de-chaussée, les salles précédemment mentionnées ne connaissent pas de grands changements, mais des œuvres supplémentaires sont citées par Salomon Reinach, et elles sont rejointes par de nouvelles salles. Ainsi, la salle S présente toujours des tirages en plâtre des bas-reliefs de l’arc de Constantin et de la colonne Trajane, mais ceux-ci sont

105 *Ibid.*

106 NICOLAS 2019, p. 53-54.

107 DUCLOS 2020, p. 22-23.

108 *Idem*, p. 22.

complétés par une « grande photographie du sarcophage colossal dit Tombeau de Jovin à Reims »¹⁰⁹. Dans la salle R, on retrouve la suite des tirages en plâtre des bas-reliefs de l’arc de Constantin, ainsi que ceux des statues de Gaulois célèbres, complétés par le tirage en plâtre d’un grand sarcophage conservé au musée du Capitole à Rome¹¹⁰. La salle A contient toujours des tirages en plâtre de bas-reliefs se rapportant à la navigation et de ceux de l’arc d’Orange, mais Salomon Reinach y mentionne dès 1917 également une restitution par Henri Hubert du pilier d’Entremonts conservé à Aix-en-Provence et le tirage en plâtre d’un bas-relief du portique d’Athéna à Pergame¹¹¹, donc une œuvre grecque. La salle B ne connaît aucune évolution par rapport au guide de 1901¹¹². Les tirages en plâtre des bas-reliefs du mausolée de Saint-Rémy-de-Provence, des tête et torse d’Auguste d’Arles et du *Diadumène* de Polyclète, jusqu’alors présentés en salle D, sont dès lors visibles dans la salle C¹¹³, puisqu’en 1917, la salle D est réservée à l’étude de meules et amphores par les spécialistes qui en font la demande¹¹⁴.

Les trois nouvelles salles du rez-de-chaussée sont les salles G, H et I. Y sont notamment exposés les « modèles de machines de guerre romaines, exécutés par Verchère de Reffye pour Napoléon III »¹¹⁵. Ces modèles sont accompagnés dans la salle H de tirages en plâtre de l’Aphrodite d’Arles, de modèles de monuments romains célèbres réalisés par Auguste Pelet et d’une copie de l’Auguste de Prima Porta¹¹⁶, qui se trouvait jusqu’alors dans la salle R. Il y est dès lors remplacé par une copie du Gladiateur Borghèse, comme en attestent deux cartes postales (ann. 4, fig. 11-12).

Les salles du rez-de-chaussée sont donc quasi intégralement consacrées à l’exposition de maquettes de monuments et de reproductions d’œuvres célèbres, qui sont les moyens par excellence de pallier l’absence des originaux au musée et de tendre malgré tout vers une certaine exhaustivité, tout en mettant en œuvre la volonté d’un musée didactique et démonstratif qui sous-tend le discours scientifique de l’institution.

À l’entresol, les salles ont quelque peu évolué. Dans son guide de 1901, Salomon Reinach évoquait tour à tour les salles XIX à XXII, puis la salle XXVI. Le catalogue de 1917 mentionne quant à lui la présence des salles XXIII à XXV, qui viennent combler l’intervalle dans la numérotation que l’on pouvait observer une quinzaine d’années auparavant.

Les salles XIX à XXII conservent les thématiques qu’elles présentaient depuis le premier guide de Salomon Reinach en 1887, à savoir respectivement les bornes milliaires¹¹⁷, les

109 REINACH 1917, p. 29.

110 *Idem*, p. 31-36.

111 *Idem*, p. 39-41.

112 *Idem*, p. 41-44.

113 *Idem*, p. 50-52.

114 *Idem*, p. 61.

115 *Idem*, p. 61-62 et p. 70.

116 *Idem*, p. 64-70.

117 *Idem*, p. 180.

inscriptions concernant l’organisation politique du territoire gallo-romain¹¹⁸ (ann. 4, fig. 6), la mythologie gallo-romaine¹¹⁹ et les légions romaines¹²⁰. Toutefois, Salomon Reinach s’étend ici plus sur les objets présentés, ce qui permet de se faire une idée des pièces considérées comme importantes au sein du parcours gallo-romain et de leur emplacement. Ainsi, dans la salle XXI, il s’arrête notamment sur le tirage en plâtre d’un bas-relief du musée de Reims, qu’il décrit comme un « bas-relief célèbre représentant le dieu à cornes de cerf »¹²¹. Dans la salle XXII (ann. 4, fig. 7) a été installée une reproduction du « monument célèbre » de Xanten, dont l’original est conservé au musée de Bonn¹²², et, dans une vitrine à proximité de la cheminée, une vitrine contenant des armes romaines¹²³, destinées à illustrer les stèles funéraires de soldats romains présentées dans le chemin de ronde¹²⁴. Un autre ensemble important qui est dès lors mentionné dans la salle XXII est le mobilier de la tombe de Chassenard, qui est exposé du côté cour de la salle¹²⁵. La salle XXVI (ann. 4, fig. 9) reste elle aussi consacrée à sa thématique d’origine, à savoir les costumes et métiers gallo-romains¹²⁶. On y retrouve de ce fait les stèles funéraires à scènes de métier qui y prenaient place depuis 1882, mais Salomon Reinach insiste toutefois sur l’introduction en 1915 et 1916¹²⁷ de vitrines thématiques contenant des outils et permettant d’illustrer ceux représentés sur les stèles dans le cadre des différents métiers exercés. Ainsi, les visiteurs peuvent tour à tour observer des vitrines dédiées au travail du bois, au travail du métal, à celui de la terre et à la fabrication de la céramique¹²⁸.

Les salles XXIII à XXV viennent compléter le parcours de visite des salles gallo-romaines tel qu’il est décrit par Salomon Reinach en 1917. De la même manière que les autres salles, elles adoptent une répartition thématique. La salle XXIII concerne les matériaux de construction utilisés à l’époque gallo-romaine, ainsi que les éléments décoratifs : on y retrouve donc des fragments de mosaïques et de stucs peints, des tuiles et des briques, mais également les « restes d’une grande balustrade en terre cuite engobée de blanc » provenant de Lezoux¹²⁹. La salle XXIV est quant à elle consacrée aux différents types de sépultures utilisés dans la Gaule romaine ; Salomon Reinach s’y attarde particulièrement sur une pirogue en chêne, utilisée comme sépulture, et dont le contenu – un squelette et des armes – a été reproduit par des tirages en plâtre¹³⁰. La salle XXV consiste en une extension de la salle XXVI, puisqu’elle est également placée sous le signe des costumes et métiers. S’il liste

118 *Idem*, p. 138.

119 *Idem*, p. 86.

120 *Idem*, p. 189.

121 *Idem*, p. 90-91.

122 *Idem*, p. 198.

123 *Idem*, p. 200.

124 *Idem*, p. 209.

125 *Idem*, p. 200.

126 *Idem*, p. 241.

127 NICOLAS 2019, p. 54.

128 REINACH 1917, respectivement p. 258, p. 267, p. 273 et p. 287.

129 *Idem*, p. 212.

130 *Idem*, p. 220-224.

à nouveau des tirages en plâtre de stèles funéraires à scènes de métier exposés dans la salle XXV (ann. 4, fig. 8), Salomon Reinach évoque aussi l’installation au centre de la salle du « modèle réduit du célèbre mausolée des *Secundinii* à Igel, près de Trèves »¹³¹, qui en 1901 figurait encore dans la salle de Comparaison au premier étage.

Le premier tome du *Catalogue illustré du musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye* s’achève avec les salles de l’entresol, et c’est dans le deuxième tome, publié en 1921, que Salomon Reinach s’intéresse aux salles du premier étage. Les salles conservent exactement les mêmes attributions qu’en 1901, mais comme pour l’entresol, Salomon Reinach s’arrête sur certaines œuvres bien précises qu’il n’avait pas forcément mentionnées en 1901.

Ainsi, dans la salle XIII (ann. 4, fig. 2), dédiée à la conquête de la Gaule par César, les éléments provenant des fouilles du Mont Beuvray et le plan d’Alésia réalisé par Abel Maître sont rejoints par des tirages en plâtre de portraits antiques – parfois présumés – de Jules César¹³² et par une « remarquable [...] tête diadémée et couronnée d’épis d’une déesse »¹³³. Le canthare en argent d’Alésia a, quant à lui, été déplacé dans la salle du trésor au deuxième étage du musée, comme le mentionne Salomon Reinach¹³⁴. Les salles XIV à XVI restent consacrées à la céramique, à la verrerie et aux bronzes non figurés. Dans la salle XV (ann. 4, fig. 4), Salomon Reinach s’arrête particulièrement sur trois objets qu’il considère comme dignes d’être remarqués : un vase à décor de condamné livré aux fauves dans un amphithéâtre, « les célèbres fragments d’un vase de Blain »¹³⁵ représentant la Dacie captive et un « grand vase blanc et rouge à décoration curviligne »¹³⁶. Il est intéressant de noter que dans l’une des vitrines figure un tableau des formes de vases d’après la classification opérée par Joseph Déchelette¹³⁷, et qui à mon sens relève ici encore d’une volonté de fournir aux visiteurs le plus de points de comparaison et de clés de lecture possibles. Dans la salle XVII (ann. 4, fig. 5) sont exposés des bronzes figurés, et notamment des reproductions de statuettes en bronze célèbres : les tirages en plâtre du trésor de Neuvy-en-Sullias déjà mentionnés en 1901, mais aussi le tirage en plâtre de l’*Hermaphrodite* du musée d’Épinal ou encore du boxeur au pancrace conservé à Paris au musée du Louvre¹³⁸. La salle XVIII n’est pas encore prête au moment de la publication du deuxième tome du *Catalogue illustré du musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*, mais Salomon Reinach fournit d’ores et déjà une description de ce que le visiteur pourra y voir :

131 *Idem*, p. 233.

132 REINACH 1921, p. 113.

133 *Idem*, p. 116.

134 *Idem*, p. 283.

135 *Idem*, p. 140.

136 *Idem*, p. 141.

137 *Idem*, p. 144.

138 *Idem*, p. 178-180.

« Cette salle, qui n’est pas encore organisée (1921), a pour objet de réunir un certain nombre de monuments d’époque romaine impériale qui peuvent servir à l’intelligence des monuments gallo-romains. »¹³⁹

À la lecture de cette citation, on peut en déduire que la salle XVIII sera elle aussi principalement composée de tirages en plâtre et maquettes de monuments romains. Pour terminer le tour d’horizon du premier étage, Salomon Reinach évoque également les deux tourelles attenantes aux salles XV et XVIII, et dans lesquelles figurent des peintures d’Albert Girard, dont certaines se trouvaient en 1901 au sein de la salle XV. Ces œuvres représentent des grands monuments romains en Gaule : l’arc d’Orange, le tombeau de Saint-Rémy-de-Provence et l’amphithéâtre d’Arles pour la tourelle de la salle XV¹⁴⁰, et la Porte noire de Trèves, le mausolée d’Igel et la Porte noire de Besançon pour la tourelle de la salle XVIII¹⁴¹.

De manière générale, au regard des guides publiés par Salomon Reinach au cours de sa direction au musée des Antiquités nationales, il apparaît que l’accent est véritablement mis sur la compréhension des visiteurs, par le biais de nombreux supports informatifs et d’une grande contextualisation de chaque thématique abordée. Les objets exposés revêtent finalement le rôle d’illustration des concepts ou situations expliqués dans chaque salle¹⁴², plutôt que d’être présentés pour eux-mêmes. Il semble ainsi que la présentation de collections gallo-romaines se fait toujours selon des références à des « chefs-d’œuvre » gréco-romains. Cela explique également l’importance accordée aux tirages en plâtre et reproductions, ainsi que le nombre colossal d’objets exposés dans le musée, puisque quoi de mieux que de multiplier les exemples pour permettre aux visiteurs de mieux appréhender une civilisation ? C’est en tout cas cela que laissent penser les choix muséographiques effectués au musée des Antiquités nationales durant le premier tiers du XX^e siècle.

1.4. L’après-Reinach : une muséographie figée

En 1932, Salomon Reinach est remplacé à sa mort par Raymond Lantier à la tête du musée des Antiquités nationales, qui entre dès lors dans ce que M. Laurent Olivier appelle « une période difficile » pour le musée¹⁴³. Il observe une stagnation de l’expansion des collections du musée : « les inscriptions au registre d’inventaire descendent ainsi à une moyenne annuelle de moins de cent cinquante numéros entre 1935 et 1939 »¹⁴⁴. Toutefois, il

139 *Idem*, p. 189.

140 *Idem*, p. 153.

141 *Idem*, p. 191.

142 NICOLAS 2019, p. 56.

143 OLIVIER 2009, p. 90.

144 *Ibid.*

convient de nuancer le propos, et de garder en tête qu’il peut aussi s’agir là d’un changement de stratégie d’acquisition et de gestion des collections, privilégiant plutôt la qualité que la quantité.

La Seconde Guerre mondiale participe également aux difficultés traversées par le musée, puisqu’une partie de ses collections est évacuée. Raymond Lantier précise d’ailleurs dans un article écrit en 1940 que cette évacuation s’est faite très méthodiquement, de sorte que dès la fin du conflit, le musée des Antiquités nationales puisse retrouver son aspect d’avant-guerre :

« Il importait, lors des travaux d’emballage, de préparer le retour des collections dispersées. Pour ce faire, on s’est efforcé, autant qu’il a été possible, de ne remplir chaque caisse que du contenu d’une même vitrine. À l’intérieur de celles-ci des étiquettes et des papillons marquent l’emplacement occupé par les objets. Les inventaires ont été rédigés de façon à faciliter le plus possible la remise en place. »¹⁴⁵

La muséographie que l’on retrouve après la Seconde Guerre mondiale correspond donc exactement à celle que le musée présentait déjà à ses visiteurs avant le conflit, et c’est de ce fait cette même muséographie que Raymond Lantier décrit dans son *Guide illustré du musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye* publié en 1948 (ann. 2.7, 2.8 et 2.9).

Les salles du premier étage ne connaissent aucun changement par rapport à la muséographie que décrivait Salomon Reinach une quinzaine d’années auparavant. Toutefois, Raymond Lantier insiste particulièrement sur certaines œuvres, ce qui nous permet de prendre conscience des objets considérés comme phares à la fin des années 1940 – et, par la même occasion, d’une autre stratégie de gestion des collections. Ainsi, dans la vitrine 15 de la salle XVII, il mentionne une applique en bronze décrite comme un chef-d’œuvre du musée :

« Un des plus beaux bronzes originaux du Musée des Antiquités Nationales est une applique de vase, découverte dans les ateliers céramiques de Lezoux, image d’un dieu cornu, personnification d’un des fleuves que les Grecs comparaient volontiers à des taureaux, chef-d’œuvre de modelé et de ciselure, appartenant probablement à l’époque d’Auguste. »¹⁴⁶

La salle XVIII, qui n’était pas encore terminée en 1921, est toujours en cours d’installation en 1948. Toutefois, sa destination a changé : si en 1921, Salomon Reinach y annon-

145 LANTIER 1940, p. 272.

146 LANTIER 1948, p. 111.

çait l'exposition de « monuments d'époque romaine impériale »¹⁴⁷, Raymond Lantier évoque pour sa part « divers modèles de la vaisselle domestique de terre cuite gallo-romaine »¹⁴⁸.

Les salles de l'entresol ne connaissent pas non plus d'évolutions muséographiques. Concernant les objets que Raymond Lantier met en avant dans son guide, il est intéressant de remarquer que les galvanoplasties tiennent toujours une place de choix dans le parcours muséographique du musée. Ainsi, dans la salle XX, il attire particulièrement l'attention du visiteur sur la « reproduction galvanoplastique du calendrier celtique de Coligny (Ain) »¹⁴⁹. Le mobilier de la tombe funéraire de Chassenard est pour sa part toujours exposé en salle XXII, et le « masque en fer forgé » occupe une place de choix au sein de cet ensemble¹⁵⁰.

Au rez-de-chaussée, une nouvelle salle est mentionnée comme étant « en cours d'installation »¹⁵¹ : il s'agit de la salle E. Y sont notamment exposées au sol des mosaïques, dont celle figurant un « calendrier rustique » et provenant de Saint-Romain-en-Gal¹⁵². Les autres salles du rez-de-chaussée ne font l'objet d'aucun changement notable.

Cet état muséographique tel que décrit par Raymond Lantier dans son guide de 1948 ne connaît aucune évolution par la suite, et ce jusqu'à son départ du musée des Antiquités nationales en 1956¹⁵³.

Ainsi, à la lumière des éclairages apportés par les différents guides de visites publiés entre 1867 et 1948, il est possible de dresser un état des lieux muséographique du musée à l'aube des années 1960. Le parcours de visite comprend trente-cinq salles d'exposition. Le deuxième étage et trois salles du premier étage sont consacrés aux époques antérieures à la Gaule romaine. Les salles XIII à XVIII du premier étage concernent la civilisation gallo-romaine, puis elles sont prolongées par les salles XIX à XXVI à l'entresol. Huit salles du rez-de-chaussée présentent quant à elles des tirages en plâtre et maquettes de sculptures et monuments romains ou gallo-romains célèbres, la chapelle étant pour sa part consacrée à l'« art chrétien primitif de la Gaule »¹⁵⁴.

Vingt-deux salles du musée des Antiquités nationales sont donc dédiées à la Gaule romaine à la fin des années 1950. On remarque également l'absence d'espaces de réserves¹⁵⁵, ce qui entraîne nécessairement l'exposition de l'intégralité des collections – ou, à défaut, leur stockage dans des tiroirs intégrés aux vitrines –, et donc une surabondance d'objets dans les salles. À la lecture des différents guides, certains objets se démarquent par la place de choix qu'ils occupent au sein des collections gallo-romaines, et il est intéressant

147 REINACH 1921, p. 189.

148 LANTIER 1948, p. 115.

149 *Idem*, p. 136.

150 *Idem*, p. 139.

151 *Idem*, p. 156.

152 *Ibid.*

153 NICOLAS 2019, p. 59.

154 BOUVET, KRETZ et VINCENT 1988, p. 6.

155 *Idem*, p. 7.

de noter que jusqu’à la fin des années 1950, les tirages en plâtre et les originaux sont considérés sur le même plan du point de vue de leur importance.

1.5. La place des maquettes et des tirages en plâtre¹⁵⁶

Le musée des Antiquités nationales entretient un rapport particulier avec les tirages en plâtre et les maquettes. Ils revêtent le statut d’œuvres à part entière au sein des collections du musée, étant inscrits au registre d’inventaire, et ce depuis la création du musée : il suffit d’observer la position centrale qu’occupe la maquette d’Alésia dans la salle XIII à travers les années pour s’en rendre compte. La collection de maquettes et de tirages en plâtre du musée s’est étoffée au fil des années, parallèlement aux nouvelles acquisitions d’objets à exposer dans les salles.

1.5.1. Les maquettes : une volonté pédagogique

Selon M. Jannic Durand, au tournant du XX^e siècle, le musée des Antiquités nationales conserve un plan-relief représentant la ville de Rome, ainsi que cinquante-trois maquettes réalisées entre les XVIII^e et XIX^e siècles, ce qui en fait aujourd’hui l’une des plus grandes collections d’œuvres de ce type¹⁵⁷. Le XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle voient en effet une intensification de la fabrication et de la diffusion des maquettes en liège, traditionnellement réalisées en Italie depuis la Renaissance¹⁵⁸. Dès lors, à côté des artistes italiens déjà réputés dans ce domaine, d’autres artistes européens se consacrent à la création de maquettes, comme par exemple Auguste Pelet en France ou encore Carl et Georg May en Allemagne¹⁵⁹.

Les cinquante-trois maquettes rejoignent le musée des Antiquités nationales en 1903, après avoir longtemps appartenu à l’École des Beaux-Arts de Paris¹⁶⁰. Elle forment un ensemble cohérent par leur iconographie, puisque toutes – à l’exception de celle représentant la tour de Pise – représentent des monuments antiques, mais également par leur technique de fabrication :

« D’une finesse et d’une minutie extraordinaire, elles sont toutes faites de liège taillé, sculpté et collé ; les éléments les plus fins (bas-reliefs, chapiteaux, métopes des temples...) sont ciselés dans la terre cuite et appliqués ensuite : au besoin, de la soie ha-

156 Nous privilégions dans ce travail de recherche le terme de « tirage en plâtre », et non de « moulage », conformément aux échanges menés avec M^{mes} Soline Morinière et Elisabeth Le Breton : le terme « moulage » étant ambivalent, il désigne aujourd’hui la technique mise en œuvre, alors que l’objet final est appelé « tirage en plâtre ». Toutefois, nous garderons le terme « moulage » dans le cadre des citations faites dans ce travail.

157 DURAND 1982/83, p. 118.

158 LECOQ 2008, p. 227.

159 *Idem*, p. 238-239.

160 DURAND 1982/83, p. 122.

chée, du sable, du verre, de la mousse naturelle ou des brindilles végétales empesées restituent les caractéristiques du site architectural. »¹⁶¹

Si ces maquettes représentent un tout cohérent pour le musée des Antiquités nationales, elles ne proviennent pas toutes des mêmes collections originelles. Vingt-six d’entre elles sont issues de l’ancienne collection de l’architecte Louis-François Cassas – qui les avait d’ailleurs exposées sous le Consulat dans sa galerie parisienne¹⁶² –, et auraient été réalisées par un artiste romain appelé « Chichi »¹⁶³. Vingt-cinq autres maquettes proviennent cette fois-ci de la collection de l’architecte Auguste Pelet réalisées par lui-même¹⁶⁴. Les maquettes restantes n’appartenaient ni à Louis-François Cassas, ni à Auguste Pelet, mais figuraient également à l’inventaire de l’École des Beaux-Arts¹⁶⁵.

Concernant le plan-relief de la ville de Rome, celui-ci a été réalisé en Italie par un artiste dénommé Grimani et a été acheté en 1785 par l’abbaye Sainte-Geneviève de Paris, avant de rejoindre officiellement les collections du musée des Antiquités nationales en 1923¹⁶⁶. De multiples annotations indiquent les noms des collines romaines, ainsi que des rues et monuments importants, ce qui nous conduit à prendre en compte le rôle pédagogique que revêtent les maquettes à partir du XVIII^e siècle¹⁶⁷. Le fait que Louis-François Cassas en ait exposées dans une galerie ouverte au public, mais également que l’École des Beaux-Art en ait acquises, va dans le sens d’une vocation pédagogique attribuée aux maquettes et plans-reliefs. Cette fonction se retrouve donc tout naturellement à la fin du XIX^e siècle au musée des Antiquités nationales.

Cette préoccupation pédagogique du musée des Antiquités nationales n’est d’ailleurs pas une exception dans le paysage muséal des XIX^e et début du XX^e siècles. On peut ainsi évoquer le musée d’Archéologie de Marseille, qui ouvre ses portes en 1861, et dont le conservateur, Hippolyte Augier, crée de 1863 à 1888 des maquettes représentant des monuments antiques¹⁶⁸, venant compléter les collections du musée au fur et à mesure. M^{me} Béatrice Vigié écrit à propos de ces maquettes qu’elles « offrent un panorama des civilisations dans un but d’enseignement »¹⁶⁹, ce qui entre donc en résonance avec la collection de maquettes du musée des Antiquités nationales, et montre bien l’esprit dominant dans les musées à la fin du XIX^e siècle.

161 *Ibid.*

162 *Idem*, p. 123.

163 *Idem*, p. 124.

164 *Idem*, p. 126.

165 *Ibid.*

166 *Idem*, p. 118.

167 *Idem*, p. 122.

168 VIGIÉ 2012, p. 279.

169 *Ibid.*

1.5.2. Les tirages en plâtre : une volonté d'exhaustivité

Les maquettes du musée des Antiquités nationales sont complétées par une riche collection de tirages en plâtre. Dès 1866, avant même l'ouverture officielle du musée, Auguste Verchère de Reffye charge le sculpteur Abel Maître, ancien élève d'Antoine-Louis Barye, de réaliser des tirages en plâtre d'objets divers pour compléter les collections du musée, mais également des reproductions d'armes antiques (ann. 4, fig. 15)¹⁷⁰. Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de constater qu'un atelier de moulage au sein même du musée des Antiquités nationales est prévu dès l'origine¹⁷¹, ce qui est révélateur de la politique d'accroissement des collections choisie par le musée. M^{me} Émilie Grévy montre d'ailleurs qu'en 1871, 1 477 œuvres sur 17 498 constituant les collections du musée sont des tirages en plâtre, « soit un peu moins d'un dixième des pièces »¹⁷². Ainsi, la majorité des stèles funéraires présentées dans les salles gallo-romaines dès les années 1880 sont en réalité des tirages en plâtre d'originaux conservés dans différents musées français, voire étrangers¹⁷³.

Les guides de visite publiés à partir de l'inauguration du musée ne font pas toujours de distinction entre les œuvres originales et les tirages en plâtre, ce qui montre à quel point ces tirages en plâtre font entièrement partie des collections du musée. Les premières œuvres présentées au public dans le parcours de visite au moment de l'ouverture du musée en 1867 sont d'ailleurs des tirages en plâtre de l'arc de Constantin (ann. 4, fig. 14)¹⁷⁴, fait non négligeable. De plus, dans les cas où le musée n'avait pas pu obtenir de tirages en plâtre, les objets en question étaient malgré tout représentés par des planches colorées dans des meubles à volets¹⁷⁵.

Cette importance de la présence de tirages en plâtre dans les collections du musée des Antiquités nationales est directement héritée du Musée central romain-germanique de Mayence, pionnier dans ce domaine, qui complète ses collections de « copies en plâtre colorées » et de « maquettes et reconstitutions »¹⁷⁶. Auguste Verchère de Reffye et Abel Maître s'y rendent d'ailleurs en 1864 pour en apprendre davantage sur la technique du moulage¹⁷⁷. Il instaure par la même occasion un partenariat avec Ludwig Lindenschmit, directeur du Musée central romain-germanique de Mayence : l'un et l'autre obtiennent la permission de mouler des objets respectivement à Mayence et à Paris¹⁷⁸.

À côté de la volonté pédagogique commune aux tirages en plâtre et aux maquettes, les tirages en plâtre traduisent également une volonté d'exhaustivité, pour constituer des sé-

170 DOUJAU 1984/85, p. 17-18.

171 GRÉVY 2019, p. 22.

172 *Idem*, p. 26.

173 NICOLAS 2019, p. 37.

174 GRÉVY 2019, p. 33.

175 BOUVET, KRETZ et VINCENT 1988, p. 8.

176 PROUST 2017, p. 28.

177 NICOLAS 2019, p. 29.

178 *Ibid.*

ries archéologiques. En effet, intégrer des tirages en plâtre aux collections permet à la fois de combler un manque au sein des objets originaux conservés, mais également de pérenniser l’aspect de pièces disparues, voire détruites. À ce titre, les tirages en plâtre sont considérés sur un pied d’égalité avec les œuvres originales, que ce soit sur le plan pédagogique ou scientifique¹⁷⁹.

Dès l’ouverture du musée, et ce pendant près d’un siècle, les tirages en plâtre et les maquettes du musée des Antiquités nationales ont donc été investis du même statut que les œuvres originales, grâce à l’exhaustivité vers laquelle ils tendent. C’est seulement dans les années 1960 que l’intérêt pour ces pièces faiblit et qu’elles quittent le parcours muséographique permanent¹⁸⁰.

Au regard de cette chronologie de la présentation muséographique des collections gallo-romaines du musée des Antiquités nationales, de l’ouverture du musée en 1862 à l’aube des années 1960, il nous est possible de tirer de grandes conclusions concernant l’héritage muséographique auquel vont être confrontées les personnalités en charge de la rénovation. Les nouvelles acquisitions se font de plus en plus nombreuses à la fin du XIX^e siècle, alors que le musée ne dispose d’aucun espace de réserve avant les années 1960 – ce qui ne permet donc pas le retrait d’objets des vitrines. De ce fait, les salles sont extrêmement chargées et le parcours de visite très long. Le discours scientifique thématique adopté n’a guère évolué au cours du siècle d’existence du musée, et il s’appuie principalement sur quelques œuvres considérées comme exceptionnelles, ainsi que sur de nombreux tirages en plâtre et maquettes¹⁸¹. Ces conceptions muséographiques sont battues en brèche dans les années 1960 – nous y reviendrons¹⁸².

2. Archéologie, ethnologie et muséologie : des recherches convergentes

Parallèlement au constat d’une muséographie surchargée et dépassée, le musée des Antiquités nationales est confronté, au tournant des années 1950 et 1960, à l’émergence de questionnements autour des notions d’archéologie, d’ethnologie et de muséologie. Ces réflexions théoriques propres au vent de modernisation qui souffle sur le monde muséal ne sont pas sans conséquence pour le musée des Antiquités nationales, qui participe de ce renouvellement muséologique et muséographique.

179 *Idem*, p. 30.

180 *Ibid.*

181 Cf. Volume d’annexes : ann. 3.

182 Cf. Partie 2, « 2. Le réaménagement des salles gallo-romaines ».

2.1. Le terreau muséologique du XX^e siècle

Avant d’aborder les imbrications qui existent entre les différents domaines que sont l’archéologie, l’ethnologie et la muséologie, il est nécessaire de bien comprendre sur quelles nouvelles bases théoriques ils sont construits. En effet, au début du XX^e siècle, les musées sont considérés comme des lieux vétustes et peu attrayants¹⁸³, ce qui entraîne une vague de réflexions théoriques sur la place et le but des musées, mais également la création d’organisations réunissant des professionnels du monde muséal, qui jouent un rôle prépondérant dans la circulation de nouveaux concepts muséologiques.

2.1.1. De l’OIM à l’ICOM

En 1926 est créé l’Office international des musées (OIM), sous la houlette de la Société des Nations, qui voit dans les musées un moyen efficace de maintenir la paix au niveau international¹⁸⁴ – enjeu majeur au lendemain de la Première Guerre mondiale. Ainsi, et comme l’explique M^{me} Marie Caillot, l’OIM doit notamment « susciter la coopération internationale entre les musées » et diffuser « des techniques muséales »¹⁸⁵. Cette dernière mission est particulièrement intéressante, puisque la portée internationale que revêt l’OIM permet aux musées de prendre conscience de toutes les possibilités muséologiques – et muséographiques – existantes et mises en œuvre par leurs collègues à travers le monde, ce qui n’était pas le cas auparavant. La diffusion de ces idées est d’ailleurs permise par la revue *Mouseion*, créée en 1927 par l’OIM¹⁸⁶, qui offre l’opportunité à des professionnels du monde muséal de donner une ampleur internationale à leurs réflexions muséologiques, et que M^{me} Marie Caillot décrit ainsi :

« La rédaction de la revue *Mouseion* [...] est un véritable laboratoire d’expérimentation muséal. Les destructions de musées opérées pendant la guerre laissent le champ libre à toutes les audaces. Autour de *Mouseion*, les muséologues renouvellent la conception du musée et, plus largement, de la place de la culture dans la société. »¹⁸⁷

Les articles publiés dans *Museion* sont donc révélateurs du climat de renouvellement qui s’installe peu à peu au sein des institutions muséales à la fin du premier tiers du XX^e siècle, et qui ne fera que s’amplifier jusqu’au tournant des années 1960.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en 1946, est cette fois fondée

183 MAIRESSE François. Séminaire de muséologie dispensé à l’École du Louvre, 2019 – 2020.

184 CAILLOT 2011, § 1-2.

185 *Idem*, § 2.

186 *Ibid.*

187 *Idem*, § 3.

l’UNESCO, et dans sa suite le Conseil international des musées – ou *International Council of Museums* (ICOM) –, qui remplace ainsi l’OIM. La revue *Museion* est remplacée en 1949 par une nouvelle revue, la revue *Museum*¹⁸⁸. Georges-Henri Rivière est l’un des membres fondateurs de l’ICOM, et son secrétaire général entre 1948 et 1966¹⁸⁹, ce qui n’est pas anodin : l’ethnologie pénètre dans le domaine de la muséologie – nous y reviendrons par la suite¹⁹⁰. Sept « Comités internationaux » sont créés, l’un d’entre eux est notamment consacré à l’ethnographie, un autre à l’archéologie et aux sites historiques¹⁹¹. Par sa portée internationale, l’ICOM véhicule à travers le monde les réflexions muséologiques, archéologiques et ethnologiques de l’époque, qui constituent un terreau au renouvellement des musées. Ce renouvellement semble d’ailleurs plus que nécessaire, puisqu’au tournant des années 1960, l’intérêt pour les musées s’est beaucoup dégradé – M. François Mairesse va jusqu’à parler de « crise »¹⁹².

2.1.2. Le temps des définitions : le musée et ses fonctions

En plus d’être une période d’internationalisation et de mise en réseau du monde muséal, la première moitié du XX^e siècle voit également naître des questionnements autour de ce que doit être un musée et des fonctions qu’il peut revêtir. Dès 1922, Jean Capart insiste sur le double rôle scientifique et éducatif des musées¹⁹³. En 1934, l’OIM publie *Muséographie – Architecture et aménagement des musées d’art*, qui est rapidement considéré comme une référence incontournable en matière de présentation muséographique durant la première moitié du XX^e siècle¹⁹⁴.

C’est au moment de la création de l’ICOM qu’une volonté de définition précise du musée voit le jour. En 1946, l’année même de la fondation de l’ICOM, le terme « musée » est défini comme suit :

« Le mot “musée” désigne toutes les collections de documents artistiques, techniques, scientifiques, historiques ou archéologiques ouvertes au public, y compris les jardins zoologiques et botaniques, mais à l’exclusion des bibliothèques, exception faite de celles qui entretiennent en permanence des salles d’exposition. »¹⁹⁵

D’après cette première définition, il suffit donc qu’une collection soit ouverte au public pour que le lieu qui la renferme soit considéré comme un musée ; l’intérêt pédagogique ou

188 *Idem*, § 12.

189 GOB ET DROUGUET 2014, p. 40.

190 Cf. Partie 1, « 2.2.1. Musée des beaux-arts, musée d’ethnographie : une confrontation ».

191 FERRIOT 2009, p. 79.

192 MAIRESSE 2012, p. 12.

193 GOB ET DROUGUET 2014, p. 70.

194 MAIRESSE François. Séminaire de muséologie dispensé à l’École du Louvre, 2019 – 2020.

195 MAIRESSE 2017, p.21. Source : Statuts de l’ICOM, 1946, Article II – Section 2.

scientifique de ladite collection n’est pas une préoccupation majeure. Cette fonction éducative du musée va toutefois rapidement trouver sa place dans la définition du musée par l’ICOM, et la définition de 1961 l’illustre particulièrement bien :

« L’ICOM reconnaît la qualité de musée à toute institution qui présente des ensembles de biens culturels à des fins de conservation, d’étude, d’éducation et de délectation. »¹⁹⁶

Ainsi, au tournant des années 1960, le musée n’est plus seulement le réceptacle de collections artistiques ou encore archéologiques : ses missions de recherche et de conservation sont complétées par de nouvelles missions, celles d’éduquer les visiteurs et de leur permettre de passer un moment plaisant et agréable. Cette idée de « délectation » entraîne une révision des modes de présentation muséaux, puisqu’en effet, l’accumulation d’œuvres telles que décrites au musée des Antiquités nationales depuis 1867, pour garder cet exemple, ne favorise pas une visite plaisante pour les visiteurs. C’est d’ailleurs ce que décrivait déjà Paul Valéry en 1923 dans l’article « Le Problème des musées » : « Je n’aime pas trop les musées. [...] Les idées de classement, de conservation et d’utilité publique [...] ont peu de rapport avec les délices. »¹⁹⁷ Cette volonté de rendre les salles de musées plus attrayantes pour le visiteur traverse donc toute la première moitié du XX^e siècle, pour trouver son point d’orgue au milieu du siècle¹⁹⁸.

2.1.3. Muséologie et muséographie, deux notions complémentaires

Les termes « muséologie » et « muséographie » ne constituent pas une création de ce milieu du XX^e siècle : le terme muséographie, à titre d’exemple, apparaît pour la première fois sous la plume de Caspar Friedrich Neickel en 1727, dans un traité intitulé *Museographia*¹⁹⁹. Comme l’expliquent Messieurs André Desvallées et François Mairesse, d’un point de vue étymologique, au début du XX^e siècle, « la muséologie est “l’étude du musée” et non pas sa pratique, qui est renvoyée à la *muséographie* »²⁰⁰. Il s’agit donc principalement d’une distinction entre la théorie, d’un côté, et la pratique, de l’autre, mais la différenciation des deux termes ne semble malgré tout pas encore évidente.

Lorsque Georges-Henri Rivière prend ses fonctions à l’ICOM, il place la réflexion autour des définitions de « muséologie » et « muséographie » au centre de son travail, et il est nécessaire de s’y pencher pour mieux comprendre le contexte théorique dans lequel prend place la transformation du musée des Antiquités nationales au cours des années

196 *Ibid.* Source : Statuts de l’ICOM, 1961, doc. 67-73, Titre II - Définition du musée, Articles 3 et 4.

197 VALÉRY 1938, p. 115.

198 Il est d’ailleurs intéressant de constater que la question est toujours d’actualité, preuve en est la nouvelle définition du musée sur laquelle travaille l’ICOM depuis 2019.

199 DESVALLÉES ET MAIRESSE 2010, p. 53.

200 DESVALLÉES ET MAIRESSE 2005, p. 131.

1960. En 1958, il propose les définitions suivantes : la muséologie est « la science ayant pour but d'étudier la mission et l'organisation du musée » et la muséographie, « l'ensemble des techniques en relation avec la muséologie »²⁰¹. Au cours des décennies qui suivent, il s'attache à développer plus encore ces définitions. Il est de ce fait intéressant de considérer la version qu'il fournit en 1981 car, bien que postérieures au tournant des années 1960 qui nous concernent, ces deux définitions reflètent le cheminement de la réflexion de Georges-Henri Rivière entre 1958 et 1981, et dont les années 1960 constituent le cœur. Ainsi, en 1981, il définit la muséologie comme suit :

« Une science appliquée, la science du musée. Elle en étudie l'histoire et le rôle dans la société, les formes spécifiques de recherche et de conservation physique, de présentation, d'animation et de diffusion, d'organisation et de fonctionnement, d'architecture neuve ou muséalisée, les sites reçus ou choisis, la typologie, la déontologie. »²⁰²

La muséographie, quant à elle, est « un corps de techniques et de pratiques appliqué au musée »²⁰³. De ce fait, la distinction entre théorique et pratique est certes toujours présente, mais elle n'est plus aussi catégorique qu'auparavant. Si la muséographie est en effet dédiée à une mise en application pratique, elle comprend également tout un pan théorique, à savoir la réflexion autour de la définition, du fonctionnement et de l'effet d'un choix de présentation sur les visiteurs en contexte muséal, selon les différentes fonctions attribuées à l'institution muséale²⁰⁴.

2.2. Les grands positionnements muséographiques du milieu du XX^e siècle

Ces bases théoriques posées, il apparaît également que dans la pratique, le XX^e siècle voit se développer tout un ensemble de partis pris, qu'ils concernent la manière d'exposer les objets ou l'architecture contenant les collections. Il nous semble donc important d'évoquer les grandes réalisations emblématiques des deux premiers tiers du XX^e siècle, afin de comprendre dans quelle mesure le musée des Antiquités nationales s'inscrit – ou non – dans une continuité muséographique et architecturale.

2.2.1. Musée des beaux-arts, musée d'ethnographie : une confrontation

Le paysage muséal du milieu du XX^e siècle se caractérise par une convergence des

201 *Idem*, p. 134.

202 GOB ET DROUGET 2014, p. 21.

203 *Ibid.*

204 *Idem*, p. 22.

recherches muséologiques et ethnologiques vers des intérêts et questionnements communs. Les réflexions et concepts formulés notamment par Georges-Henri Rivière marquent profondément les musées au tournant des années 1950, et le musée des Antiquités nationales n’y fait pas exception.

2.2.1.a. Musée d’ethnographie : quelles spécificités ?

En 1931, Georges-Henri Rivière publie son article « Musée des beaux-arts ou musée d’ethnographie » dans *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*²⁰⁵, et s’y interroge sur l’opposition faite entre les musées de beaux-arts, d’un côté, et les musées dits scientifiques – dont font partie les musées d’ethnographie –, de l’autre. Selon lui, la catégorie des musées d’art peut être remise en question, puisque ces derniers se définissent en grande partie par les chefs-d’œuvre qu’ils exposent, mais que la notion de chef-d’œuvre est en réalité toute relative :

« Mais les chefs-d’œuvre ? Seront-ce des chefs-d’œuvre pour élite ou pour Français moyen, pour vieillard ou pour adolescent, pour Français ou pour étranger, pour snob ou pour poète, pour marchand ou pour professeur ? »²⁰⁶

Il apparaît donc que pour lui, le terme « chef-d’œuvre » n’est en aucun cas universel, et qu’il dépend entièrement de la personne qui regarde l’œuvre en question, puisque tout le monde ne dispose pas des mêmes critères de ce qui fait – ou non – un chef-d’œuvre²⁰⁷. À l’inverse, les musées d’ethnographie ne s’embarrassent pas de la notion de chef-d’œuvre, et constituent plutôt ce qu’il appelle un « musée-laboratoire »²⁰⁸. Cette notion concerne à la fois les musées d’ethnographie et les musées archéologiques, puisque l’un comme l’autre reposent sur un travail de terrain en premier lieu, et sur une diversité importante du type de pièces présentées aux visiteurs²⁰⁹. Marcel Griaule parle d’ailleurs de « disciplines à matériel »²¹⁰ concernant l’archéologie et l’ethnologie. Du fait de la typologie de leurs collections, les musées ethnographiques bénéficient également d’une contextualisation plus poussée, qui passe notamment par des ensembles inspirés des dioramas mis en place dans les musées d’histoire naturelle²¹¹, et que Georges-Henri Rivière va développer dans ses réalisations.

205 CALAFAT ET VIATTE 2018, p. 114.

206 *Ibid.* Source : RIVIÈRE Georges-Henri. « Musée de beaux-arts ou musée d’ethnographie ». *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, 1931.

207 Il est ici intéressant de constater que la position de Georges-Henri Rivière sur le sujet prend le contre-pied de celle de Raymond Lantier au MAN, puisque ce dernier établit dans son guide de visite une liste des œuvres qu’il considère lui-même comme des chefs-d’œuvre (cf. Partie 1, « 1.4. L’après-Reinach : une muséographie figée »).

208 WEIS 1989, p. 63.

209 *Idem*, p. 179.

210 *Ibid.*

211 *Idem*, p.88, dossier iconographique.

tions muséographiques par la suite.

Par ailleurs, comme l’explique M. André Desvallées, la connaissance qu’a Georges-Henri Rivière de l’ethnographie lui permet d’avancer qu’en terme de muséographie, mieux vaut ne pas instaurer de hiérarchisation selon la valeur que l’on souhaite attribuer à l’un ou l’autre objet présenté, puisque l’absence de contexte total des pièces ethnographiques ne permet pas de prendre la pleine mesure de la valeur qu’elles revêtaient dans leur contexte originel²¹².

Deux chantiers majeurs sont pour lui l’occasion de mettre en application tous les concepts muséographiques qu’il a pu forger au cours de ses recherches : le musée de l’Homme et le musée national des Arts et Traditions populaires.

2.2.1.b. Le musée de l’Homme : un musée de synthèse

Dès le début du deuxième tiers du XX^e siècle, Georges-Henri Rivière a l’occasion de mettre en application toutes les réflexions qu’il a pu mener autour de la notion de muséographie. En effet, Paul Rivet fait appel à lui pour moderniser le musée du Trocadéro, modernisation qui se clôture en 1937, lorsqu’il prend le nom de musée de l’Homme²¹³. Au cours de sa collaboration avec Paul Rivet, Georges-Henri Rivière applique déjà un certain nombre des concepts muséographiques qui le caractériseront par la suite.

Toute sa réflexion autour du futur musée de l’Homme est sous-tendue par l’idée d’un musée de synthèse, si importante à ses yeux : les objets présentés sont les « objets les plus caractéristiques » – et non des chefs-d’œuvre –, et ils prennent place au sein d’« unités écologiques » scientifiquement reconstituées – contrairement aux *period rooms* peu fidèles aux contextes d’origine qui prévalaient jusqu’alors²¹⁴.

Concernant le cadre de présentation de ces objets, Georges-Henri Rivière met en place un mobilier muséographique harmonieux, tel qu’il le préconise dans ses écrits, mais également des dispositifs annexes destinés à informer les visiteurs sans les surcharger²¹⁵. Les vitrines utilisées sont modernes et les objets sont mis en valeur par le recours à un fond noir et à la « muséographie du fil de nylon » caractéristique de Georges-Henri Rivière²¹⁶.

Pour résumer, M^{me} Marie-Charlotte Calafat et M. Germain Viatte ont très justement décrit le travail de Georges-Henri Rivière au musée de l’Homme comme une référence dans le monde muséal dès son ouverture :

« L’élégance du mur-rideau des façades, le mobilier adapté à la mise en valeur des objets

212 *Idem*, p.354.

213 POULOT 2009, p. 32.

214 *Ibid.*

215 CALAFAT ET VIATTE 2018, p. 226.

216 POULOT 2009, p. 32.

présentés selon les canons de GHR, le grand nombre d’installations interactives de pointe installées, le graphisme lié à des dispositifs d’information novateurs, tout cela fait que ce musée devint immédiatement une référence exemplaire dans le paysage architectural des Trente Glorieuses. »²¹⁷

Ces spécificités muséographiques de Georges-Henri Rivière, introduites au musée de l’Homme, prennent par la suite leur plein essor dans sa réalisation emblématique : le musée national des Arts et Traditions populaires.

2.2.1.c. Le MNATP : une muséographie innovante

En 1937, les arts et traditions populaires quittent le musée de l’Homme pour être installés dans un nouveau musée, le musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP). Le chantier, qui s’étend de 1937 à 1975, est considéré comme l’œuvre phare de Georges-Henri Rivière²¹⁸. Il y met en place une muséographie que M^{me} Hélène Weis qualifie de « fonctionnelle, voire fonctionnaliste »²¹⁹. Il convient cependant de garder à l’esprit que tout au long du directorat de Georges-Henri Rivière, le MNATP se trouve encore au musée du Trocadéro ; bien qu’ayant conçu le musée au Bois de Boulogne, il ne le verra dans les faits jamais.

Georges-Henri Rivière prolonge au MNATP ses concepts d’objet-symbole et d’unités écologiques, qu’il pousse à un tel niveau de précision qu’ils sont considérés comme des « chefs-d’œuvre d’archéologie »²²⁰. Chaque unité écologique constitue une sorte de microcosme qui soulève des témoignages et questionnements aux yeux des visiteurs. Ainsi, l’unité écologique « Le buron de l’Aubrac » (ann. 5, fig. 19) constitue une « photographie matérielle d’un instant donné », puisqu’il s’agit d’une reconstitution fidèle d’une ferme où était réalisé du fromage, et qui devient un espace incontournable de la Galerie culturelle du MNATP²²¹. À l’inverse, l’ensemble intitulé « Du berceau à la tombe » (ann. 5, fig. 18) présente volontairement ensemble des objets provenant de contextes différents, mais faisant sens ensemble, dans le but de « faire comprendre l’universalité de rites ponctuant la vie humaine des sociétés en question »²²². Si ces deux exemples se trouvent dans l’espace muséal du bois de Boulogne, il n’en reste pas moins forgés théoriquement par Georges-Henri Rivière. De ce fait, les différentes formes que prennent les unités écologiques de Georges-Henri Rivière découlent toutes de la même volonté : celle de présenter aux visiteurs des mi-

217 CALAFAT ET VIATTE 2018, p. 226.

218 MAIRESSE François. Séminaire de muséologie dispensé à l’École du Louvre, 2019 – 2020.

219 WEIS 1989, p. 286.

220 CALAFAT ET VIATTE 2018, p. 268.

221 CHAUMIER 2019, § 9.

222 *Ibid.*

crocosmes significatifs qui renseignent sur une époque et une société données, en insistant sur la place de chaque objet au sein de l’ensemble. Comme l’explique M. François Mairesse, la présentation des objets en musée n’est pas le fond du travail, mais son aboutissement ; c’est la recherche et la collecte qui constituent le véritable travail mené sur ces unités écologiques²²³.

L’intégralité du mobilier est pensée pour donner une unité à l’ensemble muséographique. Les vitrines adoptent à nouveau des fonds entièrement noirs et des suspensions en fil de nylon, qui valent à Georges-Henri Rivière le titre de « magicien des vitrines »²²⁴. Les vitrines, le mobilier annexe et les panneaux informatifs sont unifiés pour ne pas nuire à l’impression d’ensemble des salles et à la perception des objets ; rappelons-nous de l’importance qu’il accorde à la neutralité de l’environnement.

Toutes les recherches muséographiques de Georges-Henri Rivière trouvent donc leur apogée au MNATP, et elles constituent une référence absolue en la matière au tournant des années 1960 et influencent grandement les chantiers muséographiques de ce début de deuxième moitié du XX^e siècle. Le musée des Antiquités nationales n’y fait pas exception, et il est nécessaire de garder à l’esprit l’ensemble des recherches menées par Georges-Henri Rivière en matière de muséographie lorsque l’on s’intéresse à la rénovation impulsée par Malraux dans les années 1960, pour ne pas perdre de vue le contexte dans lequel elle s’inscrit.

2.2.2. Architecture et muséographie : un tournant pour les musées des beaux-arts

À partir des années 1950, on observe la multiplication des musées d’art moderne : elle constitue par là même une porte d’entrée pour les architectes avant-gardistes dans le monde muséal, qui jusqu’alors se tenaient à distance des musées, considérés comme des « nécropoles de l’art »²²⁵. Toutefois, ces réalisations du milieu du XX^e siècle ne sont pas créées *ex nihilo* : elles puisent leurs sources dans les grandes réflexions architecturales qui jalonnent le début du siècle.

2.2.2.a. Quand les architectes entrent au musée

Dès les années 1930, le musée dans son acception architecturale héritée du XIX^e siècle est remis en question, notamment à travers les travaux menés par Le Corbusier et par Mies van der Rohe. De 1930 à 1939, Le Corbusier imagine ce qu’il appelle le « musée

223 MAIRESSE François. Séminaire de muséologie dispensé à l’École du Louvre, 2019 – 2020.

224 CALAFAT ET VIATTE 2018, p. 264-265.

225 NAUZE 2008, § 12.

à croissance illimitée », dont M. Nicolas Nauze explique les enjeux :

« Réduisant le musée à sa seule fonction d’exposition, Le Corbusier imagina une construction solutionnant les problèmes de flexibilité et d’extension qui préoccupaient alors les professionnels. Construit en forme de spirale carrée, ce musée pouvait, grâce à sa structure modulaire, s’étendre de manière “illimitée” : chaque module [...] pouvait s’ajouter aux autres et former ensemble un espace continu. [...] Ce dispositif modulable offrait au conservateur une liberté d’accrochage inédite et donnait au visiteur la possibilité d’un parcours sans contrainte. [...] Le musée devenait ainsi une “machine à exposer” ». ²²⁶

Dans ce projet de musée, on retrouve par ailleurs les éléments architecturaux emblématiques des réalisations de Le Corbusier, à savoir le recours au béton, l’absence de murs porteurs et, par conséquent, le plan libre ²²⁷. Ainsi, par sa flexibilité et son adaptabilité, le « musée à croissance illimitée » constitue, selon Le Corbusier, la réponse à tous les questionnements fonctionnels existants sur le musée en tant qu’architecture ²²⁸, mais également un moyen de laisser le visiteur totalement libre de son parcours à travers le musée ²²⁹.

En 1942, c’est au tour de Mies van der Rohe de s’intéresser au musée, à travers son « Musée pour une petite ville » ²³⁰. M^{me} Maria Cristina Cabral le définit comme « un espace libre, neutre, visuellement et physiquement ouvert sur l’extérieur » ²³¹. Dans la suite de Le Corbusier, Mies van der Rohe intègre donc dans son travail un plan libre et adaptable, ainsi que le recours à l’acier, aux piliers et aux parois mobiles ²³². S’il avait déjà intégré ces éléments dans son « Pavillon de Barcelone » lors de l’Exposition universelle à Barcelone en 1929, il s’agissait à ce moment-là encore d’une architecture construite pour elle-même, et non d’un bâtiment destiné à être le réceptacle d’une collection de musée ²³³. Le « Musée pour une petite ville » est donc la première architecture qu’il pense entièrement pour sa destination, à savoir abriter un musée.

Qu’il s’agisse de Le Corbusier ou de Mies van der Rohe, leurs deux propositions de musées restent certes à l’état de réflexions théoriques, puisqu’elles ne seront jamais mises en œuvre, mais elles ont une grande influence sur les réalisations architecturales à destination des musées du milieu du XX^e siècle ²³⁴.

226 *Idem*, § 13.

227 *Ibid.*

228 CABRAL 2011, § 16.

229 *Idem*, § 18.

230 NAUZE 2008, § 13.

231 CABRAL 2011, § 29.

232 *Idem*, § 39.

233 *Idem*, § 39-40.

234 *Idem*, § 46.

2.2.2.b. La modernité architecturale : exemples de musées emblématiques

Le premier musée à mettre en application les recherches menées par Le Corbusier et Mies van der Rohe est le Museum of Modern Art de New York (ann. 5, fig. 20) : fondé en 1929, son directeur de l’époque, Alfred H. Barr Jr., charge les architectes Philip Goodwin et Edward Durell Stone de la création d’un écrin pour les collections²³⁵. Ces derniers reprennent à leur compte un plan libre, des murs-rideaux et une toiture plane, le tout couronné par une sobriété constante²³⁶. Par ailleurs, concernant la répartition des œuvres dans les salles, Alfred H. Barr Jr. innove également en proposant un classement par mouvements artistiques, et non plus par provenance et écoles – ce qui prévalait jusqu’alors dans les musées –, ce que M^{me} Maria Cristina Cabral justifie comme suit :

« Le conservateur Alfred H. Barr Jr. s’inspire du Bauhaus et de sa compréhension des arts visuels comme *design* total, dans lequel le cloisonnement des disciplines n’est plus pertinent : il faut donner à voir au public la manière dont l’inventivité des avant-gardes se déploie dans tous les domaines de la création, la peinture et la sculpture, bien sûr, mais également l’architecture, le cinéma, la typographie et le *design* industriel. Ainsi, dans la conception originelle du MoMA, sont simultanément exposées des automobiles, des œuvres de maîtres, de l’architecture ou encore des affiches, cette mise en scène établissant des connexions d’ordres formel et/ou conceptuel entre les œuvres, qui peuvent émaner d’artistes de nationalités différentes.²³⁷

Ce nouveau mode de présentation connaît malheureusement rapidement une interruption dans sa diffusion, au moment de la Seconde Guerre mondiale ; reste que dès les années 1950, il influence la plupart des musées d’art moderne en quête d’une modernisation²³⁸.

Le musée d’art de São Paulo (ann. 5, fig. 21), réalisé entre 1956 et 1968 par Lina Bo Bardi, se place justement dans la continuité du Museum of Modern Art de New York. L’architecte y crée un espace d’exposition entièrement dépourvu de cloisons et emploie des matériaux bruts et modernes, tels que le béton et le verre trempé²³⁹. On retrouve donc l’héritage de Le Corbusier dans son travail, à propos duquel Michel Ragon affirmait : « Le Brésil fut le premier pays où l’on prit Le Corbusier au sérieux »²⁴⁰. L’éclairage y est artificiel et le visiteur

235 NAUZE 2008, § 14.

236 *Ibid.*

237 CABRAL 2011, § 11.

238 *Ibid.*

239 NAUZE 2008, § 15.

240 FEITOSA 2017, p. 76. Citation extraite de RAGON Michel. *Histoire de l’architecture et de l’urbanisme modernes. De Brasília au post-modernisme, 1940-1991*. Paris, Casterman, 1986, p. 11.

est laissé totalement libre de choisir le parcours qu’il souhaite, puisque l’espace n’est pas subdivisé de manière à contraindre un seul et même sens de visite²⁴¹. Concernant l’accrochage des œuvres, Lina Bo Bardi met au point ce qu’elle appelle des « chevalets de cristal », composés d’une « plaque de verre trempé enfoncée dans une base carrée en béton »²⁴². Ces supports présentaient le double avantage de renforcer davantage la sobriété de l’espace, en laissant les œuvres comme flottantes dans la pièce, mais également de permettre l’adjonction d’informations pédagogiques au revers des œuvres²⁴³.

Parallèlement à ces réflexions menées sur la flexibilité à l’extrême et sur la sobriété des espaces muséaux, un autre courant muséographique voit le jour dans les années 1950 : M. Nicolas Nauze le nomme « École italienne »²⁴⁴. À l’inverse des exemples précédemment évoqués, cette « École italienne » va à l’encontre des principes de neutralité et de flexibilité. Elle est incarnée par l’architecte Carlo Scarpa, dont la réalisation muséographique la plus aboutie est le *Museo civico di Castelvecchio* à Vérone (Italie) (ann. 5, fig. 22-23), entre 1956 et 1964²⁴⁵.

Ce musée prend place dans un château médiéval ayant fait l’objet de plusieurs phases successives de remaniement, d’abord sous Napoléon I^{er}, puis en 1924, lorsque le bâtiment est transformé en musée²⁴⁶. De ce fait, plutôt que de faire table rase de l’histoire du monument, Carlo Scarpa opte pour un projet architectural mettant en évidence et en valeur ces différentes strates s’articulant dans un seul et même ensemble : il reconnecte les espaces par le biais de passages aériens ou encore d’escaliers en matériaux modernes tels que le béton ou des poutres métalliques, sans chercher à masquer les éléments originaux du château²⁴⁷. Concernant les œuvres exposées, il souhaite à la fois mettre en avant leurs qualités artistiques proprement dites et faire comprendre leur contexte d’origine, comme l’explique M. Nicolas Nauze :

« L’architecte s’est mis au service des objets et des œuvres, soulignant leur unicité et leur qualité intrinsèque par la création de socles, de systèmes de suspension, d’éclairages individualisés. Il privilégia, pour certains d’entre eux, un traitement scénographique destiné à restituer les conditions de lecture de leur emplacement originel, sans verser dans une reconstitution historique fallacieuse. »²⁴⁸

Plusieurs conceptions muséographiques se côtoient donc au milieu du XX^e siècle, et

241 *Idem*, p. 49.

242 *Idem*, p. 97.

243 *Idem*, p. 102.

244 NAUZE 2008, § 18.

245 *Ibid.*

246 Site Internet de la Direction générale de la création contemporaine italienne.

247 *Ibid.*

248 NAUZE 2008, § 18.

il est intéressant de constater que toutes font dès lors la part belle aux architectes. Ces considérations internationales vont également gagner la France dans les années 1950.

2.2.2.c. Le musée d’art moderne du Havre, une nouvelle ère muséographique en France

Le musée d’art moderne – André Malraux (MuMa) du Havre (ann. 5, fig. 24-25), encore appelé au milieu du XX^e siècle « Musée-Maison de la culture du Havre », est construit entre 1955 et 1960²⁴⁹. Ce chantier fait suite aux bombardements du Havre en 1944 : le musée ayant été presque entièrement détruit, la ville du Havre prend la décision d’en reconstruire un en 1951²⁵⁰. Puisque le musée a quasiment totalement disparu, il est décidé de repartir de zéro en se posant la question de la fonction que doit avoir un musée, qui constitue ainsi la ligne directrice du projet de reconstruction. En effet, selon le conservateur de l’époque, Reynold Arnould, le musée « doit être un foyer d’art, d’éducation et de culture au service de la communauté »²⁵¹.

La construction du nouveau musée est confiée à un groupe d’architectes : Raymond Audigier, Jean Dimitrijevic, Guy Lagneau et Michel Weill. Tous sont passés par l’atelier d’Auguste Perret pour la reconstruction de la ville du Havre²⁵² – atelier dont faisait également partie André Hermant, ce qui n’est pas anodin pour notre propos. Dans la ligne droite des exemples abordés précédemment, les architectes prennent le parti de l’emploi de matériaux modernes, voire bruts : du béton – matériau de prédilection d’Auguste Perret –, du verre dépoli, de l’acier ou encore de l’aluminium²⁵³. À nouveau, les maîtres mots sont la flexibilité et la transparence de l’espace, permises par l’absence de murs porteurs et par la grande ouverture sur l’extérieur, qui laisse entrer la lumière naturelle dans l’espace muséal²⁵⁴. Selon M. Philippe Poirrier, ces choix muséographiques constituent une manière pour le musée d’affirmer une politique culturelle spécifique, à savoir « réduire les inégalités géographiques et sociales d’accès à l’art »²⁵⁵.

Il est intéressant d’observer que ce chantier est inauguré le 24 juin 1961, par André Malraux²⁵⁶, ministre des Affaires culturelles, au moment même où il impulse le chantier muséographique du musée des Antiquités nationales. Ce dernier considère le projet du Havre comme celui d’un « musée pilote », et l’affirme d’ailleurs fermement lors du discours d’inauguration qu’il prononce en 1961 :

249 *Idem*, § 15.

250 Site Internet du musée d’art moderne du Havre, onglet « Histoire du musée ».

251 POIRRIER 2012, n.p.

252 Site Internet du musée d’art moderne du Havre, onglet « Histoire du musée ».

253 POIRRIER 2012, n.p.

254 Site Internet du musée d’art moderne du Havre, onglet « Architecture du musée ».

255 POIRRIER 2012, n.p.

256 *Ibid.*

« Il n’y a pas une maison comme celle-ci au monde, ni même au Brésil, ni en Russie, ni aux États-Unis. Souvenez-vous, Havrais, que l’on dira que c’est ici que tout a commencé. »²⁵⁷

Il apparaît donc que dans le courant des années 1950, les concepts architecturaux élaborés par Le Corbusier et Mies van der Rohe trouvent une résonance internationale et imprègnent les constructions ou réaménagements muséographiques des musées de beaux-arts.

2.3. Perspectives historiques et archéologiques du XX^e siècle

Au-delà d’une période riche en développements pour le monde muséal, la première moitié du XX^e siècle est également une époque prospère pour l’archéologie et l’histoire en général. L’archéologie de la préhistoire est bien ancrée en France depuis la fin du XIX^e siècle, mais également au musée des Antiquités nationales, notamment à travers la figure de Gabriel de Mortillet – le « père de la préhistoire »²⁵⁸ – et la présence d’Henri Breuil²⁵⁹ – qui n’a toutefois jamais fait partie du personnel du musée. Il n’en va cependant pas de même pour l’archéologie gallo-romaine. Si le premier cours d’archéologie nationale est dispensé à l’École du Louvre en 1882 par Alexandre Bertrand, le véritable tournant est marqué au début du XX^e siècle par le Collège de France.

2.3.1. La chaire d’archéologie de la Gaule au Collège de France

Si une chaire dédiée à la civilisation romaine existe depuis le 1861 au Collège de France²⁶⁰, la civilisation gallo-romaine ne fait quant à elle pas partie des préoccupations de l’institution avant le début du XX^e siècle. Il faut attendre 1905 pour qu’une chaire intitulée *Histoire et antiquités nationales* voie le jour, créée spécifiquement pour Camille Jullian, qui la tient jusqu’en 1930²⁶¹. Membre de l’École française d’archéologie à Rome²⁶², Camille Jullian se fait une place en tant que spécialiste de Gaule grâce à la publication des huit volumes qui constituent son *Histoire de la Gaule*, entre 1907 et 1928²⁶³. Son érudition dans ce domaine lui vaut également de diriger la *Revue des études anciennes*, et d’y consacrer lui-même une section intitulée « Notes et chroniques gallo-romaines »²⁶⁴.

257 Site Internet du musée d’art moderne du Havre, onglet « Histoire du musée ».

258 DJINDJIAN 2011, § 47.

259 *Idem*, § 78.

260 COLLÈGE DE FRANCE 2013, § 16.

261 *Idem*, § 23.

262 CAGNAT 1934, p. 320.

263 REY 2009, § 2.

264 CAGNAT 1934, p. 323.

Le deuxième à tenir cette chaire d'*Histoire et antiquités nationales* est Albert Grenier, entre 1936 et 1948²⁶⁵. Formé auprès de Camille Jullian, il se place dans la continuité de son prédécesseur²⁶⁶. Ancien résident de l'École française de Rome²⁶⁷, il se voit confier par Camille Jullian la rédaction du *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, que la mort de Joseph Déchelette avait interrompue brutalement : lui revient ainsi toute la partie consacrée à la Gaule romaine²⁶⁸. C'est ce travail, selon M^{me} Sarah Rey, qui « le prépare à sa chaire parisienne et le conforte en tant que spécialiste des Antiquités nationales »²⁶⁹. En 1936, année à laquelle il accède à cette chaire du Collège de France, il est également nommé directeur des Antiquités de la Gaule celtique et romaine à l'École des Hautes Études²⁷⁰, et participe à la création de la revue *Gallia* en 1943²⁷¹. Le point d'orgue de sa carrière intervient en 1945, lorsqu'il prend la direction de l'École française de Rome²⁷².

Après la retraite d'Albert Grenier de la chaire d'*Histoire et antiquités nationales* du Collège de France en 1948, cette dernière est laissée vacante pendant près d'une quinzaine d'années²⁷³. C'est seulement en 1964 qu'elle renaît de ses cendres, sous la nouvelle appellation *Archéologie et histoire de la Gaule*, et qu'elle est confiée à Paul-Marie Duval jusqu'en 1982²⁷⁴ – le troisième grand spécialiste de la civilisation gallo-romaine au Collège de France. Également formé à l'École française de Rome, il dirige dès 1946 l'École des Hautes Études et y dispense un enseignement centré sur l'étude des civilisations celtique et gallo-romaine²⁷⁵. À la mort d'Albert Grenier, il devient directeur de la revue *Gallia*²⁷⁶. Il obtient également la direction des fouilles du « Palais des Thermes » à Paris – actuel musée de Cluny – et permet une grande avancée de la connaissance de l'histoire de Lutèce ; le résultat de ses recherches, publié dans le cadre de sa thèse, reçoit d'ailleurs plusieurs prix prestigieux²⁷⁷. C'est ce travail qui lui permet en 1964 d'accéder à la chaire *Archéologie et histoire de la Gaule* au Collège de France, et ce jusqu'en 1982²⁷⁸. Il est intéressant d'observer que durant ces mêmes années, il est sollicité par Pierre Quoniam dans le cadre du chantier muséographique du musée des Antiquités nationales – nous y reviendrons²⁷⁹.

265 COLLÈGE DE FRANCE 2013, § 23.

266 REY 2009, § 9.

267 *Idem*, § 6.

268 BLOCH ET DUVAL, p. 26.

269 REY 2009, § 8.

270 BLOCH ET DUVAL, p. 26.

271 REY 2009, § 5.

272 *Idem*, § 10.

273 BACHELLERY 1966, p. 494.

274 COLLÈGE DE FRANCE 2013, § 24.

275 CATINCHI 1997, n.p.

276 FISCHER 1997, p. 3.

277 *Ibid.*

278 CATINCHI 1997, n.p.

279 Cf. Partie 2, « 1.4. Quels profils pour la Gaule romaine ? ».

2.3.2. La création d’un cadre professionnel et légal pour l’archéologie

À côté de la reconnaissance gagnée par la civilisation gallo-romaine au Collège de France, le XX^e siècle – et plus particulièrement le milieu du siècle – constitue un moment charnière pour le développement de l’archéologie. En 1939 est créé le Centre national de la recherche scientifique (CNRS) – ancienne Caisse nationale de la recherche scientifique –, qui accorde un cadre institutionnel à la recherche, et notamment à l’archéologie²⁸⁰. Sa création est suivie de peu par les lois Carcopino en 1941 et en 1942, qui donnent naissance à un service d’archéologie, ainsi qu’à l’obligation de demander une autorisation avant d’entamer des fouilles archéologiques²⁸¹. Ces lois constituent un pas important vers la professionnalisation de l’archéologie en France, ce que l’on ressent d’ailleurs déjà à la lecture du premier article de la loi de 1941 :

« Nul ne peut effectuer sur un terrain lui appartenant ou appartenant à autrui des fouilles ou des sondages à l’effet de recherches de monuments ou d’objets pouvant intéresser la préhistoire, l’histoire, l’art ou l’archéologie sans en avoir au préalable obtenu l’autorisation [...] »²⁸²

C’est au CNRS que revient la tâche d’accorder les autorisations de fouilles, mais également d’en assurer le contrôle par la suite²⁸³. Les lois Carcopino entraînent par ailleurs une systématisation de la publication de résultats de fouilles archéologiques, qui se fait dès 1943 dans la revue *Gallia*²⁸⁴, évoquée précédemment. Jusqu’en 1965, le CNRS multiplie de façon exponentielle ses recrutements de chercheurs et archéologues – notamment grâce au développement parallèle des universités –, ce qui en fait, selon les mots de M. François Djindjian, « le premier employeur d’archéologues »²⁸⁵.

La première moitié du XX^e siècle voit se développer des techniques scientifiques de plus en plus précises pour l’archéologie. Dès 1945, les archéologues ont recours à la photographie aérienne pour effectuer des campagnes de prospection²⁸⁶. En 1960, le chimiste Willard Frank Libby est récompensé par le prix Nobel de chimie pour avoir mis au point la technique de datation par le carbone 14²⁸⁷, qui constitue une véritable révolution pour l’archéologie, et est d’ailleurs toujours utilisée aujourd’hui. Dans les mêmes années, on étend la recherche archéologique aux fonds marins, permise par la production de scaphandres spé-

280 DJINDJIAN 2011, « Chapitre 3 - L’archéologie de 1950 à nos jours », § 7.

281 *Ibid.*

282 REBOUL 2009, § 4.

283 AUDOUZE 2003, § 4.

284 DJINDJIAN 2011, « Chapitre 3 - L’archéologie de 1950 à nos jours », § 7.

285 *Idem*, § 9.

286 BLOCH, DUVAL ET LEROI-GOURHAN 1961, § 2.

287 SCHNAPP 2020, § 41.

ciaux qui permettent aux archéologues de descendre jusqu’à 80 m de profondeur²⁸⁸.

Ces avancées majeures pour l’archéologie ont également une influence sur le musée des Antiquités nationales, puisque la professionnalisation et l’encadrement des fouilles par l’État signifient une plus grande importance accordée à ce musée représentant l’archéologie nationale.

2.3.3. Entre ethnologie et archéologie : l’archéocivilisation

Pour terminer, il convient de mentionner des points de convergence entre l’archéologie et l’ethnologie. Si nous avons pu observer des points de convergence au cours du XX^e siècle entre les recherches en matière d’ethnologie, d’un côté, et de muséologie, de l’autre, un troisième champ de recherche est à prendre en compte : l’archéologie. Le tournant des années 1950 voit émerger une intrication de l’ethnologie et de l’archéologie, qui se fait également ressentir au musée des Antiquités nationales, où ces réflexions sont incarnées par Henri Hubert, puis par André Varagnac.

Cette convergence s’explique notamment par la nomination d’André Varagnac au poste de conservateur du musée des Antiquités nationales de 1946 à 1965²⁸⁹, après avoir été adjoint au directeur du MNATP. Cette nomination lui permet d’aborder des réflexions archéologiques, sans pour autant délaisser l’ethnologie. C’est la proximité de ces deux champs d’étude qui le conduit à forger une notion nouvelle englobant à la fois l’archéologie et l’ethnologie en 1945 : l’archéocivilisation²⁹⁰.

Les recherches d’André Varagnac reposent principalement sur trois grandes notions : la survivance, le genre de vie et le folklore. D’après M. Régis Meyran, il est d’ailleurs le seul folkloriste à proposer une véritable définition du « genre de vie » et à lui accorder une place centrale dans ses réflexions²⁹¹. Dès 1943, dans son article « Le folklore et la civilisation moderne », André Varagnac interconnecte la survivance, le genre de vie et le folklore comme suit :

« Survivances des plus antiques usages entremêlées au petit bonheur avec des survivances des modes d’hier ou d’avant-hier, tel est ce folklore qu’il nous suffira de caractériser par ce qu’il n’est pas, puisque aussi bien nous avons perdu le sentiment de la valeur positive des traditions. »²⁹²

C’est sur ces trois notions que repose le concept d’archéocivilisation développé par

288 BLOCH, DUVAL ET LEROI-GOURHAN 1961, § 9.

289 MEYRAN 2009, § 5.

290 CHANDIVERT 2015, § 17.

291 MEYRAN 2009, § 11.

292 *Ibid.* Source de la citation : VARAGNAC André. « Le folklore et la civilisation moderne ». *Pyrénées, cahiers de la pensée française*, n°15, 1943, p. 583.

André Varagnac. Selon lui, le terme « archéocivilisation » désigne une civilisation rurale vieille de deux millénaires et commune à toute l'Europe, qui n'aurait pas connu d'évolution structurelle ou de changements radicaux²⁹³. Couplée aux « habitudes locales » et au « milieu naturel » des différents lieux, l'archéocivilisation donne naissance à des genres de vie distincts les uns des autres²⁹⁴. Cette archéocivilisation constitue donc une civilisation passée et fantasmée, car harmonieuse et centrée sur la nature, mais qui influence malgré tout encore les différentes populations selon le territoire où elles sont installées²⁹⁵.

Pour résumer, voici comment M. Régis Meyran propose de définir l'archéocivilisation telle que déterminée par André Varagnac :

« Varagnac [...] construit une théorie des cultures locales selon laquelle celles-ci sont étroitement dépendantes du milieu naturel et, par ailleurs, de l'esprit des habitants, perçu comme une "mentalité" dont les traits typiques se transmettraient de manière héréditaire. De ce point de vue, la survivance et le genre de vie peuvent être vus comme des avatars culturels de la notion de race. »²⁹⁶

Il est important de garder cette définition de l'archéocivilisation à l'esprit, puisqu'il s'agit d'une notion à laquelle André Varagnac ne cesse d'avoir recours dans ses recherches dès lors qu'il l'a forgée. Ainsi, en 1947, il fonde l'Institut international d'archéocivilisation et, en 1960, il crée la revue *Antiquités nationales et internationales*, qu'il renomme dès 1966 *Archéocivilisation*²⁹⁷ – tout ceci, rappelons-le, alors qu'il occupe un poste de conservateur au musée des Antiquités nationales. Il apparaît donc que l'archéologie et l'ethnologie sont profondément intriquées dans le parcours et les recherches d'André Varagnac : la convergence de ces deux champs n'est pas sans importance pour le musée des Antiquités nationales, qui s'apprête à connaître une renaissance muséographique.

À l'aube des années 1960, les salles gallo-romaines du musée des Antiquités nationales sont donc porteuses d'un lourd héritage muséographique, qui remonte à la conception du discours scientifique du musée avant son inauguration officielle en 1867, soit presque un siècle plus tôt. Caractérisé par une volonté conjointe d'exhaustivité et de pédagogie, cet héritage qui résulte d'une accumulation constante d'objets dans les salles n'est plus en phase avec la conception du musée qu'ont les contemporains des années 1960. Cette évolution générale du discours muséologique et, par extension, muséographique, se perçoit d'ailleurs tout au long de la première moitié du XX^e siècle dans de nombreuses institutions muséales, pour trouver son point d'orgue au milieu du siècle. Toutefois, le musée des Anti-

293 *Idem*, § 16.

294 *Ibid.*

295 *Idem*, § 20.

296 *Idem*, § 16.

297 *Idem*, § 5.

quités nationales s’avère quelque peu singulier en ce qu’il se trouve à la croisée de différents domaines – les beaux-arts, l’ethnologie, l’archéologie. Il est donc profondément marqué par les réflexions convergentes qui voient le jour dans ces champs de recherche, ce qui n’est pas sans conséquence pour les décisions qui sont prises en matière de muséographie au cours des années 1960.

PARTIE II – Le chantier muséographique des années 1960

Nous avons quitté la muséographie du musée des Antiquités nationales au tournant des années 1950, à travers le guide publié par Raymond Lantier en 1948. Au milieu du XX^e siècle, ses modes de présentation vieillissants et surchargés ont peu à peu entraîné le désintérêt des visiteurs, n’attirant plus que quelques spécialistes²⁹⁸. C’est ce qui conduit Pierre Quoniam à écrire, lors de l’inauguration des nouvelles salles en 1965, à propos de l’ancienne muséographie du musée : « Le Musée des antiquités nationales [*sic*] appelait, de nos jours, une réorganisation complète »²⁹⁹. Le chantier muséographique lancé dans les années 1960 au musée des Antiquités nationales est le fait de plusieurs grandes personnalités, dont l’implication conjointe dans le projet est intéressante à prendre en considération, en raison des horizons différents dont proviennent ces acteurs. Nous aborderons ensuite plus précisément le réaménagement muséographique des salles gallo-romaines, qui se caractérise par des choix notables et inédits pour le musée des Antiquités nationales, avant d’évoquer la réception de cette nouvelle muséographie par le prisme de la presse.

1. La naissance du projet de rénovation du musée des Antiquités nationales

À la suite de plusieurs rapports successifs d’André Varagnac dans les années 1950, dans lesquels il constate la nécessaire modernisation du musée des Antiquités nationales, la décision de rénover intégralement le musée est prise en 1960 par André Malraux, ministre d’État chargé des Affaires culturelles, et Henri Seyrig, directeur des musées de France³⁰⁰. Ce projet rassemble rapidement un certain nombre de personnalités autour de lui, qui marquent à leur manière l’évolution du chantier muséographique.

1.1. André Malraux et le monde muséal

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale se développe peu à peu la volonté de donner un cadre politique et étatique au monde de la culture : c’est ainsi qu’en 1959, sous la présidence de Charles de Gaulle, est créé le ministère des Affaires culturelles, qui est confié

298 QUONIAM 1965, p. 26.

299 *Ibid.*

300 *Ibid.*

cette même année à André Malraux³⁰¹. La définition qui en est donnée dans le décret du 24 juillet 1959 actant sa création est significative, en ce qu'elle résume bien l'intention dont découle la création de ce ministère :

« Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience de notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent. »³⁰²

L'ouverture des collections nationales à un public plus large est donc au centre des attributions du ministère des Affaires culturelles – à un moment où, rappelons-le, le musée des Antiquités nationales est délaissé par ses visiteurs.

André Malraux a une vision particulière de ce que doit être un musée, vision qu'il convient d'évoquer ici, en ce sens qu'elle joue un rôle pour le musée des Antiquités nationales dans les années qui suivent. Selon lui, ce n'est pas aux musées que revient le rôle d'éduquer les visiteurs, qui est la mission de l'école³⁰³. Le musée s'adresserait en effet à un public déjà éduqué, à qui il mettrait à disposition des œuvres d'art particulièrement remarquables, dans le but de provoquer ce que M. Serge Chaumier appelle « la reconnaissance de la grandeur »³⁰⁴. Il explique d'ailleurs clairement l'idée qui sous-tend cette vision malru-cienne du musée :

« Le visiteur à qui il faut expliquer serait en ce cas “un mauvais visiteur”, puisqu'il ne possède pas les bagages culturels supposés connus de tous. Consentir à expliquer, c'est marquer déjà des territoires entre les nobles et les roturiers [...]. »³⁰⁵

Toutefois, pour André Malraux, ce n'est pas l'éducation qui constitue la clé de lecture d'une œuvre, mais bien plutôt l'action du regard sur l'œuvre en question³⁰⁶. Il l'évoque lui-même dans ses *Écrits sur l'art* : « Rien n'est moins désintéressé que notre vision »³⁰⁷. Ainsi, si pour lui, le musée n'a pas de rôle éducatif, il n'en est pas moins investi du rôle de guide pour éveiller le regard du visiteur sur une œuvre.

Concernant le musée des Antiquités nationales, André Malraux le visite pour la première fois dans les années 1920³⁰⁸. Cette visite le marque d'ailleurs particulièrement,

301 BORDIER 2012, p. 190-191.

302 *Idem*, p. 192. Source : « Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère des affaires culturelles ». *Journal Officiel de la République française*, n°171, dimanche 26 juillet 1959, p. 7413.

303 *Idem*, p. 193.

304 CHAUMIER 2010, p. 22.

305 *Idem*, p. 23.

306 LE DIBDERDER 2016, n.p.

307 MALRAUX 2004, p. 495.

308 CLOUT 2007, p. 187.

puisqu’il déclarera le jour de l’inauguration des salles gallo-romaines le 9 avril 1965 : « Il y a deux musées en France, le Louvre et celui de Saint-Germain »³⁰⁹. André Malraux est à l’origine de l’obtention des crédits nécessaires pour lancer le chantier muséographique du musée en 1960³¹⁰, raison pour laquelle M. Patrick Périn, directeur du MAN de 1996 à 2012, surnomme ce chantier la « rénovation d’André Malraux »³¹¹. Les travaux de rénovation du musée des Antiquités nationales s’inscrivent donc dans un contexte politique particulier, à savoir celui de la création récente d’un ministère des Affaires culturelles, incarné par une personnalité forte pour qui un musée doit répondre à des critères bien précis.

1.2. La direction du musée des Antiquités nationales dans les années 1960

Si le chantier muséographique du musée des Antiquités nationales a pu être réalisé grâce à l’implication d’André Malraux, il partage toutefois grandement le mérite avec la direction du musée. En effet, ce sont les rapports répétés d’André Varagnac sur le piètre état dans lequel se trouvait le musée qui ont fait prendre conscience aux administrations de l’État de la nécessité d’y intervenir.

1.2.1. André Varagnac (1956 – 1964) : la mise en route du chantier muséographique

En 1956, André Varagnac est nommé conservateur en chef du musée des Antiquités nationales³¹². Il constate rapidement la vétusté du musée, comme il l’écrit dans son rapport du 17 juin 1957 adressé au directeur des Musées de France :

« La présentation des collections est archaïque à l’extrême. Elle accorde la place la plus spectaculaire à des moulages monumentaux qui conviendraient logiquement à un établissement comme le Musée des Monuments Français plutôt qu’au M.A.N. Toutes les vitrines sont du style le plus démodé. Elles sont surencombrées... [...] Il n’y a aucun éclairage artificiel [...]. Il n’y a ni ascenseur ni monte-charges. »³¹³

Dès sa nomination, il va œuvrer à la modernisation du musée à petite échelle, ne disposant pas de beaucoup de moyens pour entamer une rénovation de plus grande ampleur. C’est ainsi qu’en 1957, à l’occasion de l’exposition « 3 000 ans de bijouterie antique », il dote

309 BOULET 2018, p. 21.

310 CLOUT 2007, p. 187.

311 BOULET 2018, p. 7.

312 BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 51.

313 AN 20150333/800, Rapport d’André Varagnac au directeur des Musées de France du 17 juin 1957. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 1.

une salle du musée de l’éclairage électrique – qui reste d’ailleurs la seule jusqu’en 1959³¹⁴. Il entreprend également en 1958 des changements dans la présentation de la salle d’Alésia. La décision la plus forte est celle de supprimer la maquette d’Alésia de la salle d’exposition permanente et de la remplacer par l’agrandissement d’une photographie du plan de la bataille :

« Au lieu de la maquette, cette nouvelle salle montre un large agrandissement photographique du plan de la bataille gravé jadis pour Napoléon III, sur lequel j’ai fait aviver en couleur les positions des armées respectives. Il me semble que les visiteurs pourront ainsi comprendre cette bataille beaucoup mieux que sur la vétuste maquette placée en réserve. »³¹⁵

Ce choix d’André Varagnac préfigure déjà ce qui va caractériser le chantier muséographique des années 1960, à savoir supprimer les maquettes et tirages en plâtre du parcours de visite. Supprimer la maquette d’Alésia est une façon de marquer sa rupture avec la muséographie du XIX^e siècle. Ce geste fort ne fait d’ailleurs pas l’unanimité dans le monde muséal, à commencer par Raymond Lantier, conservateur en chef du musée des Antiquités nationales de 1933 à 1956, et donc prédécesseur d’André Varagnac. Ce dernier publie en 1958 un article consacré au musée dans la *Revue Archéologique*, dans lequel il critique vivement les décisions prises par André Varagnac pour la salle dite d’Alésia :

« C’en est fait de cette salle, rayée définitivement de l’ordonnance générale du Musée. [...] Les maîtres et les élèves des écoles et des lycées qui la fréquentaient ne verront plus le vieux plan d’Alise-Sainte-Reine, et des maquettes des travaux militaires de César pendant la guerre des Gaules, seule a trouvé grâce celle des travaux césariens devant *Avaricum*. Et dire que nous les avons toutes vues dans nos manuels d’histoire ou illustrant le texte du *De bello gallico* ! »³¹⁶

Raymond Lantier s’y insurge également contre les sélections d’objets présentées par André Varagnac dans cette même salle XIII, qui consistent à rassembler dans la salle des objets provenant de différentes salles fermées du musée et issus d’ensembles archéologiques différents. Selon lui, cette présentation n’a pas de sens d’un point de vue archéologique :

« Il est vrai que ce qui compte dans ces présentations “floues”, ce n’est pas le souci de

314 BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 9.

315 AN 20144782/43, Lettre d’André Varagnac au directeur des Musées de France du 09 juillet 1958. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 2.

316 LANTIER 1958, p. 178.

faire œuvre scientifique. [...] Le côté spectaculaire de l’objet pass[e] au premier plan, comme au Printemps ou aux Galeries Lafayette. Qu’importe alors la valeur d’un ensemble pourvu que l’objet fasse joli et attire l’œil. [...] De qui se moque-t-on ? [...] Pareille conception relève peut-être de “l’archéo-civilisation”, mais certainement pas de l’archéologie. »³¹⁷

L’article de Raymond Lantier permet donc de se rendre compte que la vision nouvelle des collections qu’insuffle André Varagnac au musée des Antiquités nationales n’est pas approuvée par tous. Bien plus encore, il évoque ses réticences vis-à-vis de l’importance accordée à l’aspect spectaculaire d’un objet et à l’esthétisme d’une présentation ; ce sont pourtant ces deux aspects qui vont s’imposer au cours du chantier muséographique quelques années plus tard.

Dans le rapport qu’il écrit en 1960, André Varagnac dresse un état des lieux du musée, concluant que jusqu’aux années 1950, la présentation des œuvres restait « conforme au souci majeur du XIX^e siècle : ne pas perdre un centimètre de place dans l’intérieur des vitrines »³¹⁸. Si lui-même s’est chargé d’alléger petit à petit ces vitrines qu’il considérait comme vétustes, il conclut toutefois son rapport en évoquant la nécessité de financements importants et d’un chantier d’une plus grande ampleur :

« Ce tableau général montre assez qu’un siècle de traditions muséologiques pèse lourdement sur Saint-Germain. [...] Devant cet état de choses, le choix semblerait, à première vue, devoir se porter vers une refonte radicale. Une telle entreprise réclamerait deux choses :

- 1°) un crédit de plusieurs centaines de millions d’anciens francs réparti sur plusieurs années ;
- 2°) un état-major scientifique important. »³¹⁹

L’urgence d’un réaménagement du musée des Antiquités nationales semble donc actée par ce rapport d’André Varagnac. Il est d’ailleurs complété par un appel de l’abbé Breuil dans la presse locale et nationale, notamment dans le *Courrier Républicain* et *Le Figaro*, au premier semestre 1961, par le biais de ce qu’il nomme le « Comité de Sauvegarde du Musée des Antiquités Nationales »³²⁰. En juin 1961, ils obtiennent gain de cause : sous l’impulsion d’André Malraux, l’Assemblée nationale vote l’attribution de 150 millions de francs au musée pour mener à bien son chantier muséographique³²¹. Toutefois, il est intéressant de constater ici que si la mise en route du chantier est en grande partie due aux alertes lancées par André Varagnac, dès le début des travaux, il ne s’implique quasiment plus dans cette ré-

317 *Idem*, p. 179.

318 MSH AV 2/82, Rapport d’André Varagnac sur le département des Antiquités nationales du 23 juin 1960, p. 4.

319 *Idem*, p. 6.

320 BOULET 2018, p. 8.

321 OLIVIER, 2016/17, p. 56.

novation jusqu'en 1964, se contentant simplement de remplir ses fonctions de conservateur en chef en signant les documents officiels qui le nécessitent³²². En 1964, il quitte ses fonctions au musée des Antiquités nationales, mais prononce malgré tout le discours d'inauguration des salles gallo-romaines en 1965 – nous y reviendrons³²³.

1.2.2. René Joffroy (1964 – 1984) : l'achèvement du projet

Après avoir assumé les fonctions de conservateur dès 1957, René Joffroy est nommé conservateur en chef du musée des Antiquités nationales en 1964³²⁴.

Contrairement à André Varagnac, éminent folkloriste, René Joffroy est un archéologue particulièrement connu pour avoir participé à la découverte de la tombe princière de Vix en 1952³²⁵. Ses recherches sur cet ensemble le conduisent à écrire sa thèse d'État sur l'*oppidum* de Vix en 1960³²⁶, alors même qu'il est déjà en poste en tant que conservateur au musée des Antiquités nationales. C'est d'ailleurs la découverte de la tombe de Vix et ses recherches ultérieures sur le sujet qui lui valent d'être nommé conservateur en chef du musée des Antiquités nationales³²⁷.

Avant d'accéder au poste de conservateur en chef, il participe déjà activement au chantier muséographique des salles gallo-romaines et, dès 1965, c'est à lui que revient la tâche de diriger la deuxième tranche des travaux³²⁸, qui concerne les salles préhistoriques et qui s'achève en 1976³²⁹. Il rédige un guide de visite du musée en 1978³³⁰ : il s'agit là du premier guide qui retrace le nouveau parcours de visite dans son intégralité. Il quitte le musée en 1984, après avoir inauguré la salle d'archéologie comparée³³¹, qui vient ainsi clore presque vingt-cinq ans de travaux muséographiques continus.

Bien que René Joffroy ne vienne pas des mêmes horizons scientifiques qu'André Varagnac – l'un est archéologue, l'autre, ethnologue –, sous sa direction, la deuxième tranche des travaux suit la première dans la plus grande continuité, signe de l'interconnexion de ces deux disciplines mises au service d'une rénovation muséographique plus que nécessaire. Toutefois, comme le précise une note sur le réaménagement du musée datant de 1965, l'implication de René Joffroy dans le chantier muséographique n'est pas beaucoup plus grande que celle d'André Varagnac, se cantonnant à participer au choix de certains objets :

322 CAA, 60 IFA 310/1, Note sur le réaménagement du Musée des Antiquités Nationales, probablement rédigée par Jehanne Guillot, avocate à la Cour, s.d. [1965], p. 1 : « M. VARAGNAC, Conservateur en Chef, renonce à s'occuper du réaménagement ». Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 3.

323 Cf. Partie 2, « 3. La réception de la nouvelle muséographie des salles gallo-romaines ».

324 BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 51.

325 CAQUOT 1986, p. 118.

326 DELPORTE s.d., § 4.

327 *Idem*, § 8.

328 CAQUOT 1986, p. 118.

329 BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 32.

330 *Idem*, p. 35.

331 CAQUOT 1986, p. 118.

« M. JOFFROY, Conservateur adjoint, reste également en dehors des études et travaux, intervenant cependant pour le choix de certaines collections (verreries, lampes et poteries communes gallo-romaines, collections mérovingiennes). »³³²

Force est donc de constater que tout au long du réaménagement des salles gallo-romaines du musée des Antiquités nationales, la direction du musée se tient à l'écart du projet, laissant ainsi l'équipe en charge des travaux complètement libre de ses décisions.

1.3. André Hermant, un architecte au service de la muséographie

Dès le lancement du projet, il apparaît nécessaire de confier l'aspect technique de la muséographie à un spécialiste. Le choix se porte finalement sur l'architecte André Hermant. Ce choix est, à l'époque déjà, assez surprenant, comme l'explique Pierre Quoniam :

« J'avais exprimé le souhait de recevoir une aide technique avertie pour la présentation proprement dite des collections. Au vrai, je pensais plus précisément à un spécialiste de la confection des vitrines et de l'éclairage : André Hermant était architecte. »³³³

L'adjonction d'André Hermant au chantier muséographique n'est pas anodine. Formé à l'Institut de Chimie de Paris, à l'Institut d'Urbanisme, puis diplômé de l'École spéciale d'Architecture en 1933³³⁴, il dirige au cours de sa carrière deux revues dédiées à l'architecture, *L'Architecture d'aujourd'hui* et *Techniques d'architecture*³³⁵. Il mène de nombreuses recherches sur l'utilisation de formes issues du monde naturel en architecture, allant des formes géométriques des cristaux aux coquillages³³⁶. Ses recherches architecturales sont donc à la fois structurelles et esthétiques. Comme nous l'avons vu, il a également fait partie de l'atelier d'Auguste Perret pour la reconstruction de la ville du Havre dans les années 1950, ce qui influence sa manière de travailler³³⁷.

De ce fait, nommer un architecte sur un projet de renouvellement muséographique revient à y faire entrer des considérations esthétiques et artistiques, et plus seulement des réflexions purement structurelles sur l'emplacement des vitrines dans une salle et leurs dimensions. Cette recherche d'une muséographie moderne, originale et agréable à l'œil constitue l'un des fils directeurs du chantier muséographique du musée des Antiquités natio-

332 CAA, 60 IFA 310/1, Note sur le réaménagement du Musée des Antiquités Nationales, probablement rédigée par Jehanne Guillot, avocate à la Cour, s.d. [1965], p. 1. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 3.

333 QUONIAM 1984/85, p. 9.

334 *Ibid.*

335 BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 52.

336 QUONIAM 1984/85, p. 10.

337 Cf. Partie I, « 2.2.2.c. Le musée d'art moderne du Havre, une nouvelle ère muséographique en France ».

nales dans les années 1960.

S'il réalise déjà le pavillon des Industries du caoutchouc en 1937 lors de l'Exposition internationale de Paris³³⁸, sa carrière dans le monde muséal commence véritablement avec le musée des Antiquités nationales :

« C'est à Saint-Germain [...] que se précisèrent, en même temps que sa conception du rôle que l'architecte est appelé à jouer dans une opération muséologique, les principes et les modalités de son action, au moins en ce qui concerne l'aménagement intérieur. »³³⁹

Son travail au musée des Antiquités nationales lui ouvre les portes du domaine des travaux muséographiques, dans lequel il va être amené à se spécialiser. Ainsi, dans les années qui suivent la rénovation du musée de Saint-Germain-en-Laye, il se consacre à plusieurs projets d'aménagement muséographique : le « Message Biblique » de Marc Chagall à Nice (1963 – 1972), les salles de primitifs italiens et provençaux au petit Palais d'Avignon (1965 – 1975), les abords de la crypte archéologique de Notre-Dame de Paris (1970 – 1972), et enfin la galerie nationale de la Tapisserie de Beauvais (1972 – 1976)³⁴⁰. Par sa participation au réaménagement muséographique du musée des Antiquités nationales, l'architecte est donc devenu, d'une certaine manière, muséographe.

La spécificité du chantier du musée des Antiquités nationales est que le travail y est réparti entre deux architectes : d'un côté, André Hermant, qui a rejoint les rangs du musée spécifiquement pour la mission de réaménagement des salles, et de l'autre, Jean Hourlier, architecte en chef des monuments historiques pour le château de Saint-Germain-en-Laye depuis 1939. Une liste précise des tâches assignées à l'un et l'autre architecte est donc établie par la direction des Musées de France, de sorte que les champs d'action soient bien délimités. Ainsi, les tâches assignées à André Hermant sont les suivantes :

« – Dépose et déménagement des collections actuelles pour libération des locaux. [...] – Branchement sur cette installation pour éclairage – Etude, fourniture et pose de luminaires fixes ou mobiles. [...] – Peinture des salles. [...] – Etude, installation des collections : épis, vitrines, socles, soubassement scellement dans les murs. – Installation de la réception des visiteurs, librairie, vestiaires. Mobilier intérieur, banquettes. »³⁴¹

338 BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 53. M^{mes} Charlotte Bouvet, Virginie Kretz et Béatrice Vincent la datent, à tort, en 1957.

339 QUONIAM 1984/85, p. 10.

340 BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 53. QUONIAM 1984/85, p. 10.

341 CAA, 60 IFA 176/1, Lettre de Raoul Curiel à propos de la répartition des tâches entre André Hermant et Jean Hourlier du 05 mars 1962, p. 2. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 4.

À l'inverse, les tâches qui reviennent à Jean Hourlier concernent le gros œuvre et la structure du bâtiment, comme par exemple la construction d'un escalier, des ascenseurs et du monte-charge, l'installation électrique, ou encore la dépose des parquets et des vitraux³⁴².

André Hermant y doit nécessairement collaborer avec une équipe de spécialistes des collections conservées au musée. Des entretiens et écrits qui nous sont parvenus, il semble que, dans l'ensemble, cette collaboration se soit déroulée efficacement et agréablement, comme l'explique Pierre Quoniam :

« Il ne manquait jamais de prendre notre avis sur tout ce qui, dans ses réalisations [...], touchait peu ou prou au parti scientifique de la démonstration souhaitée. »³⁴³

Ce dernier insiste d'ailleurs sur le « bonheur de travailler »³⁴⁴ avec André Hermant qu'il a ressenti, louant « l'unité de l'œuvre, [...] le respect des collections, le souci du public, la qualité de l'invention et la sûreté du goût »³⁴⁵ qui caractérisent, selon lui, le travail de l'architecte au musée des Antiquités nationales.

1.4. Quels profils pour la Gaule romaine ?

Comme nous l'avons mentionné, l'architecte André Hermant collabore avec un certain nombre de spécialistes pour déterminer la nouvelle muséographie à adopter au musée des Antiquités nationales, et notamment avec une équipe préposée au réaménagement des salles gallo-romaines. En effet, la décision de rénover en premier lieu les salles gallo-romaines est prise dans l'optique de s'aligner avec le VIII^e Congrès d'archéologie classique, ayant lieu en 1963 à l'Institut d'art et d'archéologie de Paris et ayant pour thème « Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques »³⁴⁶.

En 1961, à la suite de la lecture d'un rapport écrit par Pierre Quoniam, Paul-Marie Duval, André Leroi-Gourhan et Ernest Will, Henri Seyrig, Directeur des musées de France, contacte ce dernier afin de lui proposer de prendre en charge le réaménagement muséographique du musée des Antiquités nationales³⁴⁷. On peut dès lors s'interroger sur les raisons qui l'ont poussé à choisir Pierre Quoniam pour cette tâche. Agrégé d'histoire et de géographie de l'École des hautes études³⁴⁸, puis formé à l'archéologie à l'École française de Rome, Pierre Quoniam dirige le musée du Bardo à Tunis (Tunisie) de 1948 à 1953³⁴⁹, avant de de-

342 *Ibid.*

343 QUONIAM 1984/85, p. 11.

344 *Ibid.*, p. 9.

345 *Idem*, p. 11.

346 BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 19. CHRISTICH 1963, n.p. M^{mes} Charlotte Bouvet, Virginie Kretz et Béatrice Vincent mentionnent le Colloque des études classiques, or il s'agit en réalité du Congrès d'archéologie classique, comme affirmé dans l'article du *Monde* cité en référence.

347 COSTELLO 2016, vol. 1, p. 24-25.

348 Actuelle École Pratique des Hautes Études.

349 ANONYME 1972, n.p.

venir professeur à l'université de Lyon et « directeur des antiquités de la région de Lyon »³⁵⁰. C'est au cours de ses années passées à Lyon qu'il constate le manque d'intérêt pour l'archéologie nationale, comme il le dira au cours d'un entretien avec Jacques Chancel en 1976 :

« Vers les années soixante, constatant que notre service des fouilles en France laissait fort à désirer, [...] nous nous sommes dit : tout de même, c'est assez extraordinaire que la France, qui dans le domaine archéologique s'impose à l'extérieur de manière tout à fait flatteuse, en France, laisse cet immense gisement qu'est la France sans une exploitation, sans une mise en valeur aussi, digne d'une histoire, d'une archéologie, d'une préhistoire étonnamment riche. »³⁵¹

De ce constat est né un rapport faisant état de la situation, co-rédigé par Pierre Quoniam, Paul-Marie Duval, Ernest Will et André Leroi-Gourhan, et envoyé à André Malraux³⁵². C'est ce même rapport que Henri Seyrig consulte en 1961.

Pierre Quoniam accepte la proposition d'Henri Seyrig, selon ses propres mots : « Refaire concrètement un musée... J'ai été très tenté ! »³⁵³. Ainsi, dès juillet 1961, il rejoint le chantier muséographique du musée des Antiquités nationales, et plus particulièrement le projet qui concerne les salles gallo-romaines du musée³⁵⁴. Il est rapidement rejoint par plusieurs spécialistes : René Joffroy – conservateur au musée des Antiquités nationales –, Claude Poinssot – archéologue en Afrique du Nord et chargé de recherche au Centre national de la recherche scientifique – et Paul-Marie Duval – directeur d'études à l'École pratique des hautes études, spécialiste de la période gallo-romaine et co-signataire du rapport envoyé à André Malraux³⁵⁵. Il est d'ailleurs intéressant de constater que l'un des grands spécialistes de la Gaule romaine, héritier de Camille Jullian et Albert Grenier, est mobilisé sur ce projet de réaménagement muséographique, en la personne de Paul-Marie Duval³⁵⁶. S'y ajoutent cinq collaborateurs, pour la plupart stagiaires ou vacataires au Centre national de la recherche scientifique³⁵⁷ – dont André Hermant vante par ailleurs « la sensibilité et l'efficacité »³⁵⁸ – :

« Je bénéficiai [...] du concours scientifique et technique de [...] Paul-Henri Mitard et Ber-

350 COSTELLO 2016, vol. 2, p. 55.

351 *Ibid.* Citation extraite de la transcription proposée par M^{me} Marine Costello de l'entretien de Jacques Chancel avec Pierre Quoniam, diffusé le mercredi 03 novembre 1976 dans le cadre de l'émission *Radioscopie* proposée sur Radio France.

352 *Idem*, p. 55-56.

353 *Idem*, p. 56.

354 COSTELLO 2016, vol. 1, p. 25.

355 QUONIAM 1965, p. 28. BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 19.

356 Cf. Partie I, « 2.3.1. La chaire d'archéologie de la Gaule au Collège de France ».

357 AN 20150333/719, Rapport d'André Varagnac à M. Delesalle du 04 novembre 1963. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 5.

358 MAN 2016006/11, Lettre d'André Hermant à René Joffroy du 05 mai 1965, p. 2.

nard Hofmann, de Madame Jean Rouvier, de M^{lles} Suzanne Macé et Annie Corbeletto. »³⁵⁹

C’est donc avec le concours de cette équipe que le discours scientifique est déterminé, et plus tard les présentations des objets vitrine par vitrine, comme l’évoque une note sur le réaménagement du musée datant de 1965³⁶⁰.

Il apparaît rapidement que le couple de travail formé par Pierre Quoniam et André Hermant est en grande partie responsable du bon déroulement du réaménagement des salles gallo-romaines. M^{me} Marine Costello va même jusqu’à les désigner de couple emblématique dans le domaine de la muséographie :

« Selon Nathalie Simonnot, cette rénovation du musée des Antiquités Nationales [*sic*] est l’archétype de “l’entente scientifique entre le couple conservateur – architecte qui s’accordait sur des objectifs identiques”. Parmi ces couples d’architectes et de muséologues réformateurs figurent donc Georges-Henri Rivière et l’architecte Jean Dubuisson pour le musée des Arts et Traditions Populaires mais aussi Pierre Quoniam et André Hermant. »³⁶¹

Ce postulat est révélateur du rôle important qu’occupe le réaménagement muséographique du musée des Antiquités nationales dans le paysage muséal des années 1960, mais également du rôle qu’ont joué ces deux personnalités issues de domaines différents, qui ont su combiner leur savoir-faire sur un projet d’ampleur.

1.5. Le réaménagement du musée : une chronologie

Si André Malraux et Henri Seyrig se saisissent du dossier que constitue le musée des Antiquités nationales dès 1960 – 1961, il ne s’agit dans un premier temps pas de rénover le musée tel qu’il existait, mais plutôt de le déménager du château. La direction des Musées de France réfléchit d’abord à transférer le musée aux écuries du château de Versailles. Le projet est rapidement écarté et remplacé au premier trimestre 1961 par l’idée de transférer plutôt les collections préhistoriques aux casernes Gramont et Luxembourg, puis de supprimer tous les tirages en plâtre et fac-similés du parcours³⁶². Cette intention soulève toutefois un grand nombre de réactions négatives, et notamment celle d’une figure tutélaire de la Préhistoire, qui plus est familier du musée des Antiquités nationales : l’abbé Breuil. Ce dernier qualifie en effet le projet de transfert du musée d’un « attentat contre le capital culturel de l’Humanité » et avise la direction des Musées de France qu’une simple

359 QUONIAM 1965, p. 28.

360 CAA, 60 IFA 310/1, Note sur le réaménagement du Musée des Antiquités Nationales, probablement rédigée par Jehanne Guillot, avocate à la Cour, s.d. [1965], p. 1. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 3.

361 COSTELLO 2016, vol. 1, p. 26.

362 BOULET 2018, p. 8.

modernisation du château suffirait à le rendre commode pour le musée³⁶³. Finalement, le projet est abandonné et, dès le 12 avril 1961, celui de la rénovation du musée dans le château de Saint-Germain-en-Laye est acté³⁶⁴. Dans une lettre datée du 10 mars 1961, Henri Seyrig présentait ainsi ce projet définitif :

« J’ai l’honneur de vous présenter dans ses grandes lignes, le programme des aménagements nouveaux à prévoir pour le Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye. Les idées directrices de ce programme sont les suivantes : [...] organiser les galeries ouvertes au public au 1^{er} et au 2^e étages, et dans la chapelle ; aménager au rez-de-chaussée une salle d’expositions temporaires dans la partie droite du hall d’entrée [...]. Créer les circulations verticales suivantes : un escalier et un ascenseur dans la petite cour jouxtant la chapelle ; un ascenseur à côté de l’escalier qui mène aujourd’hui à l’agence d’architecture ; un petit ascenseur près de l’entrée côté rue Thiers ; enfin un monte-charge dans une petite salle située à côté du Donjon. »³⁶⁵

Ce sont donc ces lignes directrices qui sont mises en application dès 1961. Une première tranche de travaux est validée par Henri Seyrig le 20 juillet 1961 dans une lettre qu’il adresse au directeur général de l’Architecture :

« Vous avez bien voulu, par votre lettre citée en référence, me transmettre le dossier concernant la 1^{ère} tranche de la rénovation du musée des Antiquités Nationales de St-Germain-en-Laye. J’ai l’honneur de vous faire connaître mon accord sur le projet contenu dans ce dossier. »³⁶⁶

La première tranche des travaux est ainsi engagée, et elle s’achève en 1965. Un escalier, deux ascenseurs et un monte-charge sont construits dès les débuts du chantier³⁶⁷. Les tirages en plâtre, qui constituaient une part importante des œuvres présentées au public, sont retirés des salles du musée et stockés dans l’un des anciens blockhaus de Saint-Germain-en-Laye³⁶⁸. Dès le mois de décembre 1962, Henri Seyrig charge André Hermant de l’aspect muséographique du chantier :

« Je propose de désigner comme architecte chargé de l’aménagement muséographique

363 *Ibid.*

364 *Idem*, p. 9.

365 AN 20150333/799, Lettre du directeur des Musées de France au directeur Général de l’Architecture du 10 mars 1961. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 7.

366 AN 20150333/799, Lettre du directeur des Musées de France au directeur Général de l’Architecture du 20 juillet 1961. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 8.

367 BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 22. M^{mes} Charlotte Bouvet, Virginie Kretz et Béatrice Vincent mentionnent à tort trois ascenseurs, sans doute par confusion avec le monte-charge, comme l’illustre un plan conservé aux Archives nationales : AN 19890535/87, Plan annoté par Jean Hourlier, s.d.

368 OLIVIER 2016/2017, p. 56.

M. André HERMANT, Architecte D.S.A., professeur à l’École Nationale supérieure des Beaux-Arts. »³⁶⁹

La première tranche des travaux correspond également à la rénovation du premier étage du musée, consacré aux collections gallo-romaines et mérovingiennes³⁷⁰, et à la création de réserves au deuxième étage. Ces réserves prennent place dans les anciennes salles du deuxième étage, désormais exclues du parcours de visite³⁷¹. En 1968, la salle d’expositions temporaires et les services d’accueil et de vente, prévus dans le projet de la première tranche de travaux, sont terminés au rez-de-chaussée³⁷².

La deuxième tranche des travaux débute dès la clôture de la première phase. Elle correspond à la rénovation des salles de l’entresol, dédiées aux collections proto-historiques, de l’âge du Bronze et des âges du Fer, qui s’achève en 1971³⁷³. Des réserves attenantes sont aménagées pour ces salles, en scindant en deux la largeur des pièces³⁷⁴.

Une troisième tranche concerne cette fois-ci la galerie paléolithique et mésolithique située à l’entresol. Elle est réalisée entre 1974 et 1975 et inaugurée le 6 avril 1976, marquant ainsi la conclusion du vaste chantier muséographique initié en 1961³⁷⁵.

À l’issue de cette grande phase de rénovation du musée des Antiquités nationales, plusieurs éléments ressortent particulièrement. Le parcours permanent du musée est largement réduit : contre quarante-trois salles en 1960, seules dix-huit salles composent le nouveau parcours en 1976³⁷⁶, et le nombre d’objets exposés est réduit à environ 30 000 pièces³⁷⁷. La quasi-totalité des décors du XIX^e siècle a été masquée, mais nous y reviendrons par la suite³⁷⁸. Le parcours de visite chronologique commence à l’entresol et se termine au premier étage, sans aller-retour entre les étages, sans oublier que le deuxième étage n’est plus accessible aux visiteurs. Enfin, les tirages en plâtre, maquettes et fac-similés ont quitté les salles d’exposition pour être entreposés dans les réserves.

Pour conclure cette chronologie du chantier muséographique du musée des Antiquités nationales, et avant de nous intéresser plus particulièrement aux salles consacrées aux collections gallo-romaines, ces mots d’Henri Seyrig nous semblent véritablement révélateurs de l’état d’esprit qui guide ce vaste projet :

« Je me permets d’appeler votre attention sur le caractère très spécial des [*sic*] ces tra-

369 AN 19890535/87, Lettre du directeur des Musées de France au directeur Général de l’Architecture du 05 décembre 1962, p. 2. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 9.

370 COULET 2016, p. 68.

371 LOUBOUTIN 2017b, § 2.

372 BOULET 2018, p. 10.

373 *Ibid.*

374 LOUBOUTIN 2017b, § 2.

375 BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 32.

376 COULET 2016, p. 68.

377 LOUBOUTIN 2017b, § 2.

378 Cf. Partie 2, « 2.2. Le cadre intérieur, ou comment “calmer l’étrange décor” ».

vaut muséologiques qui doivent faire du musée de Saint Germain [sic] un “musée-pilote” dans le domaine de la présentation et de l’éclairage et servir d’exemplaire à la réorganisation nécessaire de nombreux musées français. Une grande partie de ces travaux échappera à la nomenclature des travaux de série et présentera un caractère d’art. »³⁷⁹

Ainsi, dès le lancement de la première phase du chantier, ses acteurs sont conscients de l’importance de cette rénovation muséographique dans le paysage muséal français des années 1960 et cherchent consciemment à réaliser une œuvre la plus moderne et exemplaire possible, de sorte à pouvoir servir de référence – ce qui constitue une volonté ambitieuse.

2. Le réaménagement des salles gallo-romaines

Intéressons nous maintenant plus particulièrement aux choix muséographiques faits au cours de la première tranche des travaux, entre 1961 et 1965, pour la nouvelle présentation des collections gallo-romaines du musée des Antiquités nationales. Comme le précise Pierre Quoniam en 1965, dès le début du chantier, la volonté prévaut de dédier « l’étage noble » aux antiquités gallo-romaines et mérovingiennes, qu’il qualifie d’« antiquités historiques », par opposition aux « antiquités pré- et protohistoriques » de l’entresol³⁸⁰. Il résume ainsi les grandes lignes directrices de la mission qui occupe son équipe pendant cinq ans :

« Il importait, en premier lieu, de définir, pour ce département, un nouveau programme muséographique ; en d’autres termes, de mettre au point une suite, aussi continue que possible, de thèmes d’exposition, et de sélectionner les pièces qui viendraient les illustrer, l’un après l’autre. »³⁸¹

Ce sont précisément ces grandes étapes de la création du nouveau programme muséographique que nous allons développer ici.

2.1. La définition d’un discours scientifique

S’il est acté dès 1961 que la répartition des collections gallo-romaines dans les salles – et donc le parcours proposé aux visiteurs – doit être revue, la détermination d’un nouvel ordre des salles ne semble pas d’emblée évidente. Deux visions s’opposent, celle de Pierre

379 AN 19890535/87, Lettre du directeur des Musées de France au directeur de l’Administration générale du 05 mars 1962, p. 2. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 10.

380 QUONIAM 1965, p. 28.

381 *Ibid.*

Quoniam et de ses collaborateurs d’un côté, partisans d’une présentation thématique puis par matériaux des objets, et celle d’André Varagnac de l’autre, qui privilégie une approche plus stylistique, voire relevant de critères d’anthropologie culturelle :

« L’art gallo-romain comporte cinq aspects, dont la présentation serait révélatrice :

1°) sujets celtiques traités à la celtique,

2°) sujets celtiques traités à la romaine,

3°) sujets romains traités à la celtique,

4°) sujets romains traités à la romaine,

5°) enfin, art “pré-français”, entendant par cette expression un art de facture méditerranéenne, mais épuré par rejet de l’accessoire et de l’anecdotique au profit des lignes essentielles. »³⁸²

C’est finalement la présentation thématique souhaitée par Pierre Quoniam et ses collègues qui est privilégiée et mise en œuvre dès 1962. Il transparaît néanmoins qu’elle ne fait pas l’unanimité, puisqu’en 1963, André Varagnac tient à réitérer son désaccord et à désengager sa responsabilité dans les choix effectués :

« La conception qui préside à ces présentations nouvelles est muséologiquement archaïque. [...] C’est une conception muséologique du XIX^e siècle, depuis longtemps dépassée. Un merveilleux et coûteux modernisme des vitrines et de leurs éclairages risque ainsi d’être mis au service d’une sorte de “musée de grand-papa”. Le conservateur-en-chef [*sic*] encore en fonction tient à dégager sa responsabilité quant aux surprises qu’en éprouveront les muséologues et le public cultivé. »³⁸³

L’existence d’un rapport écrit par Pierre Quoniam, détaillant et justifiant le discours scientifique adopté, est attestée. André Varagnac y fait référence à plusieurs reprises dans son rapport au directeur des Musées de France datant du 4 novembre 1963, notamment en ce qui concerne les « présentations nouvelles », la « réorganisation des salles » et l’« équipement matériel »³⁸⁴. Malheureusement, aucune des pistes envisagées pour retrouver ledit rapport de Pierre Quoniam n’a abouti : au service des Ressources documentaires du MAN, aux Archives nationales, au Service des Musées de France, à la direction générale du Patrimoine et de l’architecture et des opérateurs associés, ou encore au Centre d’archives d’architecture du XX^e siècle, il nous a été impossible de mettre au jour un exemplaire de ce document. La justification des choix qui ont été faits en matière de discours scientifique pour

382 MSH AV 2/82, Rapport d’André Varagnac sur l’état du département des Antiquités nationales du 03 février 1963, p. 1. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 11.

383 *Ibid.*

384 AN 20150333/719, Rapport d’André Varagnac à M. Delesalle du 04 novembre 1963, p. 4. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 5.

les salles gallo-romaines reste donc, à ce jour, la grande inconnue du chantier muséographique des années 1960. Néanmoins, quelques documents nous permettent malgré tout d'observer la mise en place de ce nouveau discours scientifique au fil de la réflexion de l'équipe scientifique en charge des salles gallo-romaines.

Le 15 mai 1962, l'architecte André Hermant rédige le programme général du projet de réaménagement des salles gallo-romaines et mérovingiennes. Dans ce programme est précisé le parcours choisi pour le premier étage – à l'époque encore considéré comme étant le deuxième étage –, à savoir une visite qui se déroule de l'aile est du château à l'aile nord, s'achevant par la salle de Mars³⁸⁵. André Hermant y présente également la liste des grandes thématiques retenues pour constituer le nouveau parcours de visite gallo-romain, associées aux salles dans lesquelles elles seront explicitées :

« Le programme de chacune des salles du deuxième étage est défini comme suit :

- Salle 18 : Mythologie de la Gaule pré-romaine,
- Salle [sic] 17 et 16 : Mythologie de la Gaule romanisée,
- Salle 15 : Funéraire,
- Salle 13 : Outillage domestique, poteries, verrerie,
- Salle I [sic] : La vie quotidienne et l'outillage professionnel. »³⁸⁶

Ce programme général est accompagné de deux plans signés par André Hermant et datés eux aussi du 15 mai 1962, celui de l'aile est et celui de l'aile nord de l'actuel premier étage³⁸⁷. Sur ces deux plans, les œuvres phares des collections gallo-romaines, mais également les sous-thématiques à aborder dans chaque salle, sont réparties dans l'espace selon les vitrines et emplacements prévus par Pierre Quoniam et André Hermant.

Ainsi, le parcours de visite s'ouvre avec la salle XVIII – actuelle salle X –, intitulée « Dieux gaulois » sur le plan, dans laquelle on prévoit de présenter le dieu de Bouray, Epona et des « monstres » en son centre, le dieu d'Euffigneix et le dieu au maillet à droite de la cheminée coffrée et le Mercure de Lezoux à gauche de l'entrée de la tourelle³⁸⁸. Doivent de plus s'y trouver des représentations de Jupiter et de *Dis Pater*.

La salle qui suit est la salle XVII – actuelle salle XI –, appelée « Dieux gallo-romains ». La vitrine à droite de l'entrée est consacrée à des « divinités mineur[e]s », alors qu'au centre de la pièce, les représentations de Jupiter, Mars et Mercure prennent place

385 AN 20150333/800, Programme général rédigé par André Hermant du 15 mai 1962, p. 2. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 15.

386 *Ibid.*

387 AN 20150333/800, Plans du deuxième étage, aile est et aile nord, datés du 15 mai 1962. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 12-13.

388 AN 20150333/800, Plan du deuxième étage, aile est, daté du 15 mai 1962. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 12. Pour les descriptions des salles XV à XVIII, le plan cité ci-avant tient lieu de source, et ce jusqu'à la prochaine note en bas de page.

dans plusieurs vitrines de plus petite taille. Des ex-voto sont prévus le long des fenêtres, côté cour, et devant les fenêtres, côté jardin, les représentations de Vénus, de Dionysos et de « petits génies ». Le Mercure de Dampierre figure entre la deuxième et la troisième fenêtre, côté jardin, au niveau d’une poutre. L’Apollon d’Entrains est relégué à un angle de la pièce, face à l’entrée de la salle, du fait de son poids trop contraignant – nous y reviendrons³⁸⁹.

La salle XVI – actuelle salle XII – est quant à elle dédiée aux « Cultes romains ». Au centre de la pièce est présenté le Pilier du Pont-au-Change – alors encore appelé « Pilier de Paris ». Devant le mur du fond de la salle, une vitrine renferme des objets relevant des « cultes romains ». De part et d’autre se trouvent deux vitrines : une première consacrée aux « cultes orientaux et romains », et une seconde, à la « géographie des dieux ».

La dernière salle de l’aile est la salle XV – actuelle salle XIII. Au centre de la salle sont placés un sarcophage, des urnes et des stèles. Une tombe à char, très probablement celle de La Bussière-Étable, est également prévue entre les deuxième et troisième fenêtres.

Concernant la salle XIV – actuelle salle XIV –, qui est la première salle de l’aile nord, le plan d’André Hermant montre qu’on y projette une petite réserve à l’arrière, et seulement une petite vitrine dédiée aux dieux lares, formant un couloir de passage vers la salle XIII³⁹⁰, et servant de lien et d’entrée en matière pour la thématique suivante, celle de la vie quotidienne et domestique.

La salle XIII – actuelle salle XV – est consacrée à l’« équipement domestique » : la « verrerie » se répartit devant les quatre fenêtres, côté jardin, alors que devant les fenêtres, côté cour, sont placées deux vitrines sur le bronze et une sur les amphores. Au centre de la pièce, de nombreuses vitrines participent à la présentation d’ateliers industriels, d’une part, et d’ateliers artisanaux, de l’autre. Devant la cheminée coffrée est prévu l’accrochage d’une carte du territoire gallo-romain.

Enfin, le parcours gallo-romain s’achève avec la salle I – actuelle salle XVI –, qui développe la thématique de la « vie quotidienne ». La progression dans la salle permet successivement d’aborder les bijoux et objets de parure, le mobilier et les coffres, les figurines et animaux, la musique, les jeux et les outils. Au centre de la pièce est exposée la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal. La vitrine conclusive, au fond de la salle, est quant à elle dédiée à l’outillage artisanal.

Si tel est le parcours de visite envisagé en 1962, quelques modifications y sont apportées tout au long de la durée du chantier muséographique, de sorte que lors de l’inauguration

389 Cf. Partie 2, « 2.4.3. Les sculptures monumentales : l’Apollon d’Entrains et le Mercure de Lezoux ».

390 AN 20150333/800, Plan du deuxième étage, aile nord, daté du 15 mai 1962. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 13. Pour les descriptions des salles XIV, XV et I, le plan cité ci-avant tient lieu de source, et ce jusqu’à la prochaine note en bas de page.

ration des salles en 1965, l’agencement des salles n’est pas identique à celui décrit par André Hermant dans son programme et ses plans de mai 1962. À titre d’exemple, le plan de l’aile est du premier étage daté du 15 mai 1962 est repris quelques mois plus tard, le 28 septembre 1962. Au cours des quatre mois qui séparent ces deux versions, il a été décidé de déplacer le Mercure de Lezoux de l’ancienne salle XVIII à l’ancienne salle XVII, en lieu et place du Mercure de Dampierre, qui rejoint de ce fait le centre de la même salle³⁹¹. De plus, dans une lettre du 20 juin 1963 qu’il adresse à René Joffroy, André Hermant propose de nouveaux plans d’aménagement des salles, en spécifiant :

« La mise en place des pièces, durant le mois de Juillet, conduira sans doute à certains remaniements [...]. »³⁹²

Ainsi, bien que les grandes thématiques des salles gallo-romaines soient actées dès 1962, le programme général évolue régulièrement jusqu’en 1965. Des photographies de l’époque du chantier muséographique attestent l’existence de maquettes des salles gallo-romaines réalisées par André Hermant (ann. 7.1, fig. 26-27), ce qui prouve l’évolution constante du discours scientifique en cette phase de réflexion – les éléments constitutifs des maquettes pouvant être déplacés à volonté selon les hypothèses de travail en cours.

Il en va d’ailleurs de même pour la numérotation des salles : les numéros de salles évoqués sur les plans de 1962 ne correspondent en rien à ceux employés aujourd’hui. Il s’avère en fait que la question de la numérotation a longtemps occupé André Hermant et Pierre Quoniam, et ce quasiment jusqu’à la fin du chantier. En effet, dans une lettre du 1^{er} septembre 1964, André Hermant insiste auprès de René Joffroy sur la nécessité de trancher sur la question des salles et propose un système de renumérotation :

« En vue de repérer les nouvelles salles du Musée, il serait nécessaire d’arrêter le numérotage des salles. Si l’on ne conserve pas les numéros actuels, je proposerais, par exemple, le numérotage indiqué sur le plan ci-joint, suivant l’ordre de la visite lorsque le musée sera réaménagé. Cette numérotation a l’avantage de correspondre aux étages : rez-de-chaussée, de 1 à 9 – 1^{er} étage de 10 à 19 – 2^e étage de 20 à 29 – 3^e étage de 30 à 39. Une variante pour le deuxième étage inversant l’ordre par rapport au sens de la visite aurait l’avantage de faire coïncider [*sic*] les numéros par salles superposées (14 – 24 – 34 l’une au dessus de l’autre par exemple). »³⁹³

391 MAN 2016006/13, Plan du deuxième étage, aile est, signé André Hermant et daté successivement du 15 mai 1962 et du 28 septembre 1962.

392 CAA, 60 IFA 196/2, Lettre d’André Hermant à René Joffroy à propos des plans d’aménagement des salles du 20 juin 1963.

393 CAA, 60 IFA 196/2, Lettre d’André Hermant à René Joffroy à propos de la numérotation des salles du 1^{er} septembre 1964. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 14.

Si cette proposition d’André Hermant n’a pas été adoptée pour les salles du musée, cette lettre permet toutefois d’affirmer qu’à la fin du troisième trimestre de l’année 1964, les salles du musée des Antiquités nationales ne disposaient pas encore d’une numérotation définitive. Toutefois, le guide des salles gallo-romaines et mérovingiennes publié en 1971 par René Joffroy adopte la numérotation des salles telle que nous la connaissons aujourd’hui : bien que nous n’ayons aucune confirmation par des documents d’archives, cela laisse à penser que cette numérotation-ci a donc été adoptée dans le courant de l’année 1965, juste avant l’ouverture des salles au public.

2.2. Le cadre intérieur, ou comment « calmer l’étrange décor »³⁹⁴

À l’aube des années 1960, l’architecture intérieure du musée des Antiquités nationales, restée quasiment inchangée depuis l’ouverture du musée au public en 1867, ne correspond plus aux critères de ce milieu de XX^e siècle. Il apparaît donc nécessaire à tous, avant de pouvoir installer le nouveau parcours de visite, de moderniser le cadre de présentation intérieure du musée. Lors de l’inauguration des salles gallo-romaines en 1965, Pierre Quoniam écrit d’ailleurs que cette modernisation se devait de répondre à des enjeux bien précis :

« Bâtard et marqué par son temps, le décor intérieur, en tout cas, n’était pas compatible avec la présentation de témoins d’âges aussi lointains. Il fallait, tout en respectant l’essentiel de l’architecture, créer autour des objets exposés une ambiance accueillante, favorable à leur appréhension sensible autant qu’intellectuelle ; [...] pour tout dire : aider aux découvertes dans un lieu de loisir, au sens le plus élève du terme. »³⁹⁵

Cette tâche revient à André Hermant, qui intègre ainsi tous ces aspects liés à l’aménagement intérieur du musée à son programme général du 15 mai 1962. Son mot d’ordre est le suivant : « Les aménagements du Musée [*sic*] respecteront l’architecture intérieure sans la dissimuler »³⁹⁶.

2.2.1. Les cheminées

Dès le début du chantier muséographique, André Hermant se concentre sur les cheminées monumentales qui jalonnent les salles du musée, en concertation avec Jean

394 QUONIAM 1965, p. 30.

395 *Ibid.*

396 AN 20150333/800, Programme général rédigé par André Hermant du 15 mai 1962, p. 4. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 15.

Hourlier, architecte en chef des monuments historiques³⁹⁷. Dans une lettre du 30 mars 1962 au directeur des Musées de France, André Hermant affirme la nécessaire suppression d'un certain nombre de ces cheminées au premier étage du musée :

« En vue de l'aménagement du Musée de SAINT-GERMAIN-EN-LAYE [*sic*], il a semblé nécessaire de procéder à l'enlèvement d'un certain nombre de cheminées dans les salles de l'étage principal. »³⁹⁸

Selon lui, il serait envisageable d'en conserver trois, à condition de les recouvrir d'un coffrage qui les cacherait à la vue des visiteurs et qui maintiendrait la cohérence de la nouvelle présentation, mais celles des autres salles devraient être entièrement supprimées :

« Il semble que celles des salles 1 et 13 puissent être conservées dans un coffrage en harmonie avec la présentation générale. La cheminée de la salle 3, qui serait la seule authentique [...], serait également conservée. L'enlèvement des autres cheminées obligera à assurer la stabilité des cheminées correspondantes de l'étage supérieur, de manière à éviter toute charge sur le plancher. »³⁹⁹

Toutefois, dès le mois d'avril, cette requête d'André Hermant est refusée catégoriquement par la Commission supérieure des monuments historiques. Cette dernière considère que ces cheminées doivent être conservées d'une manière ou d'une autre dans les futures salles gallo-romaines, contraignant André Hermant à revoir sa copie :

« Vous m'avez fait part de ce que la Commission des Monuments Historiques a décidé du maintien [*sic*] des cheminées modernes du château. En conséquence, il m'est nécessaire de reprendre l'étude d'aménagement des salles du Musée en tenant compte de la présence de ces cheminées et en prévoyant leur habillage par un coffrage en harmonie avec la présentation. »⁴⁰⁰

Dès lors, il prévoit de coffrer les cheminées monumentales qui prennent place dans la quasi-totalité des salles du musée. Son choix se porte sur des caissons revêtus de bardages d'aluminium gris foncé, comme il le précise aux entreprises qu'il contacte pour obtenir des échantillons :

397 CAA, 60 IFA 176/3, Dépose des cheminées pour le réaménagement du musée, s.d. [1962]. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 16.

398 CAA, 60 IFA 176/3, Lettre au directeur des Musées de France à propos des cheminées du 30 mars 1962. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 17.

399 *Ibid.*

400 CAA, 60 IFA 176/3, Lettre d'André Hermant à Jean Hourlier à propos des cheminées du 24 avril 1962. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 18.

« Ayant à réaliser de grandes surfaces d'habillage à l'intérieur du Palais de Saint-Germain en Laye [sic], j'envisage d'utiliser des bardages d'aluminium que j'étudie avec la Société STUDAL. [...] Je tiendrais à ce que la collection soit d'un gris assez foncé tout en conservant un aspect métallique. Vous serait-il possible de me faire parvenir des échantillons ? »⁴⁰¹

Son choix se porte finalement sur l'entreprise SIGAD, dont le devis fourni à André Hermant le 14 novembre 1962 permet de bien comprendre la manière dont sont constitués les coffrages des cheminées :

« Livraison et pose de coffrages pour dissimuler des anciennes cheminées.

Chaque coffrage sera composé d'une ossature en sapin comprenant des montants reliés horizontalement par des traverses en applique sur lesquelles seront fixés des éléments de décoration ci-après.

En partie basse, un portillon d'accès à l'intérieur du coffrage pour réserves éventuelles.

[...]

Revêtement en profilés aluminium aluminité ton or des Ets ALUGLACE réf 1003 compris tous profilés spéciaux pour les angles rentrants et saillants. »⁴⁰²

Dès la fin de l'année 1962, il est donc acté que les coffrages des cheminées des salles gallo-romaines seront revêtus de bardages d'aluminium réalisés par les entreprises ALUGLACE, et qu'ils seront installés par l'entreprise SIGAD. Le 23 novembre 1962, André Varagnac mentionne dans un rapport qu'il adresse au directeur des Musées de France que les salles XIII à XVIII – c'est-à-dire toutes les salles gallo-romaines en-dehors de la salle I – ont été vidées intégralement au mois d'octobre, mais que les travaux n'y ont pas encore débuté à la date de rédaction du rapport⁴⁰³. Il semblerait donc que les travaux de coffrage des cheminées débutent au tournant de l'année 1963. De même, nous n'avons malheureusement pas trouvé d'informations concernant le coffrage particulier de la salle XIII, qui consiste pour sa part en un revêtement en bois, mais des photographies attestent de son installation au cours du mois de juin 1963 (ann. 7.2, fig. 28-29).

2.2.2. Les fenêtres

Dans son programme général du 15 mai 1962, André Hermant préconise ensuite

401 CAA, 60 IFA 176/3, Lettre à la société PROCOL du 04 mai 1962. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 19.

402 CAA, 60 IFA 176/3, Devis de l'entreprise SIGAD du 14 novembre 1962. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 20.

403 MSH AV 2/82, Rapport d'André Varagnac au directeur des Musées de France sur les problèmes en suspens au département des Antiquités nationales du 23 novembre 1962. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 21.

d’installer des « vitres de glace brute »⁴⁰⁴ devant les vitraux de certaines fenêtres :

« J’envisage de doubler les fenêtres du premier étage par des dalles brutes unies sablées de 20 à 25 mm d’épaisseur. Ces dalles seraient fixes et maintenues par des traverses en serrurerie. Elles seraient placées de manière à laisser libre accès aux fenêtres. »⁴⁰⁵

Les fenêtres ne recevant pas de dalles de verre doivent être pourvues de stores pour les ailes sud et ouest, côté cour, et l’éclairage ainsi diminué, secondé par un éclairage artificiel à l’intérieur des vitrines⁴⁰⁶. Les dalles de verre brutes doivent par ailleurs accueillir des vitrines – nous y reviendrons⁴⁰⁷.

André Hermant accorde une grande importance à l’aspect brut qu’il souhaite donner aux dalles de verre, conformément à ses matériaux et concepts architecturaux de prédilection. Ainsi, il affirme dès juin 1962 :

« J’aimerais que les joints soient aussi peu retouchés que possible : il faudrait ne reprendre que les trop grandes irrégularités, et se limiter à elles dans le façonnage. Ceci afin que l’aspect de ces joints reste dans l’esprit de l’aspect de surface, très irrégulier du matériau. »⁴⁰⁸

Si les cheminées sont coffrées d’aluminium, c’est donc ici à un autre matériau privilégié dans la muséographie des années 1950 que revient la tâche de masquer les vitraux des fenêtres, à savoir le verre brut sablé.

Dans une lettre à l’entreprise BOURDIER datée du 26 juin 1962, André Hermant apporte davantage de précisions concernant la mise en œuvre des dalles de verre devant les fenêtres. En effet, il est conscient qu’il serait impossible d’installer des dalles uniques de 3 m sur 4 m, dimensions des fenêtres à masquer, en raison du poids trop important qu’engendrerait cet aménagement⁴⁰⁹. C’est pourquoi il propose à l’entreprise en charge de la réalisation de ces dalles leur division en plusieurs panneaux intercalés :

« Afin de réduire les dimensions à des volumes acceptables nous avons divisé le pan-

404 AN 20150333/800, Programme général rédigé par André Hermant du 15 mai 1962, p. 4. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 15.

405 CAA, 60 IFA 176/3, Lettre à M. Bourdier concernant le doublage des fenêtres du premier étage du 26 juin 1962, p. 1. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 22.

406 AN 20150333/800, Programme général rédigé par André Hermant du 15 mai 1962, p. 9. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 15.

407 Cf. Partie 2, « 2.3.1. Les typologies des vitrines ».

408 CAA, 60 IFA 176/3, Lettre à l’entreprise Miroiterie de Lutèce du 16 juin 1962. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 23.

409 CAA, 60 IFA 176/3, Lettre à M. Bourdier concernant le doublage des fenêtres du premier étage du 26 juin 1962, p. 1. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 22.

neau suivant le dessin ci-joint, qui correspond, pour une fenêtre normale, à trois bandes de 1 m de largeur par 2,85 m de hauteur placées de manière à obtenir un léger recouvrement de la dalle centrale sur les dalles latérales [...]. »⁴¹⁰

À cette époque, André Hermant envisage de mettre en place ces dalles de verre devant vingt-et-une fenêtres⁴¹¹, qui correspondent en fait à toutes les fenêtres non coffrées, côté jardin. Toutefois, ce projet ambitieux est rapidement abandonné, pour finalement se concentrer sur neuf baies, toutes dans l'aile nord, côté jardin : les quatre fenêtres de la salle XV, les trois fenêtres non coffrées de la salle XVI et deux des trois fenêtres de la salle XVII, consacrée à l'époque mérovingienne⁴¹² (ann. 14, fig. 103 à 106).

Concernant les stores, le mémoire des travaux de l'entreprise ARTICLES MÉTALLIQUES STORES daté du 13 septembre 1963 mentionne la pose de vingt stores vénitiens à lames thermiques, ainsi que de neuf impostes en demi-lune, également à lames thermiques⁴¹³. Par ailleurs, les dossiers d'exécution, quant à eux, rapportent une seconde intervention de la même entreprise le 22 avril 1964 pour la pose de stores supplémentaires⁴¹⁴.

2.2.3. Les sols

La question des revêtements de sol est un élément central de la réflexion d'André Hermant à propos de l'aménagement intérieur des salles. Toutefois, avant de procéder à la pose du revêtement choisi, il est important de mentionner deux opérations menées par Jean Hourlier, architecte en chef des monuments historiques, dans le cadre du gros œuvre. La liste des travaux effectués par les Bâtiments datant du 1^{er} février 1963 mentionne ce qui suit :

« Forcement du plancher de la salle 17. Création d'une dalle pour la mosaïque de St. Romain en GALL [*sic*] dans la salle 1. »⁴¹⁵

Ces travaux correspondent donc respectivement au renforcement du plancher de l'ancienne salle XVII – actuelle salle XI – pour accueillir les sculptures monumentales de l'Apollon d'Entrains et du Mercure de Lezoux, ainsi que des petits autels, puis à la découpe du plancher et à la mise en place d'une chape de béton dans l'ancienne salle I – actuelle

410 *Idem*, p. 1-2.

411 *Idem*, p. 2.

412 Aucun document d'archives postérieur à 1962 mentionnant ce changement dans le programme muséographique ou une quelconque intervention d'entreprise n'a pu être retrouvé.

413 CAA, 60 IFA 196/1, Mémoire des travaux d'installation de stores de l'entreprise ARTICLES MÉTALLIQUES STORES du 13 septembre 1963. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 24.

414 MAN 2016006/11, Liste des dossiers d'exécution datée du 15 septembre 1964. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 25.

415 CAA, 60 IFA 196/2, Liste des travaux effectués par les Bâtiments intéressant l'aménagement du musée datée du 1^{er} février 1963, p. 2. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 26.

salle XVI – pour la mise en place de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal. Ce n’est qu’après l’achèvement de ces travaux structurels (ann. 7.2, fig. 31), ainsi qu’après l’installation des œuvres lourdes dans les salles, que les revêtements de sol ont pu être installés dans les salles gallo-romaines : en mai 1963, André Hermant prévoit le début des poses de revêtements pour le mois de juin 1963⁴¹⁶.

Dans ce même document du 30 mai 1963, il dresse une liste des différents revêtements qu’il souhaite faire poser au sol dans les salles gallo-romaines :

« Revêtement des sols. Il est prévu : lino à joints laiton dans les salles 17 et 18 [*actuelles salles X et XI*]. Ardoise dans la salle 16 [*actuelle salle XII*]. Moquette rouge dans la salle 15 [*actuelle salle XIII*]. Moquette grise dans les salles 14 et 13 [*actuelles salles XIV et XV*]. »⁴¹⁷

Il apparaît donc que la volonté d’André Hermant n’était pas de donner une impression d’unité dans les salles à travers les sols, mais bien plutôt de marquer les thématiques distinctes abordées dans ces salles : chaque salle ou groupe de salles thématique se voit attribuer son revêtement de sol spécifique (ann. 7.2, fig. 32-33).

Les travaux de pose des revêtements de sol sont échelonnés entre les mois d’août et de septembre 1963 pour les actuelles salles X à XV, puis en juin 1964 pour l’actuelle salle XVI. Trois entreprises interviennent dans le cadre de ces travaux, selon les salles et le type de revêtement demandé.

Ainsi, au mois d’août 1963, à la demande d’André Hermant dans une lettre du 28 juin 1963, les Établissements PICHOT posent de la moquette dans les actuelles salles XIII à XV, selon le code couleur déterminé au mois de mai de la même année :

« Ces moquettes seront conformes aux échantillons que vous m’avez remis et suivant le plan ci-joint. 2^e étage Salle 13 [*actuelle salle XV*] gris moyen 205

“ 14 anthracite 122

“ 15 [*actuelle salle XIII*] rouge 500 »⁴¹⁸

Les actuelles salles X et XI sont quant à elles confiées conjointement aux entreprises BATYL et EUDE : l’entreprise BATYL prend en charge la « pose d’isorel mi-dur [...] cloué sur plancher existant »⁴¹⁹, suite à quoi l’entreprise EUDE pose par-dessus cet isorel du linoléum gris

416 CAA, 60 IFA 196/2, « Aménagement du Musée des Antiquités Nationales – Question en cours au 30 Mai 1963 ». Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 27.

417 *Ibid.*

418 CAA, 60 IFA 196/2, Lettre d’André Hermant à M. Pichot à propos des tapis du 28 juin 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 28.

419 CAA, 60 IFA 196/1, Mémoire des travaux de revêtements de sols de l’entreprise BATYL du 24 septembre 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 29.

clair et des barres de laiton⁴²⁰.

Concernant l'actuelle salle XVI, son revêtement de sol est posé en juin 1964 par les Établissements PICHOT, en même temps que celui des salles mérovingiennes :

« Je vous serais très obligé de prendre vos disposition pour la pose si possible sous quinzaine des tapis prévus pour les salles 1 – 2 – 3 [actuelles salles XVI à XVIII] [...] dans le même tapis gris foncé. »⁴²¹

Les travaux de revêtements de sol s'achèvent donc dans le courant de l'année 1964 et viennent compléter les coffrages des cheminées et le masquage de certaines fenêtres, toujours dans le même esprit de sobriété intérieure souhaité par André Hermant.

2.2.4. Autres aménagements intérieurs

Il apparaît avec certitude que les aménagements du cadre intérieur des salles gallo-romaines sont quasiment achevés à la fin de l'année 1964, comme l'atteste la note interne daté du 30 novembre 1964 : « Les salles 13 à 18 sont pratiquement terminées ou en cours d'achèvement »⁴²².

Les informations relatives aux interventions d'entreprises sur le chantier de l'aménagement structurel intérieur des salles nous sont fournies par la liste des dossiers d'exécution établie le 15 septembre 1964⁴²³. En effet, cette liste nous permet de déterminer un *terminus ante quem* pour l'exécution des différents travaux réalisés dans les salles, mais également de connaître les noms des entreprises responsables de ces interventions. Ainsi, les travaux de peinture dans les salles gallo-romaines sont achevés par l'entreprise GENOS au plus tard le 1^{er} mars 1963, et le traitement des parois par l'entreprise DAGAND, le 23 avril 1963. Les travaux d'électricité et d'éclairage sont réalisés par l'entreprise GOURMAND, avec comme *terminus post quem* le 23 mai 1963.

La note interne datée du 30 novembre 1964 nous renseigne également sur un autre aspect de la finalisation de l'aménagement intérieur des salles : l'installation des panneaux de textes et éléments illustratifs sur les parois. Cette entrée figurait déjà dans la liste des dossiers d'exécution du 15 septembre 1964, mais aucune date n'y était adjointe. Deux mois plus tard, en novembre 1964, les textes de salles sont encore à installer :

420 CAA, 60 IFA 196/1, Mémoire des travaux de revêtements de sols de l'entreprise EUDE du 24 septembre 1963. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 30.

421 CAA, 60 IFA 196/2, Lettre d'André Hermant à M. Pichot à propos des tapis du 16 juin 1964. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 31.

422 MAN non classé, Note concernant les aménagements du 30 novembre 1964. Au moment de la rédaction de ce mémoire de recherche, les documents parmi lesquels figure cette note sont encore en cours de classement au centre des archives du MAN. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 32.

423 MAN 2016006/11, Liste des dossiers d'exécution datée du 15 septembre 1964. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 25. Ce document tient lieu de source pour l'ensemble du paragraphe suivant, et ce jusqu'à la prochaine note en bas de page.

« Reste à décider :

- texte à disposer sur le panneau à droite en entrant de la salle 18 (dieux gallo-romains)
- textes à disposer sur les panneaux d'ébrasement des passages entre salles
 - entre 18 et 17 (dieux gallo-romains : influences celtes et romaines en Gaule)
 - entre 17 et 16 (tombes, stèles, portraits)
 - entre 14 et 13 (outillage de la vie quotidienne : poterie, verrerie, bronzes, argenterie)
- entrée salle I (aspects de la vie quotidienne en Gaule [...]). »⁴²⁴

Ces panneaux doivent en outre être complétés par des impressions en grand format de « photographies de stèles » dans la salle I⁴²⁵. Ici encore, aucune autre pièce d'archives ne permet de dater avec certitude l'installation des panneaux de salles et des photographies de stèles. Toutefois, quatre mémoires de travaux des LABORATOIRES PHOTO-MALEC, datés entre le 29 janvier et le 07 avril 1965, mentionnent la livraison d'un certain nombre de reproductions en petit format et d'agrandissements photographiques de différentes tailles – jusqu'à 6 m² pour le plus grand – au musée des Antiquités nationales⁴²⁶. Il pourrait donc s'agir de photographies de stèles et des textes de salles. Si aucune date concernant leur installation dans les salles n'a été découverte, il convient d'affirmer qu'elle a été effectuée entre cette note du 30 novembre 1964 et la visite inaugurale de Charles de Gaulle au musée des Antiquités nationales le 25 mars 1965.

2.3. Les vitrines, signature d'André Hermant

À côté des préconisations en matière d'aménagement intérieur données par André Hermant, une part importante du programme général de mai 1962 est consacrée aux nouvelles vitrines qui sont amenées à être installées dans les salles du musée des Antiquités nationales. Il propose une liste des vitrines et équipements de présentation à réaliser pour les salles gallo-romaines, en procédant à un état des lieux salle par salle. À titre d'exemple, voici son état des lieux pour la salle XVII – actuelle salle XI :

« Salle XVII (les dieux gallo-romains) : 1 grande vitrine (V1) ; 3 vitrines doubles ; 6 vitrines d'embrasement ; 11 autels et ex-votos ; le Mercure de Dampierre ; l'Apollon d'Entrain [*sic*] ; habillage de la cheminée ; 1 table de présentation et supports ; 3 vitrines plates. »⁴²⁷

424 MAN non classé, Note concernant les aménagements du 30 novembre 1964. Au moment de la rédaction de ce mémoire de recherche, les documents parmi lesquels figure cette note sont encore en cours de classement au centre des archives du MAN. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 25.

425 *Ibid.*

426 CAA, 60 IFA 196/1, Mémoires de travaux des LABORATOIRES PHOTO-MALEC des 29 janvier 1965, 10 février 1965, 24 mars 1965 et 07 avril 1965. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 33.

427 AN 20150333/800, Programme général rédigé par André Hermant du 15 mai 1962, p. 13. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 15.

Et, de même, pour la salle I – actuelle salle XVI :

« Salle I (la vie quotidienne) : 1 panneau écran ; habillage de la cheminée ; 2 vitrines encastrées ; 3 vitrines doubles de 2 m ; 1 vitrine adossée de 2 m ; 4 vitrines basses côté Sud ; 3 vitrines basses côté Nord ; mosaïque centrale ; vitrine en J, suspendue ; 1 grande vitrine V1 ; 1 vitrine double dans passage. »⁴²⁸

À la lecture du programme général, il apparaît qu’André Hermant a décliné les vitrines en neuf types⁴²⁹, qui sont différenciés par leurs dimensions, par leur système d’ouverture ou encore par leur destination.

2.3.1. Les typologies des vitrines

Les devis descriptifs réalisés par André Hermant pour les vitrines des salles gallo-romaines montrent clairement que les typologies ont été spécifiquement conçues selon leurs futures places dans le parcours. Plusieurs grandes catégories de vitrines sont déclinées dans des dimensions différentes. La nomenclature des vitrines conservée au centre des archives du MAN, qui fournit une vue de face et une vue de côté pour les nombreuses typologies, permet d’embrasser du premier coup d’œil l’ensemble des vitrines d’André Hermant⁴³⁰.

Les vitrines V1 et V6 sont des vitrines dites adossées, destinées, comme leur nom l’indique, à être adossées à l’un des murs de la salle, ce qui permet de leur donner une largeur importante. Ainsi, la V1 mesure 4,80 m de large pour 0,52 m de profondeur⁴³¹, et la V6, 2,40 m de large pour 0,45 m de profondeur⁴³². Pour cette typologie de vitrines, la vitre avant est mobile : enchâssée dans un cadre, c’est elle qui coulisse verticalement, « le long et entre les pieds antérieurs »⁴³³, lorsque l’on souhaite ouvrir la vitrine.

Les vitrines V4 et V5 sont dites vitrines doubles, puisqu’elles permettent la présentation d’objets de part et d’autre d’une cloison centrale, offrant ainsi la possibilité d’exposer deux thématiques différentes dans une même vitrine. La V4 mesure 1,20 m de large pour 0,80 m de profondeur⁴³⁴, et la V5, 2,40 m de large pour 0,80 m de profondeur⁴³⁵. Leur ossature, telle que décrite dans le devis, consiste en quatre montants formés de deux U pour la

428 *Idem*, p. 14.

429 MAN 2016006/13, Liste des vitrines, s.d. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 34.

430 MAN 2016006/13, Nomenclature des vitrines, s.d. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 35.

431 MAN 2016006/13, Devis descriptif V1 – Vitrine adossée 4,80 x 0,52, s.d. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 36.

432 MAN 2016006/13, Devis descriptif V6 – Vitrine adossée 2,40 x 0,45, s.d. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 39.

433 MAN 2016006/13, Devis descriptif V1 – Vitrine adossée 4,80 x 0,52, s.d., p. 1. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 36.

434 MAN 2016006/13, Devis descriptif V4 – Vitrine double 1,20 x 80 [*sic*], s.d. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 37.

435 MAN 2016006/13, Devis descriptif V5 – Vitrine double 2,40 x 80 [*sic*], s.d. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 38.

V4, et en six montants pour la V5⁴³⁶. Dans le cas de ces vitrines doubles, c'est l'ensemble du caisson vitré – donc des quatre faces de la vitrine – qui coulisse vers le bas, le long de rails aménagés sur les montants des vitrines, libérant ainsi l'accès aux œuvres qu'elles contiennent.

Si les vitrines V7 et V10 ne font pas à proprement parler partie de la même typologie, elles se rejoignent toutefois, en ce qu'elles viennent s'insérer dans les écrans de fenêtres en verre monumentaux installés devant les fenêtres. Ces écrans de fenêtres font d'ailleurs partie du même devis descriptif que l'ensemble des vitrines, signe qu'ils sont considérés sur le même plan. Selon le devis, les écrans doivent être réalisés en « dalle de verre brute de 25 mm d'épaisseur », supportés par un socle en sapin habillé d'une plinthe en chêne au sol, et par une traverse intermédiaire en fer⁴³⁷. Les quatre dalles constituant un écran se superposent légèrement, d'environ 5 cm, tout en étant distante d'environ 2 cm les unes des autres⁴³⁸.

C'est sur les traverses intermédiaires de ces écrans de fenêtres que prennent place les vitrines V7 et V10. La vitrine V7 est dite vitrine à verrerie et s'ouvre en faisant coulisser verticalement la vitrine de la face avant⁴³⁹. La vitrine V10 est une vitrine basse à coulisses⁴⁴⁰. L'une comme l'autre sont fermées à l'arrière par une vitre dépolie, de sorte à laisser passer la lumière du jour provenant des fenêtres, tout en la filtrant légèrement⁴⁴¹.

La vitrine V8 est une vitrine suspendue d'une dimension de 0,70 m sur 0,32 m, qui se fixe au mur et s'ouvre comme une porte – ce mouvement entraîne toutefois trois des quatre côtés du caisson vitré⁴⁴². La vitrine V11, quant à elle, est une vitrine basse pivotante⁴⁴³.

Le dernier type de vitrine, la vitrine V12, est un peu particulier, puisqu'il s'agit de vitrines encastrées dans les coffrages des cheminées en profilés « Aluglace »⁴⁴⁴. Les vitrines s'ouvrent en faisant coulisser la face vitrée avant verticalement⁴⁴⁵, et les dimensions sont propres à chaque vitrine, comme l'explique André Hermant :

« Ces vitrines auront toutes la même hauteur. Leurs longueurs seront les suivantes :

Salle I : 5, 14 m (d) + un retour de 1,06 m (a). [...]

Salle XIII : 2,40 m (b).

436 *Ibid.*

437 MAN 2016006/13, Devis descriptif V7, V10 – Écran des fenêtres, s.d. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 45.

438 *Ibid.* Voir aussi MAN 2016006/13, Salle XIII côté nord, Écrans des fenêtres, 20 septembre 1962. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 46.

439 MAN 2016006/13, Devis descriptif V7 – Vitrine à verrerie, s.d., p. 1. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 40.

440 MAN 2016006/13, Devis descriptif V10 – Vitrine basse à coulisses, s.d., p. 1. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 42.

441 *Idem*, p. 3.

442 MAN 2016006/13, Devis descriptif V8 – Vitrine suspendue 0,70 x 0,32, s.d., p. 1-2. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 41.

443 MAN 2016006/13, Devis descriptif V11 – Vitrine basse pivotante, s.d., p. 1. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 43.

444 MAN 2016006/13, Devis descriptif V12 – Coffrage des cheminées et vitrines encastrées, p. 1-2. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 44.

445 *Idem*, p. 4.

Salle XV : 2,40 m (b) (non figuré sur le plan).

Salle XVII : 3,57 m (c).

Salle XVIII : 2,40 m (b). »⁴⁴⁶

Comme nous l'avons vu, les dimensions, les modes d'ouverture et l'aspect des vitrines varient selon leur destination souhaitée, mais l'ensemble des typologies de vitrines est harmonisé par les matériaux utilisés. Ainsi, les couvercles des vitrines sont réalisés en « contreplaqué de chêne contre-collé sur contreplaqué okoumé »⁴⁴⁷. Concernant le gainage des vitrines, André Hermant demande dans ses devis l'utilisation de « tissu marque "GALON" qualité MOKA – fourni par les Ets. SOREPCO ». Pour la peinture, il préconise une couche de peinture antirouille et une couche de peinture satinée pour les parties métalliques invisibles au regard des visiteurs, contre un enduit et deux couches de peinture satinée résistante pour les parties métalliques visibles et pour les parties en bois⁴⁴⁸.

M^{mes} Charlotte Bouvet, Virginie Kretz et Béatrice Vincent, dans leur *Monographie sur le réaménagement du musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye* (1988), concluent leur énumération des possibilités d'exposition d'objets offertes par la diversité des vitrines créées par André Hermant par l'affirmation suivante : « autant de possibilités pour éviter toute monotonie dans la présentation »⁴⁴⁹.

2.3.2. L'ouverture mécanique des vitrines

Les systèmes d'ouverture des vitrines créées par André Hermant divergent selon les types, qu'il s'agisse d'une translation verticale, de crémaillères mobiles ou encore d'une ouverture similaire à celle d'une porte⁴⁵⁰. Toutefois, une douzaine de vitrines de typologies différentes intègrent également un système d'ouverture mécanique commun : l'utilisation d'un bloc-moteur (ann. 7.3, fig. 39). Ce bloc-moteur, tel qu'il est décrit en 1962, est constitué comme suit :

« Chaque bloc-moteur se compose d'un plateau [...] portant un bouton destiné à s'engager dans la boutonnière percée dans le cadre des vitrines et des cales en feutre [...], dont l'épaisseur sera calculée de manière à assurer la verticalité du plateau sans endommager le gainage. »⁴⁵¹

446 *Idem*, p. 2-3.

447 MAN 2016006/13, Devis descriptif V1 – Vitrine adossée 4,80 x 0,52, s.d., p. 2. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 36. Les références sont les mêmes pour chaque devis.

448 *Idem*, p. 4.

449 BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 24.

450 MAN 2016006/13, Matériel d'ouverture des vitrines, s.d., p. 1. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 47.

451 *Ibid.* Un croquis perspectif du bloc-moteur est également conservé au centre des archives du MAN et permet de mieux visualiser cet élément : MAN 2016006/13, Croquis perspectif du bloc-moteur, s.d. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 48.

Le bloc-moteur tel que décrit précédemment est amovible, de sorte qu'il peut être utilisé pour toutes les vitrines des salles gallo-romaines. L'emplacement dans le cadre des vitrines qui lui est dédié se ferme à clé par une « plaquette de fermeture », pour masquer la prise du moteur en-dehors de son temps d'utilisation⁴⁵². Le bloc-moteur est à « inversion de sens de rotation » et il « fait tourner l'axe de la vis sans fin », comme l'explique André Hermant dans son devis descriptif⁴⁵³. Un total de quatre blocs-moteurs électriques est souhaité par l'architecte pour l'ensemble des salles gallo-romaines du musée des Antiquités nationales⁴⁵⁴.

Pour les quelques vitrines qui ne sont pas compatibles avec ce bloc-moteur, mais également en cas de dysfonctionnement du bloc-moteur, des manivelles « réalisées par une platine portant un carré de 12 mm et une poignée » sont prévues par André Hermant, au nombre de dix⁴⁵⁵. C'est le cas en particulier des vitrines encastrées, qui s'ouvrent uniquement par la rotation d'une manivelle, entraînant la mise en mouvement de contrepoids dissimulés à l'arrière des coffrages⁴⁵⁶.

Le système d'ouverture mécanique mis au point par André Hermant participe de l'originalité et de l'innovation de son travail au musée des Antiquités nationales, et nous renvoie à la volonté d'en faire « un "musée-pilote" dans le domaine de la présentation »⁴⁵⁷ qui guide l'ensemble des décisions prises au cours du chantier muséographique des années 1960.

2.3.3. L'éclairage des vitrines

Une autre singularité des vitrines réalisées par André Hermant pour le musée des Antiquités nationales concerne l'éclairage. Comme l'explique Pierre Quoniam, la grande majorité des vitrines sont pourvues de tubes fluorescents et de quelques petits projecteurs basse tension, qui sont intégrés en partie supérieure des vitrines et accessibles sans avoir à ouvrir la vitrine entière⁴⁵⁸. Les seules exceptions à cette installation sont les vitrines dites à verrerie. Ces dernières, selon le programme général établi par André Hermant, bénéficient de la lumière naturelle provenant des fenêtres, mais également d'un « éclairage général [...] assuré par les dalles de glace brute diffusant la lumière des rampes placées entre ces glaces et les fenêtres »⁴⁵⁹ – d'où la présence de vitres dépolies à l'arrière des vitrines,

452 MAN 2016006/13, Devis descriptif V1 – Vitrine adossée 4,80 x 0,52, s.d., p. 2. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 36.

453 *Idem*, p. 3.

454 MAN 2016006/13, Matériel d'ouverture des vitrines, s.d., p. 2. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 47.

455 *Idem*, p. 1-2.

456 QUONIAM 1965, p. 30.

457 AN 19890535/87, Lettre du directeur des Musées de France au directeur de l'Administration générale du 05 mars 1962, p. 2. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 10.

458 QUONIAM 1965, p. 30.

459 AN 20150333/800, Programme général rédigé par André Hermant du 15 mai 1962, p. 4. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 15.

comme nous l’avons mentionné précédemment :

« L’exposition de verrerie est une des plus belles réussites d’Hermant. [...] La lueur des néons placés derrière celles-ci traverse les verres exposés rendant ainsi toute leur finesse et leur transparence. »⁴⁶⁰

La présence des néons à l’intérieur des vitrines-meubles supprime complètement un éclairage généralisé des salles. En effet, à l’exception de quelques autres petits projecteurs fixés au plafond pour éclairer spécifiquement une statue ou un relief exposé hors vitrine, les salles gallo-romaines ne disposent d’aucun système d’éclairage des salles au plafond, ce qui engendre « un “ensoleillement” des plus attrayants »⁴⁶¹, pour reprendre les mots de Pierre Quoniam.

Néanmoins, il convient de mentionner ici que l’éclairage intégré aux vitrines mis au point par André Hermant, bien que novateur et moderne, connaît dès l’ouverture des salles gallo-romaines des dysfonctionnements. Ainsi, dans une lettre à René Joffroy du 07 octobre 1965, André Hermant évoque le remplacement de plusieurs ampoules⁴⁶² et, dans une lettre du 22 juin 1966, il relate de nouveaux problèmes d’éclairage des vitrines⁴⁶³. C’est la fréquence de maintenance nécessaire du système d’éclairage d’André Hermant qui conduit le musée des Antiquités nationales à « revenir à des méthodes moins performantes mais plus fiables et plus stables »⁴⁶⁴, dans les décennies suivantes.

2.3.4. La mise en place des vitrines dans les salles

Dès septembre 1962, André Hermant fait une demande de brevet auprès de l’Office Blétry pour « le système de vitrine dont [il a] réalisé un prototype »⁴⁶⁵ (ann. 7.3, fig. 34-35). Il y présente son invention comme suit :

« La présente invention concerne une vitrine et a plus particulièrement trait au montage des glaces de la vitrine et à leur mode de déplacement par rapport au bâti de support. »⁴⁶⁶

Il fournit également une description précise du mode de fonctionnement des vitrines, notamment en ce qui concerne le système d’ouverture, novateur pour ce domaine :

460 BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 24.

461 QUONIAM 1965, p. 30.

462 MAN 2016006/11, Lettre d’André Hermant à René Joffroy du 07 octobre 1965.

463 MAN 2016006/11, Lettre d’André Hermant à René Joffroy du 22 juin 1965.

464 BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988, p. 24. Aujourd’hui, les systèmes d’éclairage intérieurs aux vitrines ne sont pas harmonisés, alternant entre néons halogènes et tubes LED.

465 CAA, 60 IFA 176/1, Lettre d’André Hermant à l’Office Blétry du 19 septembre 1962, p. 1. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 49.

466 CAA, 60 IFA 176/1, Description pour le brevet d’invention « Vitrine » d’André Hermant, daté du 25 septembre 1962, p. 1. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 50.

« Cette vitrine est essentiellement constituée par un bâti-support présentant des montants recevant des organes de guidage d'une cage susceptible de coulisser verticalement sur ces montants et recevant les glaces. [...] Les organes de manœuvre du caisson mobile sont des pignons et crémaillères. Les pignons sont actionnés par un axe logé le long de la face interne du cadre-caisson mobile et actionné à partir d'un mécanisme de commande à main ou à moteur préférentiellement amovible. »⁴⁶⁷

C'est finalement le 16 décembre 1963 qu'un brevet d'invention d'une durée de vingt ans est délivré à André Hermant, daté rétrospectivement du 10 décembre 1962⁴⁶⁸.

Le 26 décembre 1962 est publié l'appel d'offre pour la réalisation de ces vitrines, dans lequel sont quantifiés précisément les différents types de vitrines nécessaires :

« Devis quantitatif et estimatif. Vitrine V1 : 6 ; Vitrine V4 : 20 ; Vitrine V5 : 12 ; Vitrine V6 : 14 ; V7 : 6 ; V8 : 11 ; V10 : 6 ; V11 : 12 ; V12 : 7, 480 m². Blocs moteurs d'ouverture des vitrines : 4 ; Manivelles d'ouverture des vitrines : 10. »⁴⁶⁹

Au total, 94 nouvelles vitrines doivent donc être réalisées pour remplacer les anciennes vitrines réparties dans les sept salles gallo-romaines du musée. Une liste des vitrines conservée au centre des archives du MAN précise d'ailleurs la répartition des vitrines salle par salle⁴⁷⁰. L'appel d'offre court jusqu'au 21 janvier 1963⁴⁷¹ : c'est le devis proposé par l'entreprise SIEGEL le 18 janvier 1963 qui est retenu⁴⁷². L'appel d'offre impliquait également une proposition pour la réalisation des dalles de verre à installer devant les fenêtres, et l'entreprise SIEGEL prévoit une collaboration avec les Manufactures de Saint-Gobain :

« Miroiterie :

- Toutes les glaces en provenance des Manufactures de Saint Gobain et Boussois, qualité V.V. [...]
- Les dalles prévues sont de la catégorie de St-Gobain, 18 à 27 mm appareillées au mieux, sans limite d'épaisseur suivant les approvisionnements des Manufactures de St-

⁴⁶⁷ *Idem*, p. 5.

⁴⁶⁸ CAA, 60 IFA 176/1, Brevet d'invention délivré à André Hermant le 16 décembre 1963. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 51.

⁴⁶⁹ MAN 2016006/13, Appel d'offre pour les vitrines par le Conservateur régional des bâtiments de France, daté du 26 décembre 1962, p. 3-4. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 52.

⁴⁷⁰ MAN 2016006/13, Liste des vitrines, s.d. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 34.

⁴⁷¹ MAN 2016006/13, Appel d'offre pour les vitrines par le Conservateur régional des bâtiments de France, daté du 26 décembre 1962, p. 2. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 52.

⁴⁷² CAA, 60 IFA 178/2, Devis des travaux par l'entreprise SIEGEL concernant l'appel d'offres en date du 22 janvier 1963, réalisé le 18 janvier 1963. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 53.

Gobain. »⁴⁷³

Les travaux sont entamés le 04 février 1963, comme en atteste l'ordre de service du même jour :

« L'entreprise "Anciens Etablissements SIEGEL et STOCKMAN réunis" [...] est invitée à commencer ce jour les travaux de vitrines et aménagements divers [...]. »⁴⁷⁴

Quant au planning général de réalisation, un délai de quatre mois et demi est alloué à l'entreprise SIEGEL, avec quelques variations selon le type d'intervention à effectuer :

« Les vitrines du 2ème étage (V1, V4, V5, V6, V8, V10, V11) devront être réalisées dans un délai de 4 mois à dater de l'ordre de service de départ de l'ensemble de l'opération. Les panneaux de verre et paroi d'aluminium du 2ème étage ainsi que les vitrines incorporées à ces éléments (V7, V10) devront être réalisées dans un délai de 4 mois 1/2 à dater de l'ordre de service de départ de l'ensemble de l'opération. »⁴⁷⁵

Si aucun document d'archives ne permet d'affirmer avec certitude le respect ou non de ce délai, une attestation signée par André Hermant le 18 novembre 1964 fournit toutefois le *terminus ante quem* des travaux liés aux vitrines :

« Je soussigné, HERMANT André, certifie que les Etablissements SIEGEL & STOCKMAN réunis ont effectués sous ma direction durant les années 1963 et 1964 les travaux d'aménagement du Musée des Antiquités Nationales, au Château de Saint-Germain en Laye [*sic*] (vitrines, agencement divers de présentation et de décoration des salles gallo-romaines et mérovingiennes). »⁴⁷⁶

Dans la liste des dossiers d'exécution du 15 septembre 1964, il est mentionné que les présentoirs des vitrines et les supports pour les objets, ainsi que les tables de présentation ont été fournis par l'entreprise ARNAUD le 04 juillet 1963. Les vitrines-meubles basiques, les vitrines encastrées, les coffrages des cheminées, les vitrines à verrerie et les panneaux vitrés masquant les fenêtres ont, quant à eux, été remis au musée en janvier 1964 par l'entreprise SIEGEL⁴⁷⁷. Concernant l'aménagement de l'intérieur des vitrines, s'il est possible

473 *Idem*, p. 1.

474 CAA, 60 IFA 178/3, Ordre de service à propos des vitrines du 04 février 1963. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 54.

475 CAA, 60 IFA 178/3, « Rénovation du Musée des Antiquités Nationales. Installation de meubles vitrines », s.d. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 55.

476 CAA, 60 IFA 178/2, Attestation par André Hermant de travaux effectués par les entreprises SIEGEL & STOCKMAN du 18 novembre 1964. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 56.

477 MAN 2016006/11, Liste des dossiers d'exécution datée du 15 septembre 1964. Cf. volume d'annexes : ann. 6,

d'affirmer qu'il s'agit de verre et de toile de jute, aucune information n'a pu être trouvée quant à leur installation. En septembre 1964, toutes les vitrines sont donc installées dans les salles gallo-romaines (ann. 7.3, fig. 36).

2.4. Les mouvements d'œuvres emblématiques

Le réaménagement muséographique du musée des Antiquités nationales entraîne le déplacement d'un nombre important d'œuvres et notamment, en ce qui concerne les collections gallo-romaines, d'un ensemble d'œuvres monumentales du rez-de-chaussée au premier étage. Les moyens mis en œuvre pour ces déplacements peuvent poser des questions, c'est pourquoi nous allons nous intéresser spécifiquement aux détails et à la chronologie des mouvements d'œuvres monumentales et/ou emblématiques des collections gallo-romaines du musée.

2.4.1. La dépose des tirages en plâtre

Un premier mouvement d'œuvres d'importance consiste à mettre en réserve les tirages en plâtre. Comme nous l'avons vu précédemment, retirer les tirages en plâtre du parcours de visite gallo-romain constitue dès 1960 un point central du projet de réaménagement muséographique⁴⁷⁸. Dès son programme général du 15 mai 1962, André Hermant consacre une sous-partie au déménagement des tirages en plâtre :

« Travaux envisagés en première urgence suivant le programme de la Direction des Musées. Les éléments dont l'enlèvement immédiat serait nécessaire sont :

1/ Les moulages de l'Arc de Constantin, à transporter et à réinstaller à l'Institut d'Art et d'Archéologie. Les décisions nécessaires ont été prises et le travail sera entrepris prochainement par les Musées.

2/ Les autres grands moulages (Orange, Carpentras et Saint-Rémy) trouveront place, provisoirement, dans le local situé de l'autre côté de la rue. »⁴⁷⁹

Dès lors est donc envisagée une répartition du déménagement des tirages en plâtre du parcours gallo-romain : ceux des bas-reliefs de l'arc de Constantin doivent être déposés à l'Institut d'art et d'archéologie de la Sorbonne, les autres tirages en plâtre sont mis en réserve au musée des Antiquités nationales.

doc. 25.

478 Cf. Partie II, « 1.2.1. André Varagnac (1956 – 1964) : la mise en route du chantier muséographique ».

479 AN 20150333/800, Programme général rédigé par André Hermant du 15 mai 1962, p. 5. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 15.

2.4.1.a. Les tirages en plâtre de l'arc de Constantin

Les premiers tirages en plâtre à faire l'objet d'une dépose sont ceux de l'arc de Constantin, avant même qu'une solution ne soit envisagée pour les autres tirages. Rappelons ici que ces tirages en plâtre de l'arc de Constantin à Rome étaient jusqu'alors exposés au rez-de-chaussée, dans les anciennes salles R et S⁴⁸⁰. Dans une lettre du 8 novembre 1961, Raoul Curiel, adjoint au directeur des Musées de France, donne à André Varagnac l'autorisation de commencer la dépose des tirages en plâtre de l'arc de Constantin :

« J'ai l'honneur de vous faire connaître que M. ROCHE, Recteur de l'Académie de Paris, est entièrement d'accord pour que les moulages des bas-reliefs de l'Arc de Constantin, conservés actuellement dans les collections de votre musée soient mis en dépôt à l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris. [...] La dépose de ces moulages peut donc être effectuée dès à présent. »⁴⁸¹

Le 16 novembre 1961, la liste des tâches à effectuer au musée des Antiquités nationales, établie par les services techniques et commerciaux de la Réunion des musées nationaux, fournit plus de détails quant au mode d'accrochage de ces dix-huit tirages en plâtre, de manière à préparer le plus efficacement possible leur dépose :

« 1°/ Dépose de 18 moulages. 2 grands bas reliefs fixés aux murs. [...] 8 grands bas reliefs jumelés dos à dos. [...] 8 grands bas reliefs en forme de médaillon dont deux sont fixés aux murs. [...]

2°/ Repose de ces 18 bas-reliefs à l'Institut d'Art et d'Archéologie. [...] Pour les bas-reliefs jumelés, un échafaudage sur chaque face sera nécessaire afin d'étayer le bas relief qui restera en équilibre durant la dépose de celui sur lequel il prenait appui. »⁴⁸²

Un marché est passé le 14 février 1962 pour la prise en charge du déménagement et de l'installation des tirages en plâtre de l'arc de Constantin du musée des Antiquités nationales à l'Institut d'art et d'archéologie⁴⁸³. C'est l'entreprise GROSPIRON qui remporte le marché et qui, selon une facture du 23 mars 1963, met « à disposition d[u] personnel et d[u] Matériel [sic] pour transport de moulage [sic] en plâtre du Chateau [sic] de St-Germain à Saint-Germain-en-Laye pour livraison Rue Michelet Paris »⁴⁸⁴.

480 Cf. Partie I, « 1.3. La direction Reinach (1902 – 1932) : l'achèvement d'un ensemble muséographique ».

481 MAN non coté – Dossiers de dépôts en cours, Lettre de Raoul Curiel à André Varagnac du 08 novembre 1961.

482 AN 20150333/800, Travail à exécuter à Saint-Germain, établi par les services techniques et commerciaux de la Réunion des Musées Nationaux le 16 novembre 1961, p. 1. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 57.

483 CAA, 60 IFA 176/4, « Travaux de dépose et repose de moulages par le Service Technique des Musées Nationaux », daté du 07 janvier 1964. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 58.

484 CAA, 60 IFA 196/1, Facture de l'entreprise GROSPIRON à propos du transfert des tirages en plâtre datée du 26 mars 1963. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 59.

Le 30 janvier 1963, une lettre adressée par l'entreprise GROSPIRON à Pierre Demargne, directeur de l'Institut d'art et d'archéologie, mentionne la réalisation d'un « plan complété du 4° étage de l'Institut d'Art [...] afin de faciliter la répartition sur les parois de l'escalier et du local du plan de Rome, d'un certain nombre de moulages, en provenance du Musée de Saint-Germain »⁴⁸⁵. Un second document détaille la répartition exacte des tirages en plâtre de l'arc de Constantin à l'intérieur de l'Institut :

« 1° – Les 8 moulages de la frise [...] trouveront place dans la salle du plan de Rome, disposés deux par deux comme ils le sont en réalité.

2° – Les 2 grandes frises latérales [...] seront placées à la même hauteur – la frise B au-dessus de la porte d'entrée.

3° – 7 des médaillons (1 à 7) trouveront place dans le grand escalier, en droit des paliers des étages supérieurs [...].

4° – Le 8ème médaillon (n° 8) sera placé dans la salle du plan de Rome. »⁴⁸⁶

Un document daté du 31 mai 1963 établit une chronologie détaillée de cette opération de dépose et de repose, qui nous permet de mieux appréhender le déroulement de cette opération. Ainsi, la dépose des tirages en plâtre au musée des Antiquités nationales s'est faite entre le 14 janvier et le 4 février 1963, alors que la repose desdits tirages à l'Institut d'art et d'archéologie s'est échelonnée entre le 4 mars et le 28 mai 1963⁴⁸⁷.

Dans une lettre adressée à René Joffroy le 15 juillet 1975, le conservateur chargé de l'inventaire général des dépôts d'œuvres d'art appartenant aux musées nationaux insiste sur la nécessité de « régulariser la situation administrative » des tirages en plâtre « en dépôt à l'Institut d'art »⁴⁸⁸, ce qui signifie bien qu'à cette date, les tirages en plâtre de l'arc de Constantin appartiennent encore au musée des Antiquités nationales, mais qu'ils sont exposés de manière pérenne à l'Institut d'art et d'archéologie. Ils n'ont donc pas quitté l'institution suite aux dégradations menées par les étudiants en mai 1968, et ce malgré le déménagement de plus de trois cent trente œuvres à la gypsothèque du Louvre à Versailles entre 1970 et 1973⁴⁸⁹.

La consultation de l'inventaire des tirages en plâtre conservés à l'Institut Michelet, réalisé par M^{me} Soline Morinière en 2017 et mis à jour en 2021, permet d'affirmer avec certitude que les tirages en plâtre de l'arc de Constantin provenant du musée des Antiquités

485 CAA, 60 IFA 176/4, Lettre d'André Lacoste à Pierre Demargne à propos des tirages en plâtre du 30 janvier 1962. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 60.

486 CAA, 60 IFA 175/3, Implantation des tirages en plâtre de l'Arc de Constantin à l'Institut d'Art et d'Archéologie, s.d. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 61.

487 CAA, 60 IFA 176/4, Avenant étendant les travaux de dépose et de repose des grands moulages aux moulages des Arcs d'Orange, de Carpentras, de Saint-Rémy, datable du 31 mai 1963, p. 3. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 62.

488 MAN non coté – Dossiers de dépôts en cours, Lettre du Conservateur chargé de l'inventaire général des dépôts d'œuvres d'art appartenant aux musées nationaux à René Joffroy du 15 juillet 1975.

489 MARTINEZ 2009, p. 1130.

nationales sont aujourd’hui encore exposés au sein de l’Institut d’art et d’archéologie, dit Institut Michelet. Les dix haut-reliefs de l’attique sont tous présentés au quatrième étage de l’Institut⁴⁹⁰ (ann. 7.4, fig. 41). Les médaillons sont répartis entre plusieurs étages. Dans l’escalier droit, entre le deuxième et le troisième étage, sont placés le médaillon à la chasse au sanglier (ann. 7.4, fig. 42) et celui au sacrifice à Apollon⁴⁹¹. Le palier du troisième étage contient ceux à la chasse au lion et au sacrifice à Hercule⁴⁹². Entre le troisième et le quatrième étage, les murs de l’escalier arborent le médaillon au départ à la chasse et celui au sacrifice à Diane⁴⁹³. Enfin, sur le palier du quatrième étage est exposé le médaillon représentant une chasse à l’ours⁴⁹⁴. Il apparaît ainsi que sur les dix-huit tirages en plâtre de l’arc de Constantin ayant quitté le musée des Antiquités nationales en 1963, dix-sept sont toujours présentés à l’Institut Michelet, qu’ils n’ont pas quitté depuis leur arrivée, presque soixante ans plus tôt.

Le médaillon au sacrifice à Mars (ann. 7.4, fig. 40) ne figure toutefois plus à l’inventaire de l’Institut Michelet. Des échanges avec M. Alain Duplouy, maître de conférence à l’université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, qui a travaillé sur le patrimoine universitaire de l’Institut d’art et d’archéologie, ont permis d’exclure la présence de ce dix-huitième tirage en plâtre au sein des collections de l’université. De même, M^{me} Élisabeth Le Breton, conservatrice responsable des collections de la gypsothèque du musée du Louvre, nous a affirmé que ledit tirage en plâtre ne se trouvait pas à ce jour dans les collections conservées à Versailles. Ce médaillon au sacrifice à Mars aurait-il donc été détruit – ou du moins grandement endommagé – lors des assauts étudiants de 1968 à 1970, qui ont entraîné de nombreuses dégradations des collections de tirages en plâtre et maquettes de l’Institut d’art et d’archéologie⁴⁹⁵ ? Ou aurait-il regagné les collections de tirages en plâtre du MAN qui se trouvent actuellement réparties entre les réserves du blockhaus et le bunker – qui reste pour sa part inaccessible à ce jour⁴⁹⁶ ? Malheureusement, jusqu’à présent, seules des suppositions sont possibles à ce propos.

2.4.1.b. Les autres grands tirages en plâtre

Concernant les autres grands tirages en plâtre de reliefs romains, il est envisagé dès le programme général du 15 mai 1962 de les entreposer au sein d’une réserve spécialement

490 MORINIÈRE 2021, p. 115-117, n°119-126 et p. 119, n°129-130.

491 *Idem*, p. 96-97, n°94-95.

492 *Idem*, p. 98, n°96 et p. 101, n°99.

493 *Idem*, p. 107-108, n°111-112.

494 *Idem*, p. 109, n°113.

495 MARTINEZ 2016, § 19-20. La maquette de Paul Bigot, dite « plan de Rome », est emblématique des destructions opérées par les étudiants entre 1968 et 1970.

496 M^{me} Mirela Vlad, qui écrit actuellement un mémoire d’étude de l’École du Louvre consacré aux tirages en plâtre et à la galvanoplastie de la colonne Trajane au MAN, a en effet découvert qu’une partie conséquente de la galvanoplastie de cette colonne se trouvait aujourd’hui entreposée dans le bunker à proximité du musée, aujourd’hui totalement inaccessible.

créée en face du musée des Antiquités nationales, dans le bâtiment de la rue Thiers⁴⁹⁷. Déjà au mois de février de la même année, une lettre envoyée par André Hermant à René Joffroy contenait un plan du mode de dépôt des tirages en plâtre au rez-de-chaussée, rue Thiers⁴⁹⁸.

Toutefois, si ce projet est établi dès le mois de mai 1962, sa mise en œuvre est longue, ralentie par la monumentalité des tirages en plâtre, qui nuit à leur déplacement. Une note d’André Varagnac du 15 octobre 1962 concernant les décrochages des tirages en plâtre du rez-de-chaussée insiste sur leur « déplacement extrêmement difficile », à tel point que selon lui, il « serait indispensable de les découper »⁴⁹⁹. Dans son rapport au directeur des Musées de France du 23 novembre 1962, il fait état de la situation stagnante du déménagement des tirages en plâtre :

« DÉMÉNAGEMENT DES GRANDS MOULAGES. Rien n’est commencé, malgré les assurances données les mois précédents. De ce déménagement dépend la possibilité de déménager les salles Breuil et n° II, nécessaires aux présentations gallo-romaines prévues par M. Quoniam. »⁵⁰⁰

C’est seulement dans une lettre du 11 mars 1963 qu’il adresse à Jean Hourlier, architecte en chef des monuments historiques, qu’il annonce un déménagement des tirages en plâtre imminent :

« Les deux premières salles de rez-de-chaussée sont sur le point d’être entièrement libérées de leurs moulages. »⁵⁰¹

La dépose des tirages en plâtre destinés à être déménagés rue Thiers concerne cinq tirages de l’arc d’Orange, quatre de celui de Saint-Rémy-de-Provence, deux de l’arc de Carpentras, ainsi que « quelques petits moulages » supplémentaires⁵⁰². Une lettre du 21 février 1963 d’André Hermant à André Varagnac annonce que lesdits tirages en plâtre sont « en cours de dépose » et que la réalisation d’un plancher intermédiaire a été validée, de manière à gagner « une surface de plancher supplémentaire de 60 m² environ »⁵⁰³. Les

497 AN 20150333/800, Programme général rédigé par André Hermant du 15 mai 1962, p. 5. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 15.

498 MAN 2016006/11, Lettre d’André Hermant à René Joffroy du 10 février 1962. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 63.

499 MAN 2016006/11, Note concernant le déplacement des grands tirages en plâtre des salles du rez-de-chaussée du musée des Antiquités nationales du 15 octobre 1962. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 64.

500 MSH AV 2/82, Rapport sur les problèmes en suspens au département des Antiquités nationales, soumis à Monsieur le directeur des Musées de France, par André Varagnac, 23 novembre 1962, p. 1. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 21.

501 MAN 2016006/11, Lettre d’André Varagnac à Jean-Baptiste Hourlier du 11 mars 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 65.

502 CAA, 60 IFA 176/4, Avenant étendant les travaux de dépose et de repose des grands moulages aux moulages des Arcs d’Orange, de Carpentras, de Saint-Rémy, datable du 31 mai 1963, p. 2. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 62.

503 CAA, 60 IFA 196/2, Lettre d’André Hermant à André Varagnac à propos de la réserve des tirages en plâtre rue

tirages en plâtre ont été déposés des salles du musée entre le 5 février et le 1^{er} mars 1963⁵⁰⁴, mais leur remontage dans la nouvelle réserve est tributaire de l’achèvement du plancher intermédiaire⁵⁰⁵. Au 07 janvier 1964, ce chantier n’est toujours pas terminé, comme en atteste une note du musée :

« Ce dernier travail (remontage) n’a pas été exécuté, étant subordonné à l’aménagement du local de la rue Thiers, et se trouve donc reporté à une date ultérieure. »⁵⁰⁶

Malgré ce retard sur l’aménagement de la réserve de la rue Thiers, la dépose des tirages en plâtre suit son cours au musée. Une facture de l’entreprise CHENUE, datée du 19 novembre 1963, nous permet d’affirmer qu’à cette date, « environ 150 pièces » ont été déposées⁵⁰⁷. Entre novembre 1963 et février 1964, dans l’attente de pouvoir intégrer leur réserve, les tirages en plâtre sont alternativement entreposés dans l’une ou l’autre des salles du rez-de-chaussée, de sorte que les travaux de réfection des dallages en pierre des salles A, B, R et S puissent malgré tout être achevés⁵⁰⁸. André Hermant émet même le 10 février 1964 l’hypothèse d’un stockage temporaire des tirages en plâtre dans les salles du sous-sol, afin de ne plus encombrer les salles du rez-de-chaussée⁵⁰⁹ – il est d’ailleurs intéressant de constater qu’aujourd’hui, un certain nombre de tirages en plâtre, en particulier de sarcophages, se trouvent encore au sous-sol. Les tirages en plâtre sont finalement déposés dans cette réserve en février 1964 par le service technique de la Réunion des musées nationaux.

Si aucun document au sujet des maquettes n’a été trouvé dans les différents fonds d’archives consultés, il est permis de supposer que ces dernières ont été placées en réserves en même temps que les tirages en plâtre. À l’aube de 1964, les salles gallo-romaines ont donc été entièrement dépourvues de leurs collections de maquettes et de tirages en plâtre.

2.4.2. La réinstallation de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal

Une œuvre emblématique des collections gallo-romaines du musée des Antiquités nationales, qui a fait l’objet d’une réinstallation dans le cadre du chantier muséographique

Thiers du 21 février 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 66.

504 CAA, 60 IFA 176/4, Avenant étendant les travaux de dépose et de repose des grands moulages aux moulages des Arcs d’Orange, de Carpentras, de Saint-Rémy, datable du 31 mai 1963, p. 3. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 62.

505 *Idem*, p. 2.

506 CAA, 60 IFA 176/4, « Travaux de dépose et repose de moulages par le Service Technique des Musées Nationaux », daté du 07 janvier 1964. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 58.

507 CAA, 60 IFA 196/1, Facture de l’entreprise CHENUE pour le déplacement de tirages en plâtre, datée du 19 novembre 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 67.

508 CAA, 60 IFA 196/1, Lettre d’André Hermant au directeur des Musées de France à propos du déplacement des tirages en plâtre du 26 novembre 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 68.

509 CAA, 60 IFA 176/4, Lettre d’André Hermant à Jean Hourlier du 10 février 1964. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 69.

des années 1960, est la mosaïque dite des Saisons, découverte à Saint-Romain-en-Gal. Comme nous l’avons vu précédemment, la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal était jusqu’alors exposée dans la salle E du rez-de-chaussée, aux côtés d’autres fragments de mosaïques⁵¹⁰. Pour se conformer au projet de nouveau parcours de visite, qui prévoit les salles gallo-romaines au premier étage actuel, la mosaïque fait l’objet dès 1962 d’un programme de dépose et de réinstallation.

Le 2 avril 1962, l’entreprise PIERRE GAUDIN établit un devis pour la dépose et la repose de mosaïques au musée des Antiquités nationales, dans lequel figure en premier lieu la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal :

« A/ Grande mosaïque à petites pierres composée de médaillons historiés, encadrement en rinceaux sur fond blanc, caissons délimités par des tresses sur fond blanc. Prix de la dépose : 942.095 Frs. Prix de la repose : 474.718 Frs.

B/ Mosaïque en demi-lune à personnage. Prix de la dépose : 115.500 Frs.

C/ Mosaïque de “Bellerophon” [*sic*]. Prix de la dépose : 151.140 Frs. »⁵¹¹

Il apparaît dans ce devis que, si les autres mosaïques sont seulement destinées à être déposées – et donc entreposées en réserve –, la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal nécessite, quant à elle, une dépose et une repose. André Hermant détaille d’ailleurs ce projet de repose dans son programme général du 15 mai 1962 :

« Les éléments dont l’enlèvement immédiat serait nécessaire sont : [...] Dépose et repose au 2^e étage des mosaïques du rez de chaussée [*sic*]. Pour la repose au 2^e étage, une partie des parquets devra être retirée. Les Musées [*sic*] prendront en charge la dépose et la repose de ces mosaïques. »⁵¹²

Il est dès lors clair que le projet de réinstallation de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal consiste à la reposer au deuxième étage – premier étage actuel –, en aménageant la salle en conséquence, puisque l’adaptation du parquet et le poids de l’œuvre sont deux critères non négligeables dans la mise en place de la mosaïque. Il s’agit d’une intervention difficile, ce qu’André Hermant souligne d’ailleurs dans une lettre à André Varagnac du 04 décembre 1962 : sur sept entreprises contactées, « tous se sont récusés devant la difficulté du travail, à l’exception de Monsieur Gaudin »⁵¹³.

510 Cf. Partie I, « 1.4. L’après-Reinach : une muséographie figée ».

511 AN 20150333/800, Devis pour la dépose et la repose de mosaïques antiques par l’entreprise Pierre Gaudin du 02 avril 1962. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 70.

512 AN 20150333/800, Programme général rédigé par André Hermant du 15 mai 1962, p. 5-6. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 15.

513 MAN 2016006/11, Lettre d’André Hermant à André Varagnac à propos de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal, datée du 04 décembre 1962. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 71.

Aux Archives nationales du monde du travail à Roubaix est conservée la description des travaux nécessaires pour la réinstallation de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal dans les nouvelles salles gallo-romaines qui, si elle n'est pas datée précisément, devrait avoir été rédigée entre la fin de l'année 1962 et le premier semestre 1963⁵¹⁴. Ce document consacre une partie entièrement au traitement réservé à la mosaïque dite des Saisons. Dans un premier temps sont listées les opérations prévues pour sa dépose :

« Établissement d'un tracé de découpe. [...] Encollage du papier fort, encollage de la toile, séchage entre chaque opération. [...] Établissement d'un plan de dépose. Dépose des panneaux encollés sur mortier de chaux. Nettoyage de la face interne des panneaux pour enlever le mortier adhérent aux pierres, classement, numérotage. »⁵¹⁵

Sont ensuite présentées les étapes de la repose de l'œuvre à l'étage du musée, avec une attention particulière portée à la base spécifiquement créée pour la mosaïque :

« Cette mosaïque sera ensuite reposée au 2 è [sic] étage, sur une dalle de béton armé préparée à cet effet et laissée brute de coulage [...]. Cette dalle de béton armé sera posée en surélévation de 10 cm par rapport au revêtement de sol et la mosaïque sera bordée par un bandeau de pierre dure de 10 x 10 scellé dans la dalle de béton-armé. [...] Les opérations de pose seront les suivantes : étalage d'une couche de mortier, chaux et brique pilée sur la forme en béton devant recevoir la mosaïque. [...] Mise en place des panneaux. [...] Restauration des lignes de découpe. Masticage, jointement. Nettoyage. »⁵¹⁶

En mai et en juin 1963, l'entreprise GAUDIN réalise la dépose des mosaïques du musée des Antiquités nationales, dont fait partie la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal⁵¹⁷. Toutefois, du fait de l'installation originelle de la mosaïque au rez-de-chaussée du musée, l'entreprise doit impérativement la couper en plusieurs panneaux, comme le précisera plus tard André Hermant à Pierre Quoniam :

« Du fait de sa pose initiale au ciment, Monsieur GAUDIN n'a pu la détacher de son support et a dû couper à la fois mosaïque et dalle en fragments de 0,80 de côté environ. »⁵¹⁸

514 ANMT 2009 8 90, Dépose des mosaïques, description des travaux, s.d. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 73. L'hypothèse de datation proposée s'appuie sur d'autres pièces d'archives datées : en juin 1963, les mosaïques ont toutes été déposées.

515 *Idem*, p. 1.

516 *Idem*, p. 2.

517 ANMT 2009 8 90, Entreprise GAUDIN, Mémoire des travaux de mosaïques effectués au Musée des Antiquités Nationales [sic] de St-Germain-en-Laye [sic] du 21 septembre 1964, p. 1. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 73.

518 CAA, 60 IFA 176/4, Lettre d'André Hermant à Pierre Quoniam à propos des travaux de consolidation du plancher pour la repose de la mosaïque du 02 octobre 1963. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 74.

Une lettre du 28 juin 1963 adressée à André Hermant marque la fin des « travaux de dépose et d’emballage »⁵¹⁹. Elle précise également que les panneaux découpés de la mosaïque dite des Saisons sont entreposés dans la salle E du rez-de-chaussée, en attente d’être montés au premier étage :

« La mosaïque du Calendrier rustique est également déposée et les panneaux laissés en attente dans la salle ou [sic] elle se trouvait. Ces panneaux ayant été déposés avec l’infrastructure par suite de la dureté de celle-ci présenteront d’assez grandes difficultés pour être portés au 1^{er} étage où elle doit trouver place. Je vous serais reconnaissant au cas ou [sic], comme on me l’a dit, vous devez faire installer un moyen de levage puissant pour monter la sculpture Gallo-Romaine [sic] de Mercure, de m’avertir pour que je puisse profiter de cette possibilité. »⁵²⁰

Le poids trop important des différents panneaux composant la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal, une fois montés sur leurs blocs de béton – « de l’ordre de 250 kg par m² »⁵²¹ –, contraint l’entreprise GAUDIN à réfléchir à un moyen de le réduire. Ces recherches sont menées tout au long du deuxième semestre de l’année 1963, comme l’attestent plusieurs documents d’archives. Ainsi, le 01 octobre 1963, l’entreprise fait savoir à André Hermant qu’après consultation de différentes entreprises, la réduction des blocs par sciage au fil de nylon d’une partie du béton est impossible, mais que l’utilisation d’une « scie circulaire diamantée » par l’entreprise DIAMANT-BOART peut être envisagée⁵²².

Cette solution est validée par André Hermant, puisque dans une lettre à l’entreprise DIAMANT-BOART, le 06 décembre 1963, l’entreprise GAUDIN atteste avoir déposé le 04 décembre 1963 deux panneaux de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal pour établir un devis de découpe de la couche de béton⁵²³. Finalement, le 16 janvier 1964, l’entreprise DIAMANT-BOART établit un devis pour le découpage en épaisseur de la couche de béton supportant les panneaux de la mosaïque dite des Saisons⁵²⁴. La découpe est réalisée entre le 10 et le 15 février 1964 : en effet, une lettre d’André Hermant à André Varagnac du 10 février 1964 annonce que l’intervention doit se faire « dès que possible »⁵²⁵, alors qu’une note concernant

519 ANMT 2009 8 90, Lettre de l’entreprise GAUDIN à André Hermant du 28 juin 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 75.

520 *Ibid.*

521 CAA, 60 IFA 176/4, Lettre d’André Hermant à Pierre Quoniam à propos des travaux de consolidation du plancher pour la repose de la mosaïque du 02 octobre 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 74.

522 ANMT 2009 8 90, Lettre de l’entreprise GAUDIN à André Hermant du 01 octobre 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 76.

523 ANMT 2009 8 90, Lettre de l’entreprise GAUDIN à l’entreprise DIAMANT-BOART du 06 décembre 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 77.

524 ANMT 2009 8 90, Devis pour les travaux de découpage en épaisseur des blocs de béton portant la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal établi par l’entreprise DIAMANT-BOART le 16 janvier 1964. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 78.

525 CAA, 60 IFA 176/4, Lettre d’André Hermant à André Varagnac à propos de la mosaïque du 10 février 1964. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 79.

l'aménagement en cours au titre des Bâtiments, datée du 15 février 1964 affirme que « la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal a été réduite en épaisseur »⁵²⁶.

Malgré la découpe dans l'épaisseur des panneaux constituant la mosaïque, il reste indispensable de consolider le sol de la salle destinée à accueillir l'œuvre. Parallèlement aux interventions des entreprises GAUDIN et DIAMANT-BOART sur les panneaux de mosaïque, Jean Hourlier est chargé de réfléchir à la meilleure manière de renforcer le plancher. Une lettre d'André Hermant à Jean Hourlier du 30 septembre 1963 spécifie la surface de plancher concernée par l'installation de la mosaïque, ainsi que les mesures préalables à mettre en place :

« Je vous prie de trouver ci-joint le plan de la salle 1 portant indication de l'emplacement de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gall [*sic*]. Le plancher peut donc être déposé sur l'ensemble de cette zone. La consolidation éventuelle de la poutraison dépend du mode de pose de la mosaïque ainsi que de son support, lesquels sont actuellement à l'étude. »⁵²⁷

Un plan réalisé par André Hermant le 12 février 1964 présente les méthodes choisies pour renforcer le plancher du premier étage sous la mosaïque⁵²⁸ et, le 15 février 1964, une note concernant l'aménagement en cours au titre des Bâtiments indique :

« Un support prenant uniquement appui sur les arcs en fer sera réalisé au compte Muses suivant dessin joint. Les parquets seront donc à raccorder au périmètre de cette mosaïque. »⁵²⁹

Il semblerait que ces interventions menées par Jean Hourlier soient achevées le 25 mars 1964, puisque qu'une lettre d'André Hermant à l'entreprise GAUDIN du 27 mars 1964 spécifie :

« Information prise ce jour, la pose de la tôle ondulée est terminée depuis le 25. [...] J'insiste donc auprès de vous pour que vous mettiez tout en œuvre pour terminer la repose pour la fin du mois d'Avril. »⁵³⁰

526 CAA, 60 IFA 196/2, Aménagement en cours au titre des Bâtiments, daté du 15 février 1964. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 80.

527 CAA, 60 IFA 176/4, Lettre d'André Hermant à M. Hourlier à propos de la mosaïque du 30 septembre 1963. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 81.

528 MAN 2016006/24, Plan d'André Hermant « Restauration des sols » du 12 février 1964. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 82.

529 CAA, 60 IFA 196/2, Aménagement en cours au titre des Bâtiments, daté du 15 février 1964. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 80.

530 CAA, 60 IFA 196/2, Lettre d'André Hermant à l'entreprise GAUDIN du 27 mars 1964. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 83.

Les mémoires des travaux de mosaïques effectués au musée, rédigés par l'entreprise GAUDIN le 21 septembre 1964, permettent de visualiser la chronologie des travaux postérieurs à la découpe en épaisseur des panneaux de la mosaïque. Ainsi, en mai 1964, la mosaïque est reposée au premier étage du musée, et des « fragments de mignonnette lavée » sont confectionnés pour combler les parties lacunaires de l'œuvre⁵³¹.

2.4.3. Les sculptures monumentales : l'Apollon d'Entrains et le Mercure de Lezoux

Aux côtés de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal, le réaménagement du musée des Antiquités nationales a entraîné le déplacement au premier étage du bâtiment de l'ensemble des éléments lapidaires des collections gallo-romaines, qui sont pourtant des ensembles lourds. Deux œuvres ont d'ailleurs posé particulièrement problème sur ce point : l'Apollon d'Entrains et le Mercure de Lezoux.

L'Apollon d'Entrains fait partie des collections du musée des Antiquités nationales depuis 1876, soit un an après sa découverte à Entrains-sur-Nohain (Nièvre)⁵³². Il s'agit d'une représentation colossale en calcaire d'Apollon assis, tenant sa lyre : l'œuvre mesure environ 2,50 m de haut et pèse autour de 2 100 kg, dans sa configuration actuelle⁵³³ (ann. 14, fig. 100). Toutefois, si aucune information particulière n'est fournie par la *Carte archéologique de la Gaule* consacrée à la Nièvre, il apparaît dans un article publié par Antoine Héron de Villefosse en 1876 dans la *Revue Archéologique* que l'œuvre telle qu'exposée au musée des Antiquités nationales est en plusieurs fragments :

« Elle se compose de deux grands morceaux et de douze ou quinze petits fragments dont on retrouve aisément la place ; elle était, dit-on, complète quand elle fut découverte au fond du marais. C'est en la déblayant et en la retirant qu'elle a été brisée [...]. Les pieds manquent, ainsi que la main droite et le côté gauche du dossier. La base est également perdue [...]. Faut-il voir un morceau de cette base dans quelques lettres gravées sur une pierre de la même nature, retrouvée avec les petits fragments de la statue ? »⁵³⁴

Avant le réaménagement du musée dans les années 1960, cette statue prenait place dans les fossés du château – donc à l'extérieur –⁵³⁵, accessibles uniquement sur demande, mais visibles depuis les fenêtres des salles⁵³⁶ (ann. 7.5, fig. 43 et fig. 51 à 53). Concernant le

531 ANMT 2009 8 90, Entreprise GAUDIN, Mémoire des travaux de mosaïques effectués au Musée des Antiquités Nationales [sic] de St-Germain-en-Laye [sic] du 21 septembre 1964, p. 2-3. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 73.

532 MAN, Registre d'inventaire n°4, p. 159, n°23299.

533 Poids estimé à partir des dimensions de l'œuvre (H. 2,65 m ; L. 1,34 m ; P. 0,95 m) et de la densité du matériau (2,4 tonnes/m³ pour le calcaire).

534 HÉRON DE VILLEFOSSE 1876, p. 38.

535 REINACH 1917, p. 16.

536 *Idem*, p. 12.

Mercure de Lezoux, cette œuvre intègre les collections du musée en 1901⁵³⁷, mesure 2,50 m de haut et pèse environ 1 652 kg⁵³⁸. Elle était, quant à elle, exposée dans la cour du château, également en extérieur, à l'angle des ailes est et nord⁵³⁹ (ann. 7.6, fig. 54).

Dès le début du chantier muséographique des années 1960, il est prévu de réinstaller l'Apollon d'Entrains et le Mercure de Lezoux au premier étage du musée. Ainsi, dans le programme général du 15 mai 1962, André Hermant envisage de placer le Mercure de Lezoux en salle XVIII – actuelle salle X – et l'Apollon d'Entrains en salle XVII – actuelle salle XI⁵⁴⁰. Toutefois, dès le mois de septembre 1962, il préfère regrouper les deux œuvres dans une même salle : le plan de l'aile est, daté du 28 septembre 1962, figure l'Apollon d'Entrains à son emplacement actuel dans la salle XI et le Mercure de Lezoux dans la même salle, entre la deuxième et la troisième fenêtre, côté jardin⁵⁴¹.

Le déplacement de ces œuvres est pris en compte dans le déroulement du chantier dès février 1962. En effet, dans une lettre du 26 février 1962 qu'il adresse à Raoul Curiel, André Varagnac écrit :

« Le Service d'Architecture me demande le déplacement, le plus rapidement possible, de deux statues pesant environ 2 tonnes pour un socle de baliste extrêmement lourd. »⁵⁴²

Au vu du poids, ces œuvres pourraient donc être le Mercure de Lezoux et l'Apollon d'Entrains. Cependant, les deux sculptures monumentales semblent poser des interrogations concernant la manière de les monter au premier étage du musée, ce qui repousse dans le temps leur déplacement effectif. En effet, comme mentionné précédemment, un monte-charge est créé au musée des Antiquités nationales au début des années 1960⁵⁴³, mais sa charge maximale est de 1000 kg. Si l'on se réfère à la lettre d'André Hermant à Jean Hourlier, l'Apollon d'Entrains – mais la remarque vaut également pour le Mercure de Lezoux – est donc trop lourd pour pouvoir être transporté dans le monte-charge, d'autant plus que cela nécessiterait de lui faire traverser ensuite tout le premier étage du musée :

« Les dimensions de l'Apollon d'Entrains situé actuellement dans les douves m'en font estimer le poids entre 2 et 3 tonnes. »⁵⁴⁴

537 MAN, Registre d'inventaire n°6, p. 385, n°46273.

538 Poids estimé à partir des dimensions de l'œuvre (H. 2,50 m ; L. 0,59 m ; P. ~0,40 m) et de la densité du matériau (entre 2,4 et 3,1 tonnes/m³ pour le granite). Nous avons calculé à partir d'une densité moyenne de 2,8 tonnes/m³.

539 REINACH 1917, p. 25.

540 AN 20150333/800, Programme général rédigé par André Hermant du 15 mai 1962, p. 13. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 15.

541 MAN 2016006/13, Plan du deuxième étage, aile est, signé André Hermant et daté successivement du 15 mai 1962 et du 28 septembre 1962.

542 MAN 2016006/11, Lettre d'André Varagnac à Raoul Curiel du 26 février 1962. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 84.

543 Cf. Partie II, « 1.5. Le réaménagement du musée : une chronologie ».

544 CAA, 60 IFA 196/2, Lettre d'André Hermant à Jean Hourlier à propos de l'Apollon d'Entrains du 10 mai 1962. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 85.

Une autre solution a donc dû être mise en place. Avant toute chose, le plancher de la salle XI, destiné à accueillir ces deux œuvres monumentales, a fait l’objet d’une consolidation aux endroits prévus pour leur exposition (ann. 7.5, fig. 45-46). Au 30 mai 1963, l’installation de renforts métalliques est en cours :

« Les pièces les plus lourdes (stèles et les deux précédentes [*Apollon d’Entrains et Mercure de Lezoux*]) seront posées sur des renforts métalliques, les planchers ne pouvant les supporter (en cours). »⁵⁴⁵

En ce qui concerne le Mercure de Lezoux, une dalle arasée au plancher est également prévue pour lui servir de support :

« Je vous prie de trouver ci-joint le dessin de la dalle de b.a. à réaliser entre les deux fers préparés pour recevoir la sculpture dite Mercure de Lezoux. Sur cette dalle, qui sera arasée au plancher, il sera coulé un dé de b.a. [...]. Ce socle doit recevoir une charge de 2,5t. environ. »⁵⁴⁶

Avant qu’elles ne soient montées au premier étage et qu’elles ne puissent plus en bouger, Pierre Quoniam et André Hermant souhaitent faire analyser et nettoyer les deux sculptures. Une note du 30 mai 1963 énonce qu’il a été fait appel au Service des marbres du Louvre pour des conseils quant au nettoyage des pierres :

« Les pierres devront être nettoyées. Le nettoyage de l’Apollon d’Entrains exige des précautions particulières. Conseil est demandé au Service des marbres du Louvre (M. Leclerc). »⁵⁴⁷

Le rendez-vous avec ce Service des marbres du Louvre a lieu le 31 mai 1963, à la suite de quoi les préconisations suivantes sont données à André Hermant et Pierre Quoniam pour le nettoyage :

« Pour l’Apollon d’Entrains, la pierre lui paraît saine dans l’ensemble et il suffirait d’un bon lavage à l’eau claire pour la rendre présentable. Monsieur Leclerc a précisé en ma présence, au chef de chantier de l’entreprise Dagand, la manière d’effectuer ce lavage dans

545 CAA, 60 IFA 196/2, « Aménagement du Musée des Antiquités Nationales – Question en cours au 30 Mai 1963 », daté du 30 mai 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 27.

546 CAA, 60 IFA 196/2, Lettre d’André Hermant à l’entreprise DAGAND à propos du Mercure de Lezoux du 28 juin 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 86.

547 CAA, 60 IFA 196/2, « Aménagement du Musée des Antiquités Nationales – Question en cours au 30 Mai 1963 », daté du 30 mai 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 27.

les meilleurs [*sic*] conditions. [...] Après ce lavage le démontage et le transport pourront être faits et les morceaux assemblés sur le support préparé dans la salle 17. Une restauration sur place pourra être envisagée par la suite, si elle paraît nécessaire. Pour le Mercure de Lezoux, Monsieur Leclerc conseille de faire analyser les deux pierres (du haut et du bas) pour obtenir un renseignement supplémentaire quant à l’authenticité éventuelle de la partie inférieure. [...] »⁵⁴⁸

Une fois cette question du nettoyage résolue, le déplacement des deux sculptures monumentales est planifié, et ce, dès le mois de juin 1963. Dans une lettre à André Varagnac du 10 juin 1963, André Hermant affirme que leur mise en place est prévue « pour la fin de ce mois »⁵⁴⁹. Le 24 juin 1963, il précise que cette tâche a été confiée à l’entreprise CHENUÉ et qu’elle doit intervenir au musée des Antiquités nationales à compter de la fin du mois de juin :

« J’ai fait le nécessaire pour que les transports de pierres jusqu’au 2^e étage soient effectués par la maison Chenué. Celle-ci s’est organisée de manière à entreprendre le travail dès lundi prochain, en commençant par les pièces les plus lourdes. »⁵⁵⁰

Cependant, au moment de la dépose de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal, ce chantier n’a pas encore été entamé. En effet, l’entreprise GAUDIN informe André Hermant de l’avancée des travaux par une lettre datée du 28 juin 1963 et, dans cette même lettre, mentionne également le Mercure de Lezoux :

« Je vous serais reconnaissant au cas ou [*sic*], comme on me l’a dit, vous devez faire installer un moyen de levage puissant pour monter la sculpture Gallo-Romaine [*sic*] de Mercure, de m’avertir pour que je puisse profiter de cette possibilité. »⁵⁵¹

Il apparaît ainsi qu’au 28 juin 1963, le Mercure de Lezoux n’a pas encore gagné son emplacement au premier étage du musée des Antiquités nationales. Si aucune date précise concernant le levage de l’Apollon d’Entrains et le Mercure de Lezoux ne nous est connue, une facture de l’entreprise CHENUÉ datée du 22 octobre 1963 nous permet de définir un *terminus ante quem* pour cette opération, puisqu’elle rapporte à propos de l’Apollon :

548 CAA, 60 IFA 176/1, Lettre à Pierre Quoniam à propos de la restauration de l’Apollon d’Entrains et du Mercure de Lezoux du 31 mai 1963, p. 1. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 87.

549 CAA, 60 IFA 196/2, Lettre d’André Hermant à André Varagnac à propos des plans d’aménagement des salles du 10 juin 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 88.

550 CAA, 60 IFA 196/2, Lettre d’André Hermant à André Varagnac à propos du déplacement des sculptures du 24 juin 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 89.

551 ANMT 2009 8 90, Lettre de l’entreprise GAUDIN à André Hermant du 28 juin 1963. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 75.

- « – Déplacement d'une sculpture dite « Apollon d'Entrain [sic] » d'un poids de 2.500 Kgs., des douves du Château [sic] au 2^{ème} étage dessus du rez-de-chaussée, salle 17
- Manutention, bardage de la statue
- Descellement et mise sur chariots des différentes parties de la statue
- Montage sur camion, transport dans la cour du Château
- Montage au 2^e étage et mise en place [...] Matériel de bardage : chariots, pont de mardiers, tirefort [sic]. »⁵⁵²

Quant au Mercure de Lezoux, la facture mentionne un « supplément pour le [...] "Mercure de Lezoux" pour le transport de la base⁵⁵³, non prévue au premier devis »⁵⁵⁴. Les deux œuvres monumentales semblent donc avoir gagné leurs emplacements définitifs en actuelle salle XI au plus tard au mois d'octobre 1963. Il est d'ailleurs intéressant de constater que dès lors, l'entreprise CHENUÉ est également en charge du déplacement de toutes les œuvres pondéreuses de l'entresol au premier étage, comme en atteste la facture datée du 27 octobre 1964, évoquant par exemple le « déplacement de 11 sculptures en pierre, et petites pièces » ou encore celui d'un « grand sarcophage en marbre »⁵⁵⁵.

Des photographies conservées au Centre d'archives d'architecture du XX^e siècle, bien qu'elles ne soient pas datées et ne permettent donc pas de préciser le moment de l'intervention, documentent malgré tout en images la manière dont l'Apollon d'Entrains et le Mercure de Lezoux ont été installés dans les salles⁵⁵⁶. Ainsi, elles confirment l'installation d'un système de levage à l'intérieur de la cour du château, à partir de poutres et de systèmes de cordes (ann. 7.5, fig. 50 et fig. 55 à 57). Les œuvres ont donc été levées depuis la cour, puis passées à travers les fenêtres du premier étage, avant d'être placées à leurs emplacements respectifs. Ces photographies prouvent également que l'Apollon d'Entrains a été monté dans la salle XI en plusieurs fragments (ann. 7.5, fig. 43-44 et fig. 47 à 49), tels qu'ils avaient déjà été mentionnés au moment de sa découverte en 1875. Sa restauration intervient par conséquent après son installation en salle.

Il semblerait que cette restauration ait été menée par le Service des Marbres du Louvre dans le courant de l'année 1964, si l'on en croit une lettre d'André Hermant du 15 février 1964 :

552 CAA, 60 IFA 196/1, Facture de l'entreprise André CHENUÉ du 22 octobre 1963, p. 1. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 90.

553 La base dont il est question ici est aujourd'hui conservée dans les réserves du MAN, mais serait plutôt un fragment de corniche découvert à proximité du Mercure de Lezoux, comme en atteste l'article d'Antoine Héron de Villefosse : HÉRON DE VILLEFOSSE Antoine. « Note sur une statue de Mercure découverte à Lezoux (Puy-de-Dôme) par le D^r Plicque ». *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, n°3, 1891, p. 393-395.

554 CAA, 60 IFA 196/1, Facture de l'entreprise André CHENUÉ du 22 octobre 1963, p. 2. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 90.

555 CAA, 60 IFA 196/1, Facture de l'entreprise André CHENUÉ pour la manutention d'œuvres du 27 octobre 1964. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 91.

556 CAA, 60 IFA 310/1, Photographies du déplacement de l'Apollon d'Entrains et du Mercure de Lezoux, s.d.

« Je vous confirme qu’il serait très souhaitable que vous puissiez entreprendre la restauration de l’APOLLON D’ENTRAINS, de manière à permettre l’ouverture des salles entièrement terminées dans le délai prévu. »⁵⁵⁷

Il ne nous a malheureusement pas été possible de documenter plus précisément cette intervention, puisque ni le MAN, ni le Louvre n’en conservent aujourd’hui de traces dans leurs archives. Toutefois, cette lettre confirme bien la restauration de l’Apollon d’Entrains dans le but de réunir la quinzaine de fragments en un seul élément, et ce, peu de temps avant la réouverture officielle des salles en 1965. De plus, l’étude du corpus de photographies de l’Apollon d’Entrains nous a permis de proposer un relevé des interventions qui ont dû être menées lors de sa restauration (ann. 8).

En confrontant les emplacements actuels des deux œuvres au plan dressé par André Hermant en septembre 1962, on remarque que si l’Apollon a conservé celui souhaité par André Hermant (ann. 14, fig. 100), le Mercure, lui, a été installé à un endroit différent dans la salle XI actuelle⁵⁵⁸. Il est possible que ce changement découle directement des moyens mis en œuvre pour déplacer les deux œuvres. En effet, le dispositif de levage, établi dans la cour du château, aurait seulement permis de déposer les sculptures devant les fenêtres du premier étage et, de ce fait, il aurait été impossible de placer le Mercure de Lezoux de l’autre côté de la salle, entre les fenêtres du côté du jardin. Cela pourrait expliquer pourquoi, dans la muséographie finale de 1965, le Mercure se trouve entre la première et la deuxième fenêtre du côté de la cour – place à laquelle il est encore exposé aujourd’hui (ann. 14, fig. 101). Quant à l’Apollon d’Entrains, son emplacement constitue la seule solution possible au vu de son poids et de la configuration de la salle. À proximité d’une fenêtre pour permettre le levage de l’œuvre, l’emplacement dans l’angle de la pièce permet également de répartir le poids important de l’Apollon vers les murs porteurs. Cette hypothèse est confirmée par les photographies, datables de 1963, montrant l’installation d’une chaise en métal et de tirants vers le mur, à l’endroit même où siège aujourd’hui l’Apollon (ann. 7.5, fig. 45-46).

2.5. Le nouveau parcours de visite gallo-romain

En avril 1965, après presque cinq ans de travaux muséographiques – des revêtements dans les salles aux mouvements d’œuvres –, quel parcours de visite des salles gallo-romaines peuvent découvrir les visiteurs du musée des Antiquités nationales ? Dans son article présentant les nouvelles salles gallo-romaines et mérovingiennes dans le numéro estival de *L’Œil*, en 1965, Pierre Quoniam décrit le nouveau parcours gallo-romain comme suit :

557 CAA, 60 IFA 196/2, Lettre d’André Hermant à M. Leclerc du Service des Marbres du Louvre du 15 février 1964. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 92.

558 MAN 2016006/13, Plan du deuxième étage, aile est, signé André Hermant et daté successivement du 15 mai 1962 et du 28 septembre 1962.

« Un premier chapitre pouvait être ainsi consacré au monde divin de la Gaule romaine [...]. Un second était procuré par toute une variété de monuments funéraires, petits ou grands, humbles ou opulents. Un troisième, enfin, par l'équipement et le décor de la vie quotidienne [...]. »⁵⁵⁹

M^{mes} Charlotte Bouvet, Virginie Kretz et Béatrice Vincent vont d'ailleurs plus loin en proposant la synthèse suivante : « Des dieux aux vivants par l'intermédiaire des morts »⁵⁶⁰, qui nous semble bien résumer l'enjeu de cette muséographie des années 1960. Dans les faits, les deux premières salles évoquent la religion, les trois suivantes, le monde funéraire, et les deux dernières, la vie quotidienne⁵⁶¹. Le nombre d'objets présentés a considérablement diminué, à la fois par la dépose de tous les tirages en plâtre et maquettes, mais également grâce à la création de réserves internes au musée.

Il faut attendre la fin des travaux des salles proto-historiques, de l'Âge du Bronze et des Âges du Fer, à l'entresol, pour voir la publication d'un premier guide de visite des nouvelles salles du musée des Antiquités nationales par René Joffroy, devenu conservateur en chef du musée – à noter que la galerie paléolithique et mésolithique est encore en travaux au moment de cette publication⁵⁶².

Il est également intéressant de remarquer qu'en 1971, la numérotation des salles gallo-romaines correspond à celle que l'on connaît aujourd'hui, alors qu'en 1965, les salles sont encore numérotées de XIII à XVIII, et I pour l'actuelle salle XVI⁵⁶³. Cela signifie donc que la renumérotation des salles gallo-romaines est intervenue après leur réouverture au public, et sous la direction de René Joffroy.

La salle X (ann. 7.7, fig. 58 à 62) ouvre le parcours de visite avec le thème du panthéon gaulois, pour lequel René Joffroy précise :

« Deux pièces sont importantes, car elles témoignent de la vitalité de l'art celtique qui perdure malgré l'occupation : le dieu d'Euffigneix (vitrine 7), et celui de Bouray (vitrine 5). »⁵⁶⁴

À l'intérieur des différentes salles, les vitrines correspondent à des subdivisions de la grande thématique qui régit une même salle. Ainsi, dans la salle X, la vitrine 2 est consacrée aux représentations d'animaux sacrés, la vitrine 3, aux représentations de Taranis, ou encore la vitrine 6, à celle de Sucellus⁵⁶⁵. Au centre de la salle est présenté l'autel de Saintes⁵⁶⁶.

559 QUONIAM 1965, p. 30.

560 BOUVET, KRETZ et VINCENT 1988, p. 23.

561 *Ibid.*

562 JOFFROY 1971, p. 3.

563 MAN 2016006/11, Lettre d'André Hermant à René Joffroy du 05 mai 1965. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 6.

564 JOFFROY 1971, p. 7.

565 *Idem*, p. 7-8.

566 *Idem*, p. 9.

La salle XI (ann. 7.7, fig. 61 à 64) se situe dans le prolongement de la salle X, en abordant le thème du panthéon gallo-romain. Le Mercure de Lezoux et l'Apollon d'Entrains sont considérés comme des œuvres phares de cette salle⁵⁶⁷. L'Apollon d'Entrains est d'ailleurs éclairé de lumière naturelle par le biais de volets métalliques mobiles installés devant la fenêtre qu'il masque⁵⁶⁸. Ici encore, chaque vitrine correspond à des représentations d'une même divinité : Mars pour la vitrine 8, Diane et Apollon pour la vitrine 4, Hercule pour la vitrine 10, pour ne citer que quelques exemples⁵⁶⁹. La panthère en bronze de Monaco, découverte en 1949 et arrivée au musée des Antiquités nationales au plus tard en 1951⁵⁷⁰, est exposée en face de la vitrine 12 – consacrée à Bacchus –, au niveau de la porte menant vers la salle suivante⁵⁷¹.

La salle XII (ann. 7.7, fig. 65) bascule du côté du funéraire, en présentant différents types de sépultures. Au centre de la pièce prend place la tombe à inhumation de Beaulieu et, tout autour, d'autres modes d'inhumation : une sépulture à char dans l'embrasure de la fenêtre, un fragment de sarcophage au mur, ainsi que des urnes cinéraires au fond de la salle⁵⁷².

La salle XIII (ann. 7.7, fig. 66) est dédiée aux stèles funéraires, dont celle d'Apinusus Iclius est considérée comme une œuvre phare de ladite salle, aux côtés du magistrat assis sur la chaise curule et d'un buste de flamme⁵⁷³. Dans cette salle, la muséographie tranche avec celle adoptée pour les pièces précédentes : une part importante des murs est masquée de lambris en bois, dans lequel sont ménagés des caissons hébergeant les stèles funéraires, fixées ainsi en hauteur⁵⁷⁴.

La salle XIV (ann. 7.7, fig. 67) est en réalité un passage vers la salle XV aménagé avec quelques vitrines. Elle est consacrée au mobilier provenant de la tombe de Chassenard. Si René Joffroy n'entre pas dans le détail de cette salle, en 1988, M^{mes} Charlotte Bouvet, Virginie Kretz et Béatrice Vincent en fournissent une description un peu plus fournie : une vitrine comprenant la visière de casque et le torse de Chassenard est installée au centre de la salle et au mur figure une carte de la Gaule romaine⁵⁷⁵. Est également mentionné le plafond bas, qui correspond en fait à un faux plafond, nécessaire à la mise en place d'une petite réserve en mezzanine et à l'arrière de la pièce⁵⁷⁶.

La vie quotidienne est le thème choisi pour la salle XV (ann. 7.7, fig. 68 à 73), et chaque vitrine ou groupe de vitrines en expose un aspect particulier. Ainsi, la vitrine 1 est

567 *Idem*, p. 10.

568 BOUVET, KRETZ et VINCENT 1988, n.p.

569 JOFFROY 1971, p. 12.

570 LANTIER Raymond. « Statuette de bronze trouvée en mer près de Monaco ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n°2, 1951, p. 112-114.

571 JOFFROY 1971, p. 12.

572 *Idem*, p. 13.

573 *Idem*, p. 14.

574 BOUVET, KRETZ et VINCENT 1988, n.p.

575 *Ibid.*

576 *Ibid.*

dédiée à la vaisselle d’argent : elle contient notamment le canthare en argent d’Alésia, que René Joffroy qualifie de l’« un des chefs-d’œuvre de l’orfèvrerie gréco-alexandrine »⁵⁷⁷. Dans la même veine, la vitrine 2 est consacrée aux ustensiles du foyer, les vitrines 4 à 7 à la verrerie – répartie par siècle de production – ou encore la vitrine 8 à la céramique sigillée⁵⁷⁸. La vitrine 16, qui traite de l’éclairage, renferme également l’une des œuvres principales de la salle, selon René Joffroy : il s’agit du candélabre provenant de Bavai, « une des plus belles statuettes trouvées en Gaule »⁵⁷⁹. Comme dans toutes les salles, les poutres sont apparentes⁵⁸⁰.

La dernière salle du parcours de visite gallo-romain, la salle XVI (ann. 7.7, fig. 74), prolonge ce thème de la vie quotidienne. On y retrouve à nouveau une répartition des vitrines par sous-thèmes. Des bustes et statuettes, en terre cuite ou en bronze, figurent dans les vitrines 1 à 3 et dans la vitrine 6 : « la pièce la plus remarquable est la laie en bronze », dans la vitrine 3⁵⁸¹. La vitrine 4 correspond aux bijoux, la 5, aux fibules, et la 7, aux instruments de musique, aux jeux et au « calendrier en bronze trouvé à Grand »⁵⁸². Un ensemble correspondant au contenu d’une trousse d’oculiste est présenté aux côtés d’instruments de toilette et de chirurgie au sein de la vitrine 8⁵⁸³. Les vitrines 9 à 14 abordent chacune un aspect du monde artisanal, du travail du bois (vitrine 9) à l’élevage (vitrine 13) en passant par la couture (vitrine 16)⁵⁸⁴. Elles prennent place tout autour de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal, considérée comme l’un des chef-d’œuvre de la pièce, qui est installée au sol au centre de la salle. Au-dessus de la mosaïque sont accrochées deux reproductions en grand format de photographie de stèles funéraires : à gauche, la stèle dite du sabotier du musée municipal de Sens, et à droite, celle dite du boucher conservée au musée archéologique de Dijon⁵⁸⁵. Selon M^{mes} Charlotte Bouvet, Virginie Kretz et Béatrice Vincent, il s’agit là d’un moyen de palier à l’absence des tirages en plâtre du nouveau parcours de visite⁵⁸⁶. Si René Joffroy ne décrit que deux reproductions photographiques, M^{mes} Charlotte Bouvet, Virginie Kretz et Béatrice Vincent en comptent quatre, réparties au niveau de trois angles de la mosaïque⁵⁸⁷ – comme c’est d’ailleurs toujours le cas dans la salle XVI aujourd’hui.

Au premier trimestre de l’année 1965, voici donc le parcours de visite auquel ont abouti les cinq années de chantier muséographique des salles gallo-romaines au musée des Antiquités nationales. Ce sont ces salles totalement novatrices au regard de la muséogra-

577 JOFFROY 1971, p. 16.

578 *Idem*, p. 16-18.

579 *Idem*, p. 20.

580 BOUVET, KRETZ et VINCENT 1988, n.p.

581 JOFFROY 1971, p. 21.

582 *Idem*, p. 21-22.

583 *Idem*, p. 22.

584 *Idem*, p. 23.

585 *Ibid.*

586 BOUVET, KRETZ et VINCENT 1988, p. 25.

587 *Idem*, n.p.

phie passée du musée que les visiteurs découvrent lors de l’inauguration et de l’ouverture au public du premier étage actuel du musée en avril 1965.

3. La réception de la nouvelle muséographie des salles gallo-romaines

Les salles gallo-romaines du musée des Antiquités nationales sont inaugurées le vendredi 9 avril 1965, en présence d’André Malraux et d’autres personnalités du paysage politique⁵⁸⁸. À cette occasion, et bien qu’il ne soit plus conservateur en chef du musée⁵⁸⁹, André Varagnac prononce un discours d’inauguration louant le travail fourni par l’équipe dirigée par André Hermant et Pierre Quoniam. Il y justifie plus particulièrement les choix opérés en matière de discours scientifique :

« Je me souviens d’un propos de Paul Valéry [...], il disait : « Messieurs, quand je veux m’instruire, je vais dans une bibliothèque ; si j’entre dans un musée, c’est pour jouir. » À quoi René Dussaud, notre grand orientaliste, lui avait répondu : « Les musées ont aussi pour rôle de donner des leçons d’histoire par des objets ». [...] Vous ne regretterez donc pas que M. Pierre Quoniam [...] ait opté pour d’autres conceptions : celles que le XIX^e siècle a consacrées dans cette maison, et que recommandaient cent ans d’expérience éprouvée et de respectables habitudes : répartir les objets selon les sujets traités et selon la matière employée. [...] Si donc la hardiesse de M. Hermant rehausse certains monuments par un décor saisissant, qu’on ne s’y trompe point : le fond même n’a guère varié, et M. Quoniam a su rejoindre tout naturellement les traditions muséologiques de mes prédécesseurs [...]. Nous ne sommes donc pas invités à dire : “Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques”, mais bien plutôt : “Faisons des vers nouveaux sur d’antiques pensers”. Telle est la piquante mais apaisante leçon qui vous attend dans ces salles chatoyantes d’imprévu, et rassurantes par tout ce qu’elles contiennent de prévu. »⁵⁹⁰

Il apparaît donc de ce discours que si la forme de la présentation des collections a changé, le discours-même, lui, reste l’héritier du passé muséographique du musée. Il convient dès lors d’étudier la manière dont a été reçue cette nouvelle enveloppe moderne créée pour le discours scientifique traditionnel des salles gallo-romaines du musée des Antiquités nationales.

588 BOULET 2018, p. 12.

589 Cf. Partie II, « 1.2.1. André Varagnac (1956 – 1964) : la mise en route du chantier muséographique ».

590 MSH AV 2/79, Discours d’inauguration des nouvelles salles prononcé par André Varagnac le 09 avril 1965, p. 2-3. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 93.

3.1. Le procès d’André Hermant contre René Joffroy

Avant de s’intéresser à l’accueil réservé par la presse aux nouvelles salles gallo-romaines du musée des Antiquités nationales, il nous semble important d’évoquer un événement marquant faisant suite au chantier muséographique achevé en 1965 : le procès intenté par André Hermant contre René Joffroy. En effet, cette affaire permet d’expliquer le comportement d’André Hermant à l’égard de la presse dans les mois qui suivent l’inauguration des nouvelles salles, mais également le contenu des articles publiés.

Une note sur le réaménagement du musée, datée de 1965, attire l’attention sur le comportement de René Joffroy à l’égard des différents collaborateurs qui ont contribué à la réalisation des salles gallo-romaines, mais également son positionnement par rapport au rôle que lui-même a joué dans ce chantier. Cette note pointe du doigt la tendance qu’avait René Joffroy à s’octroyer la responsabilité de la nouvelle muséographie aux yeux de la presse :

« Du jour de sa nomination comme Conservateur en Chef, l’attitude de M. JOFFROY a changé subitement. Sa situation nouvelle le qualifiant tout naturellement comme informateur de la presse, les publications faites depuis l’inauguration caractérisent clairement sa position : bien que n’ayant pris aucune part à l’élaboration du programme général (qui revient à M. Pierre QUONIAM et pour lequel M. Paul Marie DUVAL a apporté également ses conseils), M. JOFFROY en revendique entièrement la paternité. De même, bien qu’il n’ait pris aucune part aux conceptions muséographiques nouvelles qui ont servi de base au projet (qui revient à M. HERMANT), M. JOFFROY en revendique également la paternité. Il n’a opposé aucune observation aux informations erronées parues dans la presse à ce sujet. »⁵⁹¹

Ce comportement de René Joffroy pousse André Hermant à engager des démarches judiciaires à son encontre, qu’il justifie en affirmant qu’un tel agissement lui porte « préjudice sur le plan de la propriété artistique »⁵⁹², son nom n’étant pas – ou peu – associé à son travail au musée des Antiquités nationales. C’est bien l’omission de son nom dans les publications contemporaines qui constitue le principal motif de la procédure judiciaire engagée par André Hermant, comme en atteste la lettre que lui adresse Jehanne Guillot, avocate à la cour, le 30 décembre 1965 :

« Je retiens tout d’abord que votre désir est de voir rétablir la vérité sur le principe de votre participation dans la restauration du Musée de SAINT GERMAIN EN LAYE, parmi les re-

591 CAA, 60 IFA 310/1, Note sur le réaménagement du Musée des Antiquités Nationales, probablement rédigée par Jehanne Guillot, avocate à la Cour, s.d. [1965], p. 2-3. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 3.

592 *Idem*, p. 3.

vues spécialisées qui ont publié des informations incomplètes ou erronées. [...] Dans la mesure où vous faites figure de novateur, il faut éviter qu’à l’occasion de monographies ou d’études sur le Musée, votre collaboration soit à nouveau ignorée. [...] À l’heure actuelle, notre objectif final est essentiellement, au vu des informations que nous obtenons des revues auxquelles vous allez vous adresser, et qui pourraient établir que les articles faits dans la presse émanent bien de M. JOFFROY, d’assigner ce dernier en responsabilité, lequel, au mépris d’une information objective, s’est attribué votre travail personnel, ou au contraire s’est abstenu de citer votre participation, alors que la mention de votre nom s’imposait comme une évidence. »⁵⁹³

Il convient donc de bien garder à l’esprit cet événement d’importance avant de considérer les différents articles de presse mentionnant la nouvelle muséographie des salles gallo-romaines du musée des Antiquités nationales, en ce sens qu’ils ont pu être influencés soit par le comportement de René Joffroy, soit par la volonté d’André Hermant de se voir assurer la juste attribution de son travail au musée.

3.2. Le 25 mars 1965 : la visite officielle du Président de la République

Si les nouvelles salles sont bien inaugurées le 9 avril 1965, elles font déjà l’objet d’une visite officielle le jeudi 25 mars 1965, puisque le Président de la République, Charles de Gaulle, aux côtés de Pierre Quoniam et du directeur des Musées de France, Jean Chatelain, y participe à une visite menée par André Malraux⁵⁹⁴. Les archives de Charles de Gaulle témoignent d’ailleurs de la préparation qui a été effectuée en amont de cette visite, par le biais de la rédaction d’un petit dossier explicatif à destination du Président de la République, présentant notamment l’historique des travaux muséographiques du musée :

« L’opération fut lancée au printemps de 1961, l’exécution des travaux devant s’effectuer en deux tranches. La première fut aussitôt engagée ; elle concernait l’aménagement du département historique, c’est-à-dire des salles d’exposition gallo-romaines et mérovingiennes, au second étage du château, et des réserves correspondantes, au troisième. Il aura fallu quatre années pour la conduire à son terme et environ six millions de francs. »⁵⁹⁵

Une visite présidentielle n’étant en rien anodine, celle-ci fait par conséquent l’objet de nombreuses mentions dans les grands quotidiens nationaux ou régionaux, dès le vendredi

593 CAA, 60 IFA 310/1, Lettre de Jehanne Guillot, avocate à la Cour, à André Hermant du 30 décembre 1965, p. 1-2.

594 BOULET 2018, p. 11. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 94.

595 AN AG/5(1)/273, Note sur la réorganisation du Musée [sic] des Antiquités nationales du 23 mars 1965, p. 2. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 95.

26 mars 1965. Si *France-Soir*, *Provençal* et *Le Monde*⁵⁹⁶ se focalisent sur la personne du Président de la République et ne s'intéressent pas du tout aux salles gallo-romaines, *Dernières Nouvelles d'Alsace* caractérise le musée des Antiquités nationales de « deuxième musée de France » après le Louvre⁵⁹⁷. *Le Courrier Républicain de Seine et Seine-et-Oise. Le Réveil*, dans son article du mercredi 31 mars 1965, se contente d'évoquer des données très objectives à propos des nouvelles salles : « La présentation se trouvera donc modifiée lorsque les travaux actuellement entrepris seront achevés, en principe à Pâques »⁵⁹⁸.

Si la majorité des articles concernant la visite officielle de Charles de Gaulle au musée des Antiquités nationales sont très brefs et superficiels, quelques-uns émettent malgré tout des avis sur la nouvelle muséographie des salles, et se rejoignent tous dans l'idée que la nouvelle présentation des collections gallo-romaines mette particulièrement en valeur les objets. Ainsi, *L'Aurore* affirme que « les vestiges qui, entassés sévèrement dans des vitrines, n'attiraient que de rares spécialistes, bénéficient désormais d'une présentation plus soignée où chaque objet est admirablement mis en valeur »⁵⁹⁹. Pour *Le Figaro*, « M. Joffroy, conservateur en chef, délaissant les vieilles méthodes, s'est attaché à organiser une présentation artistique qui met chaque pièce en valeur »⁶⁰⁰ – notons d'ailleurs ici l'attribution erronée des travaux réalisés à René Joffroy, et non à André Hermant et Pierre Quoniam. Pour terminer ce tour d'horizon, *Paris Jour* s'accorde avec ses confrères en écrivant : « Les objets ne sont plus entassés, comme autrefois, dans les vitrines. Ils sont dorénavant isolés et admirablement mis en valeur. »⁶⁰¹

Si les retours sur la nouvelle muséographie des salles gallo-romaines ne sont pas nombreux suite à la visite officielle du Président de la République, reste malgré tout qu'ils sont dès la fin du mois de mars 1965 unanimement positifs concernant le travail de modernisation entrepris par le musée des Antiquités nationales.

3.3. Le 9 avril 1965 : l'inauguration des nouvelles salles gallo-romaines

Quinze jours après la visite au musée des Antiquités nationales du Président de la République, Charles de Gaulle, les nouvelles salles gallo-romaines sont inaugurées par André Malraux le vendredi 9 avril 1965. La consultation des quotidiens parus au cours de la semaine suivant cette inauguration est tout à fait révélatrice : hormis *Le Monde* et *Le Courrier Républicain de Seine et Seine-et-Oise. Le Réveil*, aucun journal n'a consacré d'articles à l'ouverture des nouvelles salles gallo-romaines modernisées du musée des Antiquités natio-

596 Respectivement ANONYME 1965g, ANONYME 1965l et ANONYME 1965j, n.p.

597 ANONYME 1965f, n.p.

598 ANONYME 1965e, n.p.

599 ANONYME 1965h, n.p.

600 ANONYME 1965i, n.p.

601 ANONYME 1965k, n.p.

nales. Par ailleurs, dans son édition du mardi 13 avril 1965, *Le Monde* se contente d'évoquer l'inauguration de ces salles au sein de quelques lignes très factuelles :

« AU MUSÉE DES ANTIQUITÉS NATIONALES DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, M. André Malraux, ministre d'État chargé des affaires culturelles, a inauguré les nouvelles salles consacrées à l'archéologie de la Gaule romaine et mérovingienne. »⁶⁰²

Seul *Le Courrier Républicain de Seine et Seine-et-Oise. Le Réveil* consacre dans son édition du mercredi 14 avril 1965 un article assez conséquent à la nouvelle muséographie des salles gallo-romaines :

« Une des premières règles de cette nouvelle conception du musée, s'est [*sic*] de n'exposer au public que les pièces authentiques et significatives. [...] L'architecte, M. Hernant [*sic*], s'est donc efforcé de concilier cette volonté d'authenticité et la nécessité de moderniser un cadre vétuste avec des données assez contradictoires. [...] Pierre nue apparente et grattée, panneaux gris métallisés, lumières tamisées et parfaitement étudiées, des colonnes de bois, des moquettes grises. Un cadre austère et très moderne. Les objets sont exposés avec beaucoup de goût dans des vitrines de conceptions modernes (j'ai particulièrement, par exemple, aimé la présentation des vases dont la transparence est fort bien mise en valeur). [...] La présentation choisie est très élégante, chaque pièce agréable à regarder. Certains puristes penseront peut-être que l'effort a été porté vers une trop grande préoccupation esthétique, le visiteur en tout cas, ne saurait s'en plaindre. »⁶⁰³

En ressort la volonté de modernité intérieure prônée par André Varagnac dans son discours d'inauguration⁶⁰⁴, mais également celle d'une authenticité absolue, acquise par l'éviction des tirages en plâtre du parcours de visite⁶⁰⁵. De même que l'on pouvait déjà le percevoir dans les quelques articles publiés suite à la visite de Charles de Gaulle au musée des Antiquités nationales, *Le Courrier Républicain de Seine et Seine-et-Oise. Le Réveil* souligne au lendemain de l'inauguration des salles la notable mise en valeur des œuvres, qu'il va jusqu'à qualifier d'« esthétique », ce qui n'est pas anodin.

3.4. Le deuxième semestre de l'année 1965 : l'ouverture au grand public

Les mois qui suivent l'inauguration des salles gallo-romaines et l'ouverture au grand

602 ANONYME 1965d, n.p.

603 ANONYME 1965c, p. 3.

604 Cf. Partie II, « 3. La réception de la nouvelle muséographie des salles gallo-romaines ».

605 Cf. Partie II, « 2.4.1. La mise en réserve des moulages ».

public voient la publication de quelques articles dans des revues spécialisées. Toutefois, avant d'évoquer ces revues, il nous semble intéressant de mentionner qu'aucun article n'est consacré aux nouvelles salles dans la revue *Archéologia. Fouilles et découvertes* en 1965, alors même qu'elle est spécialisée en archéologie. Il en va de même pour des publications importantes réalisées par des musées : les numéros de l'année 1965 de *Musées et collections publiques de France*, *Museum* et *La Revue du Louvre et des musées de France* ne s'attardent aucunement sur les salles gallo-romaines du musée des Antiquités nationales – alors que *Museum* aborde plusieurs chantiers muséographiques en cours dans les années 1960⁶⁰⁶. La *Connaissance des arts*, quant à elle, se contente d'une brève ligne citant le musée des Antiquités nationales dans un article d'avril 1965 consacré à l'archéologie française : « Notons à ce propos la très grande amélioration du musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye qui vient d'être entièrement aménagé »⁶⁰⁷.

Les premières revues consacrant de véritables articles aux salles gallo-romaines du musée des Antiquités nationales paraissent au cours de l'été 1965. Le premier article, « Le Musée des antiquités [sic] nationales à Saint-Germain-en-Laye », est en réalité une présentation des nouvelles salles par Pierre Quoniam lui-même dans la revue *L'Œil*. Celui-ci présente dans un premier temps les défauts de la muséographie du XIX^e siècle, qui ont conduit son équipe à repenser la présentation des salles :

« La place, très vite, vint à manquer ; et les arbres, peu à peu, cachèrent la forêt. D'autre part, le recours, de plus en plus fréquent, à des reproductions, accélérât le vieillissement des présentations, dans un cadre déjà mal préparé, il faut bien le dire, à recevoir des antiques. Accablé, rebuté même, le public déserta bientôt le musée [...]. »⁶⁰⁸

La double ambition « scientifique » et « esthétique » qui caractérise le programme de rénovation muséographique est ainsi justifiée par Pierre Quoniam qu'elle permet de répondre aux attentes de tous, « savants, amateurs ou simples curieux »⁶⁰⁹. L'accent est donc mis conjointement sur « l'appréhension sensible autant qu'intellectuelle »⁶¹⁰ des objets, ce qui n'était pas le cas par le passé. La connotation péjorative qu'il attribue aux reliquats de la muséographie du XIX^e siècle est flagrante : les « écrasantes cheminées » sont masquées, les « parquets bruyants » recouverts de moquette, les « vitraux agressifs » dissimulés der-

606 Voir par exemple JACOPI Giulio. « Le nouveau Musée archéologique national de Sperlonga ». *Museum*, vol. XVIII, n°2, 1965, p. 111-114. Ou encore DUBUISSON Marguerite. « Aménagement d'une nouvelle salle d'archéologie au musée des beaux-arts, Troyes ». *Museum*, vol. XVI, n°1, 1963, p. 46-48.

607 KJELLBERG 1965, p. 74.

608 QUONIAM 1965, p. 26.

609 *Ibid.*

610 *Idem*, p. 30.

rière des dalles de verre⁶¹¹. En somme, la « sobriété » est le maître mot de l’article⁶¹², entrant en totale contradiction avec le passé des salles.

Dans son numéro de juillet/août/septembre 1965, *La Galerie des Arts* publie un article intitulé « La mise en scène et la décoration entrent au musée de l’Homme et au musée des Antiquités nationales », qui traite en parallèle les nouveaux aménagements du musée de l’Homme et du musée des Antiquités nationales. L’accent y est mis sur le vent de modernité insufflé par André Hermant au musée :

« Le musée des Antiquités nationales, à Saint-Germain-en-Laye, présente au public ses collections gallo-romaines et mérovingiennes dans un décor rajeuni qui fait appel aux dernières nouveautés muséographiques. On est loin du temps où l’idée de musée se confondait volontiers avec celle d’ennui : Les décorateurs ont fait leur apparition et, avec eux, la couleur, la lumière et la mise en scène. Il s’agit de frapper l’imaginaire, de montrer en même temps que de faire voir, il s’agit plus encore de plaire. La simplicité a remplacé les fouillis auxquels on se plaisait autrefois, la rigueur, le laisser-aller qui était en fait manque de goût. »⁶¹³

De ce paragraphe introductif ressortent les principales idées suivantes : une présentation rajeunie, désencombrée et esthétique – puisqu’il s’agit de « plaire » aux visiteurs –, qui fait entrer au musée des Antiquités nationales la notion de « mise en scène ». Il est intéressant de constater que, dès lors, la muséographie des salles du XIX^e siècle est vivement décriée, au point de lui adjoindre les notions de « manque de goût » et « ennui ». Le journaliste poursuit d’ailleurs sur sa lancée en explicitant son propos :

« Le musée des Antiquités nationales ouvert par Napoléon III était, jusqu’à nos jours, resté dans l’état où les conservateurs impériaux l’avaient laissé. C’était le règne du déballage et de l’ennui ; les vieilles pierres brisées, les inscriptions mutilées et les statues démembrées semblaient les survivants d’un cataclysme qui n’intéressait plus personne. »⁶¹⁴

Les termes choisis sont forts, et le sont d’autant plus dans leur contraste avec l’avis extrêmement positif et approuvateur que l’auteur émet à propos de la nouvelle muséographie des salles gallo-romaines du musée. C’est un véritable éloge du travail d’André Hermant et de Pierre Quoniam qu’il livre dans les lignes suivantes :

611 *Ibid.*

612 *Ibid.*

613 BERNET 1965, p. 29.

614 *Idem*, p. 30.

« Aujourd’hui, le public revient et tout a été mis en œuvre pour l’attirer, le séduire, l’amuser même en l’intéressant. Éclairages aux contrastes savants, appositions de matières et de couleurs, vitrines élégantes, asymétrie, présentation volontairement insolite, tout vise à faire des nouvelles salles du musée de Saint-Germain-en-Laye un décor où se joue un spectacle inattendu dont les personnages seraient des dieux, des déesses et des chefs barbus de l’ancienne Gaule. On pense à la technique des bandes dessinées ou du cinéma. C’est de la bonne vulgarisation. [...] L’ennui, qui était jadis de règle, a fait place à la curiosité et celle-ci est toujours maintenue en éveil, toujours excitée par l’imprévu qui règne ici en maître. »⁶¹⁵

Les choix muséographiques forts effectués par André Hermant, qui auraient pu être considérés comme osés, sont, pour ce journaliste, la clé de la réussite de cette modernisation. Ainsi, selon lui, le lambris mural de la salle XIII fait « admirablement apparaître les plaques funéraires »⁶¹⁶, les écrans de verre devant les fenêtres et leurs vitrines intégrées transforment la verrerie gallo-romaine en « vitrail inattendu et surprenant »⁶¹⁷, et les représentations de divinités « vous regardent comme vous les regardez »⁶¹⁸. Il va même jusqu’à comparer la nouvelle présentation à une « bande dessinée faite d’objets » ou encore à « un film accéléré ou immobile qui [...] vous surprend autant qu’il essaie de vous instruire »⁶¹⁹. Ces comparaisons ne sont pas dénuées d’intérêt, car il s’agit de deux genres artistiques modernes, ce qui ne fait que renforcer la modernité qui se dégage du travail d’André Hermant et de Pierre Quoniam. La conclusion qui ressort de cet éloge et qui est éclairante pour nous, au regard du discours scientifique du musée tel qu’étudié précédemment, est la suivante :

« C’est ce qu’on appelle de la vulgarisation. Mais le mot a fini par tomber si bas qu’on n’oserait plus l’employer si des expositions comme celles-là ne lui rendaient justement tout son sens et son élévation. Que sont donc les musées, sinon des entreprises de vulgarisation. »⁶²⁰

Nous en revenons donc ici aux grands questionnements qui jalonnent le monde muséal au XX^e siècle, et notamment celui du rôle du musée dans l’éducation de la société⁶²¹. Cette fonction semble ici avoir été pleinement réalisée dans le cadre du réaménagement muséographique des salles gallo-romaines du musée des Antiquités nationales.

615 *Ibid.*

616 *Ibid.*

617 *Idem*, p. 31.

618 *Idem*, p. 32.

619 *Ibid.*

620 *Ibid.*

621 Cf. Partie I, « 2.1.2. Le temps des définitions : le musée et ses fonctions ».

En novembre 1965, la revue *LUX*, revue de l'Association française de l'éclairage, consacre également un article assez conséquent au musée des Antiquités nationales. Bien que titré « Le nouvel éclairage du Musée des Antiquités Nationales [*sic*] », une part importante de l'article loue les aménagements muséographiques qui ont été réalisés au musée – alors même que la revue n'est pas spécialisée dans ce domaine. Cela est révélateur de l'aspect novateur du chantier muséographique du musée des Antiquités nationales, qui, par sa modernité, concerne des domaines variés.

Le journaliste de *LUX* devait avoir connaissance de l'article de Pierre Quoniam publié à l'été 1965 dans *L'Œil*, puisqu'il reprend le vocabulaire péjoratif déployé par lui pour décrire la muséographie ancienne du musée :

« La pierre des murs a été mise à vif, dégagée des fâcheuses peintures Napoléon III ; les désastreuses cheminées monumentales, totalement réinventées dans le goût du temps, ont été habillées de grands voiles gris d'aluminium-silicium, les plafonds à poutres apparentes assombris, les parquets bruyants recouverts de tapis de tonalité différente suivant les salles ou de linoléum gris à joints de laiton, les vitraux agressifs habillés intérieurement de panneaux translucides doublés de stores à lames, ou, dans certains cas, par des panneaux de glace sablée épaisse. »⁶²²

Ici encore, l'accent est mis sur la « mise en valeur » notable des objets⁶²³, mais également sur l'accessibilité de la nouvelle présentation à « un public extrêmement divers », en tant que « lieu de loisir et de détente »⁶²⁴. De plus, en tant que revue consacrée à l'éclairage, les dispositifs d'éclairage créés par André Hermant sont particulièrement loués, considérés même comme « une expérience originale, susceptible de faire école »⁶²⁵ – ce qui, rappelons-nous, était l'une des volontés exprimées par le directeur des Musées de France en 1962⁶²⁶.

Cette même thématique de l'éclairage justifie la publication en juin 1966 d'un court article dans la revue *Films et Documents. Revue des techniques audio-visuelles*. Malgré la brièveté de l'article, le journaliste évoque la réussite de la nouvelle muséographie des salles du musée des Antiquités nationales :

« On parvint à créer autour des objets exposés une atmosphère accueillante, à atténuer l'éclairage naturel, sans le supprimer pour autant. Cette sobriété voulue dans le décor s'est prolongée dans celle des vitrines [...] et dans celle des éclairages particulièrement

622 ANONYME 1965a, p. 383.

623 *Ibid.*

624 *Ibid.*

625 *Idem*, p. 387.

626 Cf. Partie II, « 1.5. Le réaménagement du musée : une chronologie ».

réussis. »⁶²⁷

Il convient toutefois de noter la posture assez particulière qu'adopte André Hermant vis-à-vis des revues évoquant le réaménagement du musée des Antiquités nationales. En effet, ce dernier montre une volonté de garder le contrôle sur les publications qui sont faites, et notamment sur la bonne reconnaissance du rôle qu'il a joué dans ce chantier. Ainsi, dans une lettre du 26 janvier 1966 qu'il envoie à la rédaction de *Connaissance des Arts*, il évoque l'article « Vingt faits artistiques les plus marquants de l'année », publié dans le n°166 du mois de décembre 1965, dans lequel son nom et celui de Pierre Quoniam n'auraient pas été mentionnés. Il fait donc parvenir à Francis Spar, rédacteur en chef de la revue, un texte complétant ces informations manquantes :

« Voici d'autre part, le texte que vous m'avez demandé de préparer à titre de rectification de l'information erronée qui accompagnait cette reproduction.

“Parmi les faits artistiques marquants de l'année 1965, nous avons signalé dans notre dernier numéro ‘le plus sérieux effort de rénovation entrepris dans un musée français : la nouvelle présentation du musée des Antiquités Nationales à Saint Germain en Laye’. Nous avons omis de signaler que ces aménagements ont été conçus et réalisés dans les années 1962 à 1964 sous la direction scientifique de M. Pierre QUONIAM, Inspecteur Général des Musées de France, par l'architecte André HERMANT.”

Le texte ayant été rédigé avec l'accord de Monsieur Pierre QUONIAM, je vous serais très obligé de veiller à ce qu'il soit très scrupuleusement reproduit et disposé au même emplacement que le précédent. »⁶²⁸

Le 28 janvier 1966, une lettre de la rédaction de *Connaissance des Arts* lui présente les excuses de la revue, lui fournissant l'explication suivante pour cette erreur :

« Le palmarès des “Vingt faits artistiques les plus marquants de l'année” comporte vingt photographies dont les légendes (vous avez pu le constater) sont extrêmement brèves ; dans votre cas particulier, le secrétariat de rédaction s'est trouvé dans l'obligation d'effectuer quelques coupures, et par erreur, le texte a été tronqué des mots qui, justement, constituaient l'essentiel de l'information. »⁶²⁹

Une compensation lui est proposée, à savoir la publication dans le prochain numéro de la revue, « en cours de fabrication (avril 1966) », de la lettre adressée par André Hermant

627 ANONYME 1966, p. 7.

628 CAA, 60 IFA 197/2, Lettre d'André Hermant à Francis Spar, rédacteur en chef de *Connaissance des Arts*, du 26 janvier 1966. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 96.

629 CAA, 60 IFA 197/2, Lettre de la rédaction de *Connaissance des Arts* à André Hermant du 28 janvier 1966, p. 1. Cf. volume d'annexes : ann. 6, doc. 97.

le 26 janvier 1966 à Francis Spar. Cependant, il est assez amusant de constater que malgré sa volonté de contrôler le contenu des articles mentionnant le réaménagement du musée des Antiquités nationales, toutes les tentatives d’André Hermant ne sont pas toujours couronnées de succès. Ainsi, si dans le numéro d’avril 1966 de *Connaissance des Arts*, un encart est effectivement accordé à sa lettre rectificative, cette dernière est quelque peu modifiée :

« “Parmi les faits artistiques marquants de l’année 1965, vous avez signalé dans votre de décembre dernier “le plus sérieux effort de rénovation entrepris dans un musée français : la nouvelle présentation du musée des Antiquités Nationales à Saint Germain en Laye”. Vous avez omis de signaler que ces aménagements ont été conçus et réalisés dans les années 1962 à 1964, sous la direction scientifique de M. Pierre Quoniam, inspecteur général des Musées de France.” M. André Hermant, architecte [...]. »⁶³⁰

Il apparaît à la lecture de ce texte que le nom d’André Hermant est bien mentionné, mais seulement en tant qu’auteur de la lettre, et non en qualité de concepteur de la muséographie aux côtés de Pierre Quoniam, comme il le proposait dans son texte envoyé par lettre du 26 janvier 1966, cité plus haut. Nous ne pouvons donc qu’imaginer l’insatisfaction d’André Hermant à la lecture de ce nouvel article incomplet...

Au-delà des revues françaises assez éloignées du monde muséal, il est significatif de voir que le chantier muséographique du musée des Antiquités nationales est également mentionné dans des revues spécialisées étrangères. C’est le cas dans le numéro de septembre 1965 de la revue italienne *Le Arti*, qui consacre une page de photographies, accompagnées d’un court texte intitulé « Critères modernes d’un musée », aux nouvelles salles gallo-romaines :

Le “musée des Antiquités nationales” de Saint-Germain-en-Laye (France), en présentant au public son nouvel aménagement moderne et d’une extrême propreté, a exposé ses merveilleuses collections d’art gallo-romain. Nous en présentons quelques aspects. En haut : divinités gallo-romaines et divers objets de fouilles. Au centre : une des nouvelles salles du Musée de l’Homme à Paris. En bas : le merveilleux arrangement de bas-reliefs gallo-romains au musée de Saint-Germain-en-Laye. »⁶³¹

Suite à l’ouverture au public des salles gallo-romaines du musée des Antiquités nationales, bien que les publications à leur sujet ne soient pas très nombreuses, toutes

630 CAA, 60 IFA 197/2, Photocopie de l’article publié dans le numéro d’avril 1966 de *Connaissance des Arts*. Référence : HERMANT André. « Faisons connaissance ». *Connaissance des Arts*, n°170, avril 1966, pagination incon nue. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 98.

631 ANONYME 1965b, p. 46. Traduction personnelle de la version originale de l’article en italien. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 99.

s'accordent à vanter la modernité et l'esthétique de la muséographie réalisée par André Hermant et Pierre Quoniam, et ce, non seulement en France, mais également à l'étranger, ce qui n'est pas anodin.

3.5. Les années 1970 : la réouverture progressive de l'ensemble des salles du musée

La refonte muséographique du parcours gallo-romain du musée des Antiquités nationales, comme nous l'avons vu, s'inscrit en réalité dans un programme de rénovation du musée bien plus vaste, qui concerne l'ensemble des salles et s'échelonne sur plus de quinze ans. André Hermant est d'ailleurs également responsable de la muséographie des salles de l'entresol, ce qui montre bien la volonté du musée de proposer un parcours de visite cohérent du début à la fin. De ce fait, au cours des années 1970, les deux inaugurations de salles de l'entresol – 1971 pour les âges du Bronze et du Fer, 1976 pour la galerie paléolithique et mésolithique – sont à nouveau l'occasion pour les revues spécialisées de consacrer des articles à la muséographie du musée des Antiquités nationales.

Ainsi, dans son numéro de 1971, la revue *Antiquités Nationales* consacre un article à l'« Inauguration de nouvelles salles au Musée des Antiquités Nationales », pour faire suite à l'inauguration de cinq salles de l'entresol le 29 juin 1971⁶³². Y est décrite une présentation « entièrement close sur soi, où l'objet est maître et refuse toute distraction »⁶³³, ce qui, d'une certaine manière, fait écho aux idées développées par André Malraux⁶³⁴. Dans son mémoire consacré à Pierre Quoniam, M^{me} Marine Costello mentionne également un article de 1972 rédigé par Raymond Cogniat, certes consacré au musée du Louvre, mais qui fait état de la carrière de Pierre Quoniam au musée des Antiquités nationales :

« Sa première expérience de muséographie [...], la réorganisation du musée de Saint-Germain-en-Laye, en collaboration avec l'architecte André Hermant, mérite d'être tenue pour une réussite remarquable d'intelligence et de goût. »⁶³⁵

Georges Charensol, dans *La Nouvelle Revue Des Deux Mondes*, affirmait d'ailleurs dès 1973 qu'une fois le chantier muséographique terminé, « le Musée [*sic*] des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye sera un des plus beaux du monde »⁶³⁶, ce qui révèle la

632 ANONYME 1971, p. 93.

633 *Idem*.

634 Cf. Partie II, « 1.1. André Malraux et le monde muséal ».

635 COSTELLO 2016, p. 25. Nous n'avons pas pu consulter l'article en question, mais M^{me} Marine Costello en donne les références suivantes : AN 20150497/366, Archives des musées nationaux, Personnel et administration générale, Dossiers individuels des personnels administratifs et scientifiques des musées nationaux, Dossiers n°1976-1986. Dans le dossier de carrière de Pierre Quoniam figure l'article « Un musée au service du public : objectif de Pierre Quoniam, nouveau directeur du Louvre » de Raymond Cogniat, le nom du journal et la date exacte de publication ne sont pas spécifiés.

636 CHARENSOL 1973, p. 162.

place occupée sur la scène muséale française par le travail d’André Hermant et Pierre Quoniam au musée.

En 1976, l’inauguration de la galerie paléolithique et mésolithique clôt la phase de rénovation du musée des Antiquités nationales. Toutefois, si des revues se font le relais de la réouverture des salles, à la différence des articles très élogieux de 1965, ceux de 1976 s’en tiennent généralement à une stricte recontextualisation des travaux muséographiques. L’article consacré par *Archéologia* à la réouverture des dernières salles du musée la même année reste purement factuel et ne s’aventure pas vers la critique ou l’éloge de la nouvelle muséographie⁶³⁷. De même, *Science et vie* se contente de mentionner la transformation des salles du musée des Antiquités nationales, sans détailler le parcours rénové⁶³⁸.

Pour terminer ce tour d’horizon, dans un article intitulé « L’âge du bronze [*sic*] dans la région de Paris » le 11 janvier 1978, *Le Monde* évoque la modernisation du musée des Antiquités nationales, dans des termes qui ne sont pas sans rappeler ceux employés par la presse contemporaine au lendemain de l’inauguration des salles gallo-romaines en avril 1965 :

« Dès sa création, le musée de Saint-Germain a été riche mais, pendant près d’un siècle, la présentation des collections n’a guère changé [...]. Le profane en retirait une impression écrasante d’ennui. La réorganisation, le “réagencement” des collections ont demandé une quinzaine d’années. Ce travail énorme, fait sous la direction de M. René Joffroy, conservateur en chef du musée des Antiquités nationales a abouti à deux résultats heureux. Le tri des objets a permis d’une part de très bien présenter un choix de pièces soigneusement sélectionnées, et d’autre part d’établir des catalogues complets et précis des richesses du musée. »⁶³⁹

Il est donc intéressant de remarquer que, treize ans après les premiers articles consacrés à la nouvelle muséographie des salles gallo-romaines du musée des Antiquités nationales, c’est toujours la réduction du nombre d’objets exposés qui marque positivement les esprits, en ce qu’elle permet une présentation plus moderne et épurée.

Ainsi, au tournant des années 1960 à 1970, les salles gallo-romaines dévoilent aux visiteurs un visage totalement moderne et novateur, au regard des conceptions muséographiques qui prévalaient jusqu’alors. Cette renaissance est permise par des grandes personnalités du monde muséal, mais également issues de la scène politique, ce qui ancre le chantier muséographique du musée des Antiquités nationales dans une dimension autrement plus importante. Rappelons-nous des mots d’Henri Seyrig en 1962, qui insistait sur

637 MARTIN-BAGNAUDEZ 1976, p. 74-75.

638 ANONYME 1976, p. 71.

639 ANONYME 1978, n.p.

l’importance de la rénovation du musée, dans une volonté d’en faire un « musée-pilote », « exemplaire »⁶⁴⁰ pour l’ensemble du domaine muséal. Si le discours scientifique reprend une succession thématique, telle qu’établie dès le XIX^e siècle, les choix muséographiques eux-mêmes prennent le contre-pied de la présentation initiale. Grâce à la création de réserves et à la suppression des tirages en plâtre et maquettes, le nombre d’œuvres exposées est drastiquement réduit : on se concentre sur les objets individuellement, plutôt que sur l’aspect d’ensemble. Le parti-pris est esthétique, qu’il s’agisse du mode d’exposition ou de l’architecture intérieure. La lecture de la presse contemporaine permet d’affirmer que cette modernisation muséographique du musée des Antiquités nationales est accueillie positivement de manière unanime, donnant parfois même lieu à des éloges longs de plusieurs pages. Toutefois, dès les années 1980, des modifications vont être apportées aux nouvelles salles gallo-romaines du musée : nous allons nous y intéresser dès à présent.

640 AN 19890535/87, Lettre du directeur des Musées de France au directeur de l’Administration générale du 05 mars 1962, p. 2.

PARTIE III – Patrimonialiser les salles d’exposition ?

Comme nous avons pu le constater, le grand chantier muséographique du MAN, impulsé par André Malraux en 1961, s’achève en 1976, après quinze ans de profonds réaménagements, dans cette institution qui était jusqu’alors restée inchangée depuis près d’un siècle. Aujourd’hui, la réflexion se porte sur un second chantier muséographique, les salles n’ayant que très peu évolué depuis plus d’un demi-siècle. Si dans les années 1960, la décision avait été prise de faire table rase de la muséographie du XIX^e siècle, aujourd’hui, le champ de la muséographie a intégré celui du patrimoine, ce qui soulève un certain nombre de questions quant à la potentielle patrimonialisation d’éléments muséographiques réalisés par André Hermant lors du réaménagement prochain du MAN. Nous allons donc nous intéresser aux différents moyens de patrimonialisation muséographique qui ont pu être mis en place dans le monde muséal depuis le début du XXI^e siècle, et dans quel but ces patrimonialisations se sont faites, afin d’interroger l’intérêt d’une patrimonialisation muséographique appliquée aux salles gallo-romaines du musée d’Archéologie nationale.

1. L’après-Hermant : quels changements muséographiques ?

Si aujourd’hui, les salles gallo-romaines du MAN conservent encore l’esprit de la muséographie établie par André Hermant et Pierre Quoniam, certains changements y ont toutefois été apportés au fil des années et de l’évolution des modes muséographiques qui jalonnent les décennies. Plus récemment – et d’ailleurs dans une chronologie inverse de celle du chantier des années 1960 –, les salles de Gaule celtique ont fait l’objet d’une importante phase de travaux muséographiques, qu’il convient également de prendre en compte dans notre réflexion sur l’avenir du parcours gallo-romain du MAN.

1.1. Le « toilettage »⁶⁴¹ des années 1990

À peine vingt ans après leur inauguration, il apparaît dans une note interne datée du 21 janvier 1983 que les salles gallo-romaines nécessitent déjà des interventions pour remettre en état certains éléments constitutifs de leur muséographie :

« Installées en 1965, les salles gallo-romaines et mérovingiennes présentent des détério-

641 CHEW 2019, n.p.

rations importantes : fonctionnement du mécanisme des vitrines, moquettes, rideaux, etc... Il est indispensable qu’elles soient réparées dans les plus brefs délais. »⁶⁴²

C’est la raison pour laquelle une campagne de réactualisation d’une partie de la muséographie des salles gallo-romaines est entamée au tournant des années 1990.

1.1.1. Les salles gallo-romaines, entre continuité et évolution

En 1989, le « Rapport d’activités du Musée des Antiquités Nationales [sic] » se penche notamment sur les salles gallo-romaines du musée, évoquant la nécessité d’une intervention destinée à y remettre à neuf certains éléments dégradés, mais également de renforcer la protection des œuvres présentées hors vitrine :

« En 1988, le besoin s’est fait sentir de réactualiser certains aspects de la présentation des sept salles de la Gaule romaine. Ces espaces avaient été aménagés au début des années soixante ; il était donc nécessaire de remplacer le tissu défraîchi des vitrines et de changer les stores, mais aussi de protéger les quelques [sic] deux cents sculptures exposées hors vitrine aux déprédations des visiteurs de plus en plus nombreux. »⁶⁴³

Le réaménagement d’une partie des salles gallo-romaines figure d’ailleurs dès janvier 1988 sur la notation des dotations de l’année⁶⁴⁴. Cette « opération de rénovation à faible budget, baptisée “toiletage” »⁶⁴⁵ – selon les mots de M^{me} Hélène Chew elle-même – est ainsi entamée à la toute fin des années 1980 par les deux conservatrices en charge des collections gallo-romaines, à savoir M^{mes} Françoise Beck et Hélène Chew, avec l’intervention des divers ateliers du Louvre et du musée des Antiquités nationales⁶⁴⁶. Un document intitulé « Réaménagement des salles gallo-romaines », datable de l’année 1988, présente les grandes lignes directrices de ce chantier :

- « 1) Remplacement des stores, presque tous détériorés : 20
- 2) Protection des sculptures par du plexiglas, en plaque ou en cloche [...] ;
- 3) Dans la salle du panthéon gallo-romain : refonte des panneaux de bois qui portent les stèles et autels, à remplacer par un système de socles et de plexiglas par exemple [...] ;

642 MAN non classé, « Problèmes et projets M.A.N. », daté du 21 janvier 1983, p. 1. Au moment de la rédaction de ce mémoire de recherche, les documents parmi lesquels figure cette note sont encore en cours de classement au centre des archives du MAN. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 100.

643 ANONYME 1989, p. 3.

644 MAN non classé, Notification des dotations du 22 janvier 1988. Au moment de la rédaction de ce mémoire de recherche, les documents parmi lesquels figure cette note sont encore en cours de classement au centre des archives du MAN. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 101.

645 CHEW 2019, n.p.

646 ANONYME 1989, p. 3.

- 4) Dans la salle du masque de Chassenard : installation d’une petite vitrine murale [...] pour la présentation du reste du matériel de la tombe [...].
- 5) Dans la salle de la céramique : la refonte complète des vitrines de céramique commune est prévue [...].
- 6) Dans la salle de la mosaïque : installation d’une vitrine supplémentaire [...] disponible au rez-de-chaussée [...] ; présentation d’ensembles de l’époque romaine tardive dans la grande vitrine du fond de la salle, qui opèrerait [sic] la transition avec les salles mérovingiennes ;
- 7) Dans toutes les salles, les vitrines, environ 45, doivent être retapissées.
- 8) Une campagne de signalisation didactique est prévue. »⁶⁴⁷

Ainsi, si l’aspect de la muséographie Hermant et le discours scientifique établi en conséquence n’ont pas été modifiés dans l’ensemble, il apparaît toutefois que certains éléments de l’aménagement intérieur ont été remplacés, voire ajoutés. C’est le cas de certains stores, mais également du lino des salles X et XI – les seules à ne pas contenir de moquette en 1965⁶⁴⁸ –, auquel on substitue de la moquette : « Une dernière tranche de travaux, concernant la pose de moquette dans deux salles, [...] est prévue en 1990 »⁶⁴⁹. Les moquettes colorées sont quant à elles remplacées par une moquette grise unique, utilisée pour l’ensemble des salles gallo-romaines (ann. 7.2, fig. 32-33). Concernant les ajouts, il s’agit principalement de capots en plexiglas, installés de manière à protéger les sculptures prenant place hors vitrine – au nombre de 200 dans les salles gallo-romaines à l’aube des années 1990⁶⁵⁰ ! De ce fait, deux solutions sont déterminées, adaptées au cas par cas : « la protection ponctuelle par capot de plexiglas, et le regroupement de plusieurs sculptures derrière des protections de verre »⁶⁵¹. Une lettre du 2 mai 1989 de M^{me} Hélène Chew à l’entreprise EUROPLAST témoigne du bon déroulement de cette phase de protection des œuvres hors vitrine, puisqu’elle y vante les mérites des quelques capots déjà mis en place et en commande six autres⁶⁵².

Parallèlement à cette sécurisation des sculptures jusqu’alors non protégées, la sûreté des vitrines est elle-même renforcée à cette époque, comme l’affirme M^{me} Hélène Chew :

« Lors de ces mêmes travaux, la sûreté des œuvres a été renforcée, par l’ajout de protec-

647 MAN non classé, « Réaménagement des salles gallo-romaines », s.d. [1988], p. 1-2. Au moment de la rédaction de ce mémoire de recherche, les documents parmi lesquels figure cette note sont encore en cours de classement au centre des archives du MAN. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 102.

648 Cf. Partie II, « 2.2.3. Les sols ».

649 ANONYME 1989, p. 3.

650 MAN non classé, « Travaux 1988 dans les salles gallo-romaines et mérovingiennes », s.d. [1988]. Au moment de la rédaction de ce mémoire de recherche, les documents parmi lesquels figure cette note sont encore en cours de classement au centre des archives du MAN. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 103.

651 *Ibid.*

652 MAN non classé, Lettre de M^{me} Hélène Chew à l’entreprise EUROPLAST du 02 mai 1989. Au moment de la rédaction de ce mémoire de recherche, les documents parmi lesquels figure cette note sont encore en cours de classement au centre des archives du MAN. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 104.

tions mécaniques en verre et en plexiglas sur le lapidaire, l’installation d’une vitrine blindée pour le trésor de Rethel, la pose de nouvelles serrures sur certaines vitrines, et celle de systèmes d’alarme sur les vitrines les plus sensibles. »⁶⁵³

Les revêtements intérieurs des vitrines font eux aussi l’objet d’une rénovation. Une note rédigée par M^{me} Hélène Chew en 2019 à propos de la muséographie des salles gallo-romaines précise d’ailleurs qu’une attention particulière a été accordée aux textiles employés pour remplacer la toile de jute intégrée aux vitrines dans les années 1960 :

« Lors du “toiletage” des salles dans les années 1990, un effort avait été fait pour n’utiliser que des matériaux les plus neutres possibles, et un textile en coton, en principe plus neutre que d’autres, avait été sélectionné pour les vitrines, mais leurs fonds sont en bois, et si l’utilisation de la colle a été limitée, elle est néanmoins présente. »⁶⁵⁴

Le service des Ressources documentaires du MAN conserve des échantillons de tissus fournis par l’entreprise LES TISSUS CASAL préalablement à la réfection de l’intérieur des vitrines gallo-romaines : plusieurs nuances de bleu, jaune, rouge et gris composent cet ensemble de coupons textiles⁶⁵⁵. Aujourd’hui, on retrouve effectivement ces quatre couleurs dans les vitrines, sans qu’il ne soit possible de déterminer pourquoi telle couleur a été associée à tel thème. Une note à destination des conférenciers, datée du 2 octobre 1989, annonce l’imminence de l’intervention :

« À partir du lundi 9 octobre, les tissus des salles gallo-romaines seront remplacés dans les vitrines. [...] La présentation sera donc modifiée au fur et à mesure, ce dès le mercredi 3. »⁶⁵⁶

On observe également des ajouts d’œuvres dans les salles : la volonté qui guide les conservatrices des années 1990 est de mettre en avant l’actualité de la recherche en présentant les acquisitions récentes du musée, mais également les œuvres majeures des collections⁶⁵⁷. Un tableau synthétisant les axes futurs et hypothèses de travail, datable de 1991, propose une liste d’objets considérés comme phares : « mosaïque de St-Romain-en-Gal, dieu de Bouray, Epona, trésor de Champoulet, Hermès du flamine Publius, “Nègre” de

653 CHEW 2019, n.p.

654 *Ibid.*

655 MAN non classé, Échantillons de tissus de la marque LES TISSUS CASAL. Au moment de la rédaction de ce mémoire de recherche, les documents parmi lesquels figure cette note sont encore en cours de classement au centre des archives du MAN. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 105.

656 MAN non classé, « Note à l’attention de Mesdames et Messieurs les Conférenciers » du 02 octobre 1989. Au moment de la rédaction de ce mémoire de recherche, les documents parmi lesquels figure cette note sont encore en cours de classement au centre des archives du MAN. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 106.

657 ANONYME 1989, p. 3.

Reims »⁶⁵⁸. Un certain nombre d’œuvres viennent compléter le parcours de visite tout au long des années 1990, par exemple en novembre 1998 :

« Salle XI. La mise en place d’un groupe de sculptures et d’une inscription a entraîné quelques modifications de la présentation. [...] Un bloc représentant un Mithra tauroctone, une représentation de la naissance de Mithra, placée sur un tambour de colonne retaillé, deux lambris décoratifs/votifs et un autel inscrit ont pris leur place. »

Ces ajouts successifs ont donc par là même un impact sur la muséographie des salles gallo-romaines, puisqu’ils bousculent le discours tel qu’il avait été pensé par André Hermant et Pierre Quoniam.

Le dernier point sur lequel intervient le « toilettage » des années 1990 concerne la signalétique. En effet, dans la muséographie des années 1960, cet aspect avait été quelque peu laissé de côté. En 1990, il est décidé d’ étoffer les supports didactiques présents dans les salles, afin de fournir plus de clés de compréhension aux visiteurs, mais également d’ouvrir ses horizons en proposant des reproductions photographiques de « vestiges de type non muséographique »⁶⁵⁹. Il est intéressant de constater que cette volonté n’est pas si éloignée de celle qui avait justifié la multiplication des maquettes et tirages en plâtre plus d’un siècle auparavant dans les salles du musée des Antiquités nationales. Ainsi, quinze panneaux sont disséminés dans les sept salles gallo-romaines, alors qu’un espace introductif est aménagé à l’entrée de la salle X :

« Quinze panneaux didactiques vont être installés dans les salles gallo-romaines. La carte de la Gaule, actuellement placée salle XIV (Chassenard), sera fixée en haut de l’escalier, à l’entrée du secteur gallo-romain, non loin du panneau “La Gaule romaine”. »⁶⁶⁰

Il apparaît donc que si, dans l’ensemble, le parti-pris muséographique des années 1960 a été conservé, de nombreux changements y ont été apportés dans les années 1990. M^{me} Hélène Chew, dans une note rédigée en 2019, admet la saturation des espaces qui en découle, tout en affirmant qu’il s’agissait là d’une décision réfléchie et justifiée :

« Tous ces facteurs ont conduit graduellement à une saturation à peu près totale des espaces de présentation, à une rupture souvent peu harmonieuse du parti architectural initial et à une moindre cohérence des thèmes évoqués. Ce choix a été pesé et assumé. Il

658 MAN, 2019009/1, Tableau synthétisant les axes futurs et hypothèses de travail, s.d. [1991?]. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 107.

659 CHEW 2019, n.p.

660 MAN non classé, Note sur les salles gallo-romaines du 17 janvier 1990. Au moment de la rédaction de ce mémoire de recherche, les documents parmi lesquels figure cette note sont encore en cours de classement au centre des archives du MAN. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 108.

fallait soit conserver les apparences d’une présentation élégante, mais passablement dépassée et figée, soit introduire, à faible coût, une dynamique permettant de suivre avec une certaine constance l’évolution de la recherche en matière d’archéologie gallo-romaine. Le “toiletage” visait donc à conserver à la présentation son caractère de référence, pour le public professionnel ou averti, tout en introduisant des thèmes et des solutions muséographiques plus adaptés à un très large public ; cela tout en présentant rapidement les nouvelles acquisitions. Ces travaux ont été accompagnés de l’ajout d’un appareil didactique à plusieurs niveaux de lecture. »⁶⁶¹

De cette note, il ressort effectivement une volonté double, à savoir à la fois de conserver le travail réalisé par André Hermant et Pierre Quoniam presque trente ans auparavant, et de renforcer le lien avec les visiteurs, par l’adjonction de supports didactiques et par la mise en avant de l’actualité de la recherche. Si cette volonté est tout à fait louable, il nous semble cependant qu’elle a nui à la bonne compréhension du discours scientifique en le surchargeant, et par la même occasion, en faisant perdre sa lisibilité au parti-pris muséographique des années 1960 – qui reposait pourtant sur un positionnement esthétique très fort.

1.1.2. Une salle symptomatique des remaniements des années 1990 : la salle XVI

Pour illustrer cette double volonté que nous venons d’évoquer, il nous semble que la salle XVI du parcours gallo-romain constitue un exemple particulièrement significatif des modifications apportées à la muséographie d’André Hermant dans les années 1990. Pour rappel, André Hermant affecte cette salle à l’illustration de la vie quotidienne, à la suite de la salle XV, mais également aux différents types d’outillage professionnel⁶⁶². Un document daté de 1990 annonce le début d’une « première “tranche” » de réaménagements, qui consiste en fait en un changement d’attribution thématique pour différentes vitrines de la salle XVI par rapport aux répartitions établies par André Hermant et Pierre Quoniam :

« Vitrine 1 : les têtes seront supprimées et remplacées par le contenu de la vitrine 6 [...]. La tête en bronze doré d’Autun⁶⁶³ sera placée dans la vitrine des bijoux. Quelques têtes prendront place par la suite dans la vitrine consacrée à la toilette, afin d’illustrer la coiffure. Vitrine 6 : elle accueillera une partie de la vitrine consacrée à l’attelage et celle des hippo-sandaes, pour constituer une vitrine dont le thème sera le cheval.

661 CHEW 2019, n.p.

662 Cf. Partie 2, « 2.5. Le nouveau parcours de visite gallo-romain ».

663 Il nous semble qu’il s’agisse de la tête de femme en bronze doré (MAN 77873), aujourd’hui placée en réserve, car considérée comme n’étant pas d’origine antique.

Vitrine 11 : (ex-hipposandales) objets illustrant les aspects techniques de la fabrication du verre. »⁶⁶⁴

Ce document mentionne également une seconde tranche de modifications dans les vitrines de la salle XVI, prévue pour la fin de la même année. Il s’agit à nouveau d’opérer des changements d’objets d’une vitrine à l’autre, ce qui entraîne de ce fait une évolution du discours scientifique des années 1960 :

« Une vitrine sera ajoutée afin de présenter les objets de toilette (avec quelques additions) et les instruments médicaux.

La vitrine (8-10) qui accueillait ces objets sera occupée par l’outillage agricole (vit. 17).

Dans la vitrine 17 seront exposés des ensembles du Bas-Empire, qui assureront la transition avec les salles mérovingiennes. »⁶⁶⁵

Les remaniements des vitrines de la salle XVI débutés en 1990 se prolongent tout au long de la décennie, petit à petit, comme le prouve une note d’information datée du 14 janvier 1998 :

« Salle XVI. La vitrine 2 (animaux) a été démenbrée [*sic*]. [...] Le contenu de la vitrine 8, “L’attelage”, qui garde son numéro, a été transféré, avec adjonction de trois objets, dans la vitrine pupître [*sic*] où se trouvait le “Travail du métal”. La vitrine 9, où se trouvait l’attelage, accueille maintenant des objets évoquant la chasse et la pêche en Gaule romaine. »⁶⁶⁶

Si des réaménagements de vitrine à vitrine sont donc bien attestés, on observe aussi l’ajout de nouvelles vitrines dans les années 1990. L’actuelle vitrine 18, consacrée au spectacle, fait par exemple partie de ces adjonctions postérieures au réaménagement achevé en 1965 :

« Salle XVI. Une petite vitrine évoquant les spectacles sera prochainement installée à côté de la vitrine des jeux. On y replacera les statuette en bronze et terre cuite précédemment présentées dans la vitrine du costume, en y ajoutant quelques lampes, tessons de sigillée et statuette évoquant le théâtre, l’amphithéâtre et le cirque. »⁶⁶⁷

664 MAN non classé, « Changements prévus dans les salles gallo-romaines », s.d. [1990?]. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 109.

665 *Ibid.*

666 MAN non classé, « Note d’information à l’attention de Mesdames et Messieurs les Conférenciers » du 14 janvier 1998. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 110.

667 MAN non classé, « Du nouveau dans les salles romaines », s.d. [1990?], p. 2. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 111.

Ajouter des sous-thèmes dans cette salle dédiée à la vie quotidienne entraîne nécessairement des mouvements d’œuvres entre les vitrines déjà en place, mais également des sorties d’œuvres des réserves, comme le trésor d’argenterie de Saint-Pabu en 1998, sorti de réserve pour être présenté en vitrine 20⁶⁶⁸. Cela signifie donc un accroissement constant du nombre d’objets exposés – ce que le chantier muséographique des années 1960 avait précisément rejeté.

La sécurité des œuvres étant l’une des priorités des conservatrices des collections gallo-romaines des années 1990⁶⁶⁹, une vitrine blindée est installée en 1992 dans la salle XVI, destinée à abriter alternativement les deux grands trésors gallo-romains du musée des Antiquités nationales :

« La vitrine 3 de la salle XVI, contenant les objets exotiques a été démontée pour laisser la place à une vitrine blindée où seront présentés, vraisemblablement à tour de rôle, les trésors de Rethel et Eauze. [...] Certains des objets de la vitrine seront remplacés dans d’autres vitrines, notamment dans celle des instruments de musique et des animaux. »⁶⁷⁰

Un autre facteur de l’accroissement du nombre d’objets exposés dans la salle XVI – et, plus généralement, dans les salles gallo-romaines – découle des nouvelles acquisitions réalisées par le musée dans le dernier tiers du XX^e siècle. Pour répondre à la volonté des conservatrices de présenter l’actualité de la recherche et du musée⁶⁷¹, les œuvres récemment acquises sont ajoutées au parcours de visite gallo-romain. C’est notamment le cas du fragment de peinture murale de La Millière, installé dans la salle XVI en 1996 :

« Les collections de peinture murale gallo-romaines du M.A.N. étant particulièrement pauvres, une œuvre mise en dépôt par Monsieur François Zuber vient combler de façon spectaculaire cette lacune. Il s’agit d’un fragment de peinture murale, provenant de la petite *villa* de La Millière, commune des Mesnuls, près de Montfort-L’Amaury, et fouillée à partir de 1966 par Monsieur Zuber. »⁶⁷²

L’œuvre est donc exposée dès cette même année entre la troisième et la quatrième fenêtre de la salle XVI, où elle se trouve encore aujourd’hui.

668 MAN non classé, « Note d’information à l’attention de Mesdames et Messieurs les Conférenciers » du 31 mars 1998. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 112.

669 Cf. Partie III, « 1.1.1. Les salles gallo-romaines, entre continuité et évolution ».

670 MAN non classé, Note aux conférenciers du 03 mars 1992. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 113.

671 Cf. Partie III, « 1.1.1. Les salles gallo-romaines, entre continuité et évolution ».

672 MAN non classé, « Note d’information à l’attention de Mesdames et Messieurs les Conférenciers » du mois de juillet 1996, p. 1. Cf. volume d’annexes : ann. 6, doc. 114.

Au regard de ces ajouts et modifications successifs entamés en 1990 et complétés tout au long de la décennie, il apparaît qu’au tournant des années 2000, la salle XVI se présente sous un autre jour aux visiteurs du MAN. La comparaison des deux états de 1965 et des années 2000 de la salle XVI (ann.10.1 et 10.2) permet de constater que trois vitrines y ont été ajoutées dans les années 1990 : la vitrine 6/7 – en réalité une seule vitrine scindée en deux espaces distincts – consacrée à la toilette et à la médecine, la vitrine 18 dédiée au spectacle, et enfin, la vitrine 21, qui traite de la magie. Ces adjonctions ont entraîné une renumérotation des vitrines ; l’ordre des vitrines dans la salle reste toutefois le même que celui établi par André Hermant et Pierre Quoniam.

Du point de vue thématique, les conservatrices ont dans l’ensemble gardé les sous-thèmes élaborés dans les années 1960, se contentant d’en changer certains de vitrine. Néanmoins, quelques nouveaux sous-thèmes méritent d’être évoqués ici, en ce qu’ils représentent une évolution du discours scientifique de la salle. L’aspect vestimentaire figure dès la fin des années 1990 dans les vitrines 1 et 8, respectivement dédiées au costume et à la chaussure. D’autres aspects de la « vie quotidienne » sont développés dès cette époque, comme la chasse et la pêche en vitrine 9, ou encore la magie en vitrine 21 – voire même le luxe, par le biais des deux trésors exposés en vitrine 3. Cependant, la modification thématique la plus significative est celle de la vitrine 20, anciennement numérotée vitrine 17 : consacrée aux instruments aratoires en 1965, elle aborde dès le tournant des années 2000 la Gaule tardive. Elle permet ainsi de réaliser une transition entre la salle XVI, dernière salle du parcours gallo-romain du musée, et la salle XVII, première salle du parcours mérovingien. Elle entraîne toutefois par la même occasion une incohérence du discours de la salle XVI : les meules, fixées au mur au-dessus de l’actuelle vitrine 20, entraînent en résonance avec les instruments aratoires, mais perdent tout leur sens lorsque ladite vitrine abrite des objets illustrant la Gaule tardive.

1.1.3. L’héritage muséographique : le cas des fibules gallo-romaines

Au-delà de la répartition des vitrines dans les salles gallo-romaines et des sous-thèmes qu’elles abordent, les années 1990 constituent également un moment où la manière même d’exposer les objets à l’intérieur des vitrines est retravaillée. Dans la suite logique des considérations émises précédemment, si les grandes lignes de la disposition des objets de 1965 sont conservées, il est aujourd’hui possible d’observer quelques changements réalisés entre 1990 et le début des années 2000. Pour illustrer ce propos, il nous semble intéressant d’effectuer ici une rapide étude de cas, à laquelle la vitrine 5 de la salle XVI, dédiée aux fibules gallo-romaines, se prête particulièrement bien.

Cette vitrine a en effet connu quatre phases successives. À la fin du XIX^e siècle, environ 445 fibules prenaient place dans la vitrine 26 de la salle XVII, réparties sur trois pan-

neaux – le premier et le troisième adoptant une disposition rayonnante, et le panneau central, une disposition en spirale (ann. 11, fig. 75, 76 et 77). Cette présentation n’était pas typologique, mais plutôt esthétique, puisque les fibules étaient disposées selon leur taille ou leur forme pour s’adapter au mieux à la spirale ou au motif rayonnant ainsi reproduits. Ce choix muséographique basé sur une apparence esthétique est fait alors même que durant les deux dernières décennies du XIX^e siècle, puis au début du XX^e siècle, les premières tentatives de classification de fibules voient le jour à travers l’Europe. L’archéologue Morin-Jean – pseudonyme de Jean Alexis Joseph Morin – met en place dès 1910 une typologie des fibules en Gaule romaine. En 1956, c’est au tour de Lucien Lerat de publier une classification des fibules gallo-romaines, qui sert de référence jusqu’à la publication du travail de Michel Feugère en 1985⁶⁷³.

Au moment du chantier muséographique des années 1960, les fibules sont installées dans la vitrine 5 de la salle XVI, où elles se trouvent encore aujourd’hui. De 445 fibules exposées dans la présentation précédente, seules 264 fibules sont gardées en vitrine dans la nouvelle présentation. Quatre panneaux composent la vitrine, tous séparés les uns des autres par des rainures assez profondes (ann. 11, fig. 78-79). René Joffroy, dans son guide de visite de 1971, mentionne leur disposition « selon un ordre chronologique : les plus anciennes [...] sont en haut et à gauche du panneau et leur évolution se lit de haut en bas et de gauche à droite »⁶⁷⁴. Cependant, il apparaît après étude approfondie de la disposition des fibules dans la vitrine actuelle que cette affirmation est sujette à caution – nous y reviendrons⁶⁷⁵.

Quelques modifications sont apportées à cette vitrine dans les années 1990, et notamment le rapprochement des quatre panneaux en un seul grand panneau. Les rainures sont ainsi comblées, mais la disposition des fibules reste la même, et les espaces laissés entre les différents groupements effectués ne changent pas. Une photographie de la vitrine prise en 2004 nous fournit un état daté de la vitrine 5. On s’aperçoit de ce fait qu’en 2004, 231 fibules sont exposées, soit 33 fibules de moins que dans les années 1960. En comparant la vitrine de 2004 aux photographies de l’état de 1965, il apparaît effectivement que certaines fibules ont été retirées de la présentation, soit placées en réserve, soit déplacées dans d’autres vitrines thématiques (ann. 11, fig. 80). Une fibule en forme de poisson a par exemple été déplacée en 1998 dans la vitrine consacrée à la chasse et à la pêche, alors que la fibule en forme de svastika a été placée en réserve en 2004. À l’extrémité droite de la vitrine, un ensemble complet de 11 fibules a également été retiré du panneau. Quelques fibules ont simplement été placées différemment dans la vitrine, comme c’est le cas pour les fibules cruciformes : leurs têtes étaient présentées vers le haut de la vitrine dans les années

673 FEUGÈRE 1985, p. 10-11. Cette référence vaut pour l’ensemble des informations concernant la chronologie des classifications de fibules.

674 JOFFROY 1971, p. 22.

675 Cf. Partie 3, « 1.3. Pour une nouvelle muséographie ».

1960 à 1990, mais elles ont été retournées sur la photographie datant de 2004. De même, en 1965, les fibules étaient présentées alternativement en vue de profil et en vue du dessus ; sur l'état de 2004, la multiplicité des points de vue a été abandonnée.

Ainsi, la disposition des œuvres dans les vitrines connaît une évolution similaire à la répartition des vitrines dans les salles : concernant les fibules par exemple, si certains changements mineurs sont opérés entre 1990 et 2004, leur disposition générale reste malgré tout très proche de celle établie dans les années 1960.

1.2. Le début du XXI^e siècle : vers une meilleure appréhension des collections

Dès le début des années 2000, de nouveaux questionnements sont amorcés à l'échelle du musée tout entier, visant à mieux appréhender les différentes collections dont il dispose. Cela débute avec le changement de nom du musée, qui devient « musée d'Archéologie nationale » en 2005, puis « musée d'Archéologie nationale – Domaine national de Saint-Germain-en-Laye » en 2009⁶⁷⁶. Cette substitution du terme « archéologie » à celui d'« antiquités » est expliquée ainsi dans le projet scientifique et culturel du musée :

« Le terme “Archéologie” traduit une ambition nouvelle, celle de ne plus être perçu comme un conservatoire d'antiquités mais un acteur d'une pratique scientifique vivante dont il doit être le lieu de présentation. »⁶⁷⁷

En ce sens, le musée se dégage de l'approche beaux-arts qu'il pouvait avoir jusqu'alors. À côté d'une réflexion autour de son appellation, cette phase d'évolution du MAN passe également par une remise en question de sa muséographie, qui est restée inchangée depuis presque un demi-siècle et nécessite donc une adaptation aux standards muséographiques du jour. Assez paradoxalement, les premières salles à faire l'objet d'un réaménagement muséographique sont les salles consacrées à l'archéologie celtique et gauloise⁶⁷⁸ – pourtant traitées en deuxième tranche au cours du chantier des années 1960.

La phase de rénovation débute en 2003 et s'échelonne jusqu'en 2012⁶⁷⁹, soit neuf ans pendant lesquels les salles d'archéologie celtique et gauloise sont fermées au public, ce qui est assez considérable. Leur ouverture était d'ailleurs originellement prévue en 2008 par le conservateur responsable de ces collections⁶⁸⁰, il est donc intéressant de constater que la durée du chantier a quasiment doublé par rapport aux estimations initiales – signe qu'un travail en profondeur était indispensable. À ce jour, elles sont les seules à avoir bénéficié d'une

676 LOUBOUTIN 2017, p. 20.

677 *Ibid.*

678 L'appellation « celtique » correspond au premier âge du Fer, celle « gauloise » au second âge du Fer.

679 LOUBOUTIN 2017, p. 22.

680 BRIÈRE ET OLIVIER 2005, p. 21.

complète refonte muséographique depuis les années 1960 (ann. 12, fig. 81-82). Selon M. Laurent Olivier, conservateur en chef responsable des collections d’archéologie celtique et gauloise au MAN, il était important de rendre une place à la muséographie des années 1960 dans la nouvelle présentation de ces salles, de manière à respecter les différentes strates de l’histoire du musée. Le projet scientifique et culturel du MAN montre que deux enjeux centraux pour le musée y ont été atteints :

« Elles offrent une présentation contemporaine et épurée de l’état des connaissances et de la richesse des collections du musée sur les cinq siècles précédant la conquête romaine. C’est également une évocation historiographique, dans un souci de souligner l’histoire longue et continue du musée et les fondements et choix esthétiques qui furent ceux du musée de Napoléon III au sein duquel les collections celtiques occupaient une place privilégiée. »⁶⁸¹

Ainsi, les ambitions qui motivent le renouvellement muséographique du musée d’Archéologie nationale au début du XXI^e siècle recoupent celles émises, à plus petite échelle, par les conservatrices des collections gallo-romaines dans les années 1990⁶⁸².

Un autre axe de réflexion engagé dans les années 2000 concerne les collections de tirages en plâtre et de leurs moules du MAN, qui avaient précisément été relégués en réserves dans les années 1960, car considérés comme de peu d’intérêt. Aujourd’hui, ce n’est plus tant le caractère pédagogique des tirages en plâtre qui prévaut, mais plutôt leur qualité artistique et leur rôle de témoins d’une époque de réalisation – certains ayant aujourd’hui valeur d’originaux. En 2009, grâce au réseau Gypsothèques, a été entamée une importante phase de récolement et de dépoussiérage de ces œuvres, et la question se pose par ailleurs d’une « inscription éventuelle de tout ou partie de cette collection de creux à l’inventaire général du Patrimoine culturel »⁶⁸³, preuve du statut acquis par les tirages en plâtre et les creux du MAN.

C’est dans ce terreau réflexif développé depuis le début du XXI^e siècle que prend racine l’actuel projet de réaménagement muséographique des salles gallo-romaines.

1.3. Pour une nouvelle muséographie

Depuis quelques années, la nécessaire refonte des salles gallo-romaines du parcours de visite est au centre des questionnements du musée d’Archéologie nationale, et ce d’autant plus maintenant que les salles d’archéologie celtique et gauloise répondent aux

681 LOUBOUTIN 2017, p. 22.

682 Cf. Partie III, « 1.1.1. Les salles gallo-romaines, entre continuité et évolution ».

683 CATRO, GUERICOLAS ET PROUST 2012, p. 230.

standards muséographiques actuels.

En 2017 a été publié le projet scientifique et culturel (PSC) du musée, conséquence directe de la loi relative aux musées de France du 4 janvier 2002. En effet, cette loi rend obligatoire la rédaction d’un PSC présentant les grandes orientations du musée pour toute institution souhaitant disposer de l’appellation « musée de France »⁶⁸⁴. Le PSC du MAN insiste notamment sur le caractère unique du musée, à la fois par le nombre d’objets archéologiques qu’il conserve et par la spécificité de ses collections extra-nationales, qui le distingue particulièrement :

« Le MAN est l’un des musées au monde qui conserve le plus grand nombre d’objets archéologiques, [...] depuis les plus anciennes réalisations humaines jusqu’à celles des premiers temps du Moyen Âge. [...] Pour intégrer ces vestiges matériels dans une vision géographiquement et chronologiquement plus large, des vestiges matériels issus des cinq continents et relevant des temps les plus anciens ou très contemporains, font partie, depuis l’origine, des collections du musée. Le MAN est l’un des très rares musées d’Europe à être exclusivement consacré à l’archéologie du territoire national, avec une mise en perspective à l’échelle mondiale [...]. »⁶⁸⁵

Toutefois, il apparaît que ces deux particularités du MAN ne sont aujourd’hui pas pleinement mises en valeur ou exploitées, et ceci notamment en raison du parcours de visite scientifiquement et esthétiquement vieillissant. Le PSC du MAN met donc l’accent sur la nécessité de repenser la muséographie de l’établissement, dans l’optique de la moderniser et de l’uniformiser :

« Le projet appelé pour le MAN doit repenser, spatialement et muséographiquement, une présentation des collections, aujourd’hui hétérogène et en grande partie vieillie, et un parcours de visite cohérent. »⁶⁸⁶

Concernant plus spécifiquement les salles gallo-romaines du musée, le PSC déplore certes la muséographie passée de mode, mais également l’accumulation d’objets dans les salles, qui fait suite aux quelques interventions menées au cours des années 1990 :

« Les collections provenant de Gaule romaine [...] forment, avec les séries gauloises, le fonds constitutif du MAN. [...] Inaugurées en 1965, les salles de la Gaule romaine souffrent d’une muséographie vieillie et si les aménagements réalisés à faible budget ont permis un enrichissement de la présentation, ils contribuent à une forte saturation de l’es-

684 Site du ministère de la Culture, « Réaliser un projet scientifique et culturel ».

685 LOUBOUTIN 2017, p. 24.

686 *Idem*, p. 22.

pace et à une disparité des présentations. »⁶⁸⁷

C’est donc de ce constat, inscrit dans le PSC du MAN, que découlent les grandes lignes du projet muséographique pour les salles gallo-romaines déterminées par M^{me} Hélène Chew dans une note datée de 2019. Selon elle, quatre aspects justifient particulièrement le réaménagement desdites salles, dans la continuité de ceux établis dans le PSC : « la saturation des espaces, la perte de lisibilité du propos, l’absence de supports de médiation modernes et la vétusté des équipements »⁶⁸⁸. De ce fait, elle propose le fil directeur suivant pour le projet de rénovation des salles gallo-romaines :

« Le nouveau parcours devra être accessible à tous les publics, clair, simple, pédagogique, souple, évolutif, modulable. »⁶⁸⁹

Du point de vue de l’accessibilité, M^{me} Hélène Chew préconise la prise en compte de tous les types de publics possibles pour déterminer les hauteurs des vitrines et des objets, mais également pour le contenu et la taille des dispositifs pédagogiques proposés⁶⁹⁰. Par ailleurs, ces supports de médiation doivent selon elle être largement complétés, de sorte à répondre aux problématiques soulevées par le PSC du musée :

« Les collections sont présentées avec un accompagnement didactique restreint, panneaux d’introduction par salle ou espaces particuliers et cartels plus ou moins développés par vitrine ou par objet. [...] Le recours au numérique au sein des espaces de visite est à peu près inexistant, tant pour la projection de visuels fixes ou animés que pour la mise à disposition de bornes interactives. »⁶⁹¹

Il s’agit donc de mettre en place des panneaux de salles et cartels plus complets, ainsi que des supports numériques qui pourraient permettre une meilleure appréhension des collections par le biais de technologies modernes.

Un autre aspect du projet muséographique des salles gallo-romaines concerne la clarté du discours scientifique. En effet, du parti-pris très esthétique des années 1960, couplé aux modifications ponctuelles des années 1990, résulte aujourd’hui une perte de lisibilité du propos.

Reprenons l’exemple de la vitrine 5 de la salle XVI, consacrée aux fibules gallo-romaines (ann. 11, fig. 80) : aujourd’hui, leur présentation n’est ni chronologique, ni géographique – et ces indications ne figurent que très rarement, voire pas du tout, sur les cartels.

687 *Idem*, p. 26-27.

688 CHEW 2019, n.p.

689 *Ibid.*

690 *Ibid.*

691 LOUBOUTIN 2017, p. 32.

Quasiment un quart des fibules exposées dans cette vitrine n’ont d’ailleurs pas de provenance connue, ce qui peut poser question aujourd’hui. Après recoupement des fiches documentaires des fibules avec les typologies établies par Michel Feugère en 1985, il apparaît que les groupements de fibules sont certes typologiques, mais que la répartition de ces groupements sur les quatre panneaux des années 1960, puis sur le panneau unique des années 1990, ne fait pas grand sens, puisque les types ne se suivent ni chronologiquement, ni géographiquement, ni même selon l’ordre typologique dressé par Michel Feugère⁶⁹².

Si l’on observe bien une volonté de délimiter des ensembles selon des typologies déterminées scientifiquement, cette répartition typologique n’est toutefois pas aboutie, en ce sens que les typologies semblent réparties sur le panneau selon des critères peu clairs – peut-être simplement esthétiques, par rapprochements visuels ? Les numéros attribués aux objets dans la vitrine ne se suivent pas eux-mêmes de manière logique, et renvoient constamment d’un coin à l’autre de la vitrine, sans répartition logique et claire, obligeant le visiteur à des va-et-vient du regard. Cette vitrine ne semble donc aujourd’hui pas présenter de discours scientifique véritablement compréhensible par le visiteur, et l’absence d’informations contextualisant le nombre très important d’objets qui y sont présentés lui fait défaut. L’abondance de fibules, sans clés de lecture données aux visiteurs, pourrait en décourager certains de s’intéresser au détail de la vitrine.

Selon M^{me} Hélène Chew, il apparaît donc nécessaire de rendre la plus simple et évidente possible l’articulation des thèmes présentés, à l’inverse de ce que l’on peut actuellement observer en vitrine 5 de la salle XVI. Au-delà de la cohérence du discours, elle souhaite également aérer la présentation et permettre une meilleure compréhension des œuvres, notamment en exposant les sculptures en ronde-bosse de manière à ce que les visiteurs puissent en faire le tour⁶⁹³.

Un autre axe de réflexion concerne par ailleurs l’adaptabilité des espaces, de manière à pouvoir refléter l’actualité de la recherche, de la restauration et des acquisitions du musée, sans pour autant tomber dans la saturation des espaces. M^{me} Hélène Chew évoque pour ce faire différentes possibilités, par exemple « une vitrine judicieusement placée dans le parcours » pour les acquisitions ou les œuvres restaurées, ou encore des cloisons mobiles, inspirées du « volet en quatre parties pivotantes » derrière l’Apollon d’Entraïns, qui permettraient de moduler l’espace dédié aux nouvelles acquisitions et aux restaurations selon le nombre d’objets présentés et leurs dimensions⁶⁹⁴. Ces préoccupations avaient d’ailleurs déjà cours dans les années 1990, comme nous l’avons évoqué précédemment⁶⁹⁵.

En dernier lieu, le réaménagement muséographique à venir doit tenir compte des mesures de conservation préventive à mettre en place, ce qui n’avait pas forcément été fait

692 FEUGÈRE 1985.

693 CHEW 2019, n.p.

694 *Ibid.*

695 Cf. Partie III, « 1.1.1. Les salles gallo-romaines, entre continuité et évolution ».

durant le chantier des années 1960. En effet, le PSC du MAN pointe par exemple du doigt des vitrines au « système de fermeture peu fiable » et un éclairage des œuvres au moyen de tubes néon, pourtant « inconciliables avec la fragilité des œuvres »⁶⁹⁶. La rénovation à venir des salles gallo-romaines est donc l’occasion de remédier à ces défauts de conservation préventive, en portant une attention aux spécificités intrinsèques des matériaux constitutifs des objets, qui influencent les conditions d’exposition requises (climat, éclairage etc.)⁶⁹⁷. Une deuxième source d’interrogation, qui avait déjà entraîné des changements muséographiques dans les salles gallo-romaines dans les années 1990, concerne les potentielles dégradations des œuvres par les visiteurs. Si à la fin du XX^e siècle, décision avait été prise d’installer des capots en plexiglas pour protéger les objets exposés hors vitrine⁶⁹⁸ (ann. 14, fig. 99) – plusieurs incidents ayant été déplorés –, cette solution n’était pour autant pas satisfaisante esthétiquement parlant. C’est la raison pour laquelle M^{me} Hélène Chew appelle à réfléchir à des « mises à distances efficaces et élégantes »⁶⁹⁹, allant ainsi un pas plus loin qu’elle ne l’avait fait dans les années 1990.

Le projet de réaménagement muséographique actuellement en cours de définition pour les salles gallo-romaines du MAN s’inscrit donc dans des questionnements impulsés dès les années 1990, et en réaction à une esthétique et à un discours scientifique considéré comme dépassés aujourd’hui. Cette situation n’est pas sans rappeler celle des années 1960, où le chantier muséographique prenait le contre-pied des concepts muséographiques hérités du XIX^e siècle – à cela près qu’au milieu du XX^e siècle, la question d’une potentielle patrimonialisation d’éléments muséographiques ne faisait pas encore partie des préoccupations du musée.

2. Exposer l’archéologie aujourd’hui : quels enjeux ?

À la fin de l’année 1989, une exposition intitulée « Trente ans d’archéologie en France » est présentée au Grand Palais, à Paris. Elle répond à une volonté de renouveler la façon dont le public perçoit l’archéologie, mais également de montrer les développements importants qu’elle a connus depuis le milieu du XX^e siècle⁷⁰⁰. Dans le catalogue publié à l’occasion de cette exposition figure la réflexion suivante à propos des musées d’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

696 LOUBOUTIN 2017, p. 32.

697 CHEW 2019, n.p.

698 Cf. Partie III, « 1.1.1. Les salles gallo-romaines, entre continuité et évolution ».

699 CHEW 2019, n.p.

700 COLARDELLE, OLIVIER ET POSSELLE 1989, p. 96-97.

joie de la découverte, de l'étude, de la délectation. »⁷⁰¹

Cette affirmation est intéressante à de multiples égards. En ce qui concerne notre étude, elle montre bien l'incontournable intrication entre le travail de terrain et le musée archéologique, et ce dès la fin du XX^e siècle – ce qui n'est à ce jour pas perceptible dans la muséographie des salles gallo-romaines du MAN⁷⁰². Il apparaît donc nécessaire de s'interroger ici sur ce qui fait qu'un musée peut être considéré comme un musée archéologique, et sur les principes muséographiques qui s'y appliquent.

2.1. Comment définir un musée archéologique ?

En 1988, dans un article intitulé « Musée archéologique : art, nature, histoire », M. Krzysztof Pomian réfléchit à la définition du musée archéologique. Son travail l'amène à distinguer deux types de musées archéologiques : le musée archéologico-artistique et le musée archéologico-technologique.

Le premier élément qui, selon lui, permet de distinguer l'un de l'autre concerne la manière d'exposer leurs collections. Ainsi, un musée archéologico-artistique présente des œuvres de grandes dimensions et espacées⁷⁰³, en limitant au maximum les informations annexes apportées aux visiteurs : « les œuvres mêmes sont supposées parler avec suffisamment d'éloquence pour rendre tout commentaire superflu »⁷⁰⁴. À l'inverse, dans un musée archéologico-technologique, les objets sont de plus petite taille, généralement groupés par ensembles représentatifs et, par-dessus tout, complétés par tout un panel d'informations pédagogiques :

« Dans les musées archéologico-technologiques, [...] munis des étiquettes qui comportent les mêmes renseignements que celles des œuvres d'art, les objets sont accompagnés en outre des photos, plans, cartes, coupes stratigraphiques, tableaux chronologiques, diagrammes, résultats d'analyses physiques, chimiques, biologiques, tous ces commentaires étant là pour aider les visiteurs à se représenter en pensée le passé dont ils sont en train de regarder les restes. »⁷⁰⁵

Une nouvelle différence entre musée archéologico-artistique et musée archéologico-technologique apparaît dans la nature même des collections qu'ils présentent au public :

701 COULET 2016, p. 117. Référence de la citation : GRABAR André (dir.). *Archéologie de la France. 30 ans de découvertes*. Catalogue d'exposition [Paris, Grand Palais, 27 septembre – 31 décembre 1989]. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 464. ISBN 978-2-7118-2251-5.

702 Rappelons-nous qu'à la date de cette exposition, le MAN est encore nommé « musée des Antiquités nationales » (cf. ann. 1), ce qui nous semble déjà révélateur de la distance qui sépare ce musée de l'archéologie de terrain.

703 POMIAN 1988, p. 57.

704 *Idem*, p. 58.

705 *Ibid.*

« Seuls ces derniers [*les musées archéologico-technologiques*], en effet, abritent à la fois des artefacts et des corps : des squelettes et des crânes humains, des vestiges d’animaux et de plantes, des spécimens de sols, de cendres, de tourbes. Le musée archéologico-technologique – et c’est là un de ses caractères distinctifs – rejette ainsi la coupure entre la nature et la culture. [...] À cet égard, il est plus proche d’un musée anthropologique ou ethnographique que d’un musée des beaux-arts, d’un côté, et, de l’autre, d’un musée d’histoire naturelle.⁷⁰⁶

M. Krzysztof Pomian montre donc ici que par la nature de ses collections, un musée archéologico-technologique se rapproche de musées ethnologiques ou de muséums, alors qu’un musée archéologico-artistique bascule plutôt du côté des musées des beaux-arts. Ses propos illustrent ainsi les recherches convergentes entre les différents domaines marquant le monde muséal tout au long du XX^e siècle⁷⁰⁷.

La dernière distinction faite par M. Krzysztof Pomian entre musée archéologico-artistique et musée archéologico-technologique concerne le statut que prennent les objets une fois qu’ils intègrent les collections du musée :

« Dans celui-ci [*musée archéologico-technologique*], ils ont presque tous complètement changé de statut, car, quelle qu’ait été leur fonction originare, ils sont tous devenus des sémiophores. Dans celui-là [*musée archéologico-artistique*], il en est autrement : pour la plupart, les objets qui s’y trouvent ont été, dès l’origine, des sémiophores et ils le restent toujours, tout en ayant changé de signification. »⁷⁰⁸

Ainsi, la différence de statut relève d’une question de signification. Dans un musée archéologico-artistique, les objets exposés étaient déjà investis d’une signification, même si celle-ci peut être amenée à évoluer en intégrant le musée – devenant esthétique, par exemple. Dans un musée archéologico-technologique, les objets n’avaient pas de signification particulière au préalable, mais s’en voient donner une au moment où ils entrent dans les collections du musée⁷⁰⁹. C’est ce qui explique, selon M. Krzysztof Pomian, le sentiment d’étrangeté que peut provoquer un musée archéologico-technologique :

« [Les objets] diffèrent à la fois des choses dont nous nous servons dans la vie courante et des œuvres d’art de nos jours. D’où le besoin qu’on ressent de les entourer de commentaires censés permettre aux visiteurs de les comprendre en les replaçant dans leur

706 *Ibid.*

707 Cf. Partie I, « 2. Archéologie, ethnologie et muséologie : des recherches convergentes ».

708 POMIAN 1988, p. 59.

709 *Ibid.*

contexte primitif, et dont on croit pouvoir se passer dans un musée archéologico-artistique. »⁷¹⁰

Cette volonté de redonner leur contexte primitif aux objets permet également de comprendre pourquoi les musées archéologico-technologiques mettent l’accent sur l’exposition d’ensembles, plutôt que d’objets isolés⁷¹¹.

M. Krzysztof Pomian conclut finalement sa confrontation des deux types de musées archéologiques en les présentant comme deux revers d’une même médaille. L’un repose sur l’art, alors que l’autre repose sur la science, mais les deux constituent une façon d’appréhender la civilisation humaine :

« Représentatifs de deux attitudes à l’égard de l’humain dans l’homme et de deux strates de notre civilisation, les deux types de musées archéologiques expriment aussi – cela va de soi – ces deux composantes complémentaires de celle-ci que sont l’art et la science incarnés respectivement par l’art ancien, sorti d’une période où ses œuvres ont été des déchets, et la science instrumentale du passé de l’homme. »⁷¹²

Les éléments de définition établis par M. Krzysztof Pomian permettent de considérer l’évolution des salles gallo-romaines depuis leur ouverture sous un nouveau jour. En effet, il est possible d’affirmer qu’à la fin du XIX^e siècle, leur muséographie correspondait aux critères que M. Krzysztof Pomian attribue au musée archéologico-technologique : présentation d’ensembles nombreux, présence d’éléments organiques – notamment des ossements –, ou encore adjonction d’éléments didactiques permettant d’aider à la compréhension des objets. À l’inverse, la muséographie des salles gallo-romaines inaugurée en 1965 correspond à bien des égards aux critères du musée archéologico-artistique : l’accent est mis sur une présentation esthétique et individualisée des objets. Cette ambiguïté de la muséographie des salles gallo-romaines rend donc plus que jamais nécessaires les questionnements actuels autour du discours scientifique à mettre en évidence.

2.2. Comment exposer l’archéologie ?

Si, comme nous venons le voir, un musée archéologique peut adopter deux formes différentes – selon les définitions données par M. Krzysztof Pomian –, reste néanmoins que dans les deux cas, il présente des objets découverts en fouille et sortis de leur contexte d’origine, ce qui n’en rend pas l’appréhension particulièrement aisée⁷¹³. Comme l’explique

710 *Ibid.*

711 *Idem*, p. 60.

712 *Idem*, p. 67.

713 ARSENAULT 2006, p. 11.

M^{me} Sara Arsenault, « c’est plutôt le site archéologique, élément didactique très fort, qui constitue l’interface idéale entre le public et l’archéologie », et non le musée, qui peut complexifier la compréhension des visiteurs d’un contexte ou d’un aspect civilisationnel⁷¹⁴. Il lui semble donc fondamental d’y adjoindre des supports pédagogiques et didactiques⁷¹⁵ – ce qui avait été majoritairement mis de côté lors du chantier muséographique du musée des Antiquités nationales dans les années 1960.

Un mode de présentation possible dans le cadre d’un musée est de replacer les objets dans leur contexte en le recréant artificiellement – c’est le cas notamment des dioramas. Toutefois, M. Michel Colardelle attire l’attention sur l’ambivalence de cette solution :

« La muséologie analogique, qui donne à voir les objets archéologiques [...] replacés en situation, [...] est certainement celle qui inspire le plus de réticences de la part des scientifiques, en même temps que le plus d’intérêt de la part du grand public. Par leur force évocatrice qui leur confère de la crédibilité, par leur schématisme qui en fait des caricatures de réalités souvent plus nuancées, par leur immuabilité qui rend difficile leur adaptation aux nouvelles interprétations que permet l’avancement permanent de la science [...], ils laissent en effet peu de place au doute qui doit toujours subsister, voire ils trahissent la recherche. »⁷¹⁶

Comme il le montre clairement, la recréation d’un contexte d’origine au sein d’un musée suppose de faire des choix tranchés – ne serait-ce que pour aboutir à une présentation d’ensemble lisible et cohérente – et, une fois installée, connaît peu d’évolution. C’est ce qui lui fait dire que cette solution muséographique n’est pas la plus adaptée scientifiquement parlant, notamment dans un domaine comme l’archéologie, qui est en constante évolution. Plutôt que de chercher à recréer un ensemble contextualisant autour des objets archéologiques, M. Michel Colardelle propose donc d’exposer les objets seuls, mais qu’il revienne aux spécialistes de les « faire parler » pour les visiteurs, « en même temps que d’établir les limites de fiabilité du discours ainsi enregistré »⁷¹⁷.

Cependant, au-delà des questionnements autour de la meilleure manière de restituer le contexte et le sens d’un objet archéologique dans un musée, tous les chercheurs⁷¹⁸ s’accordent aujourd’hui à considérer que la présentation de l’objet pour lui-même, sans support didactique, ne doit plus avoir cours aujourd’hui – contrairement aux considérations du milieu du XX^e siècle⁷¹⁹. C’est précisément ce qu’explique M. Jean-Bernard Roy :

714 *Ibid.*

715 *Idem*, p. 12.

716 COLARDELLE 2011, p. 140.

717 *Idem*, p. 143.

718 Il est cependant important de préciser que cet avis n’est généralement pas partagé par les architectes qui interviennent dans le cadre de chantiers muséographiques.

719 ROY 2000, p. 39.

« La nécessité donc, de donner un contexte aux objets des collections s'impose, en archéologie comme ailleurs. Dans cette discipline, la place prépondérante de l'objet [...] tend à disparaître au profit de l'environnement et des méthodes de recherche. L'époque où l'on pouvait parler "de la trouvaille à la vitrine" (Caubet, 1985) semble révolue [...]. »⁷²⁰

Depuis la fin du XX^e siècle, les tirages en plâtre retrouvent leurs lettres de noblesse dans les musées, et particulièrement dans les musées archéologiques : ils prennent parfois valeur d'originaux, lorsque les œuvres qu'ils reproduisent ont été trop dégradées, voire ont disparu⁷²¹, ce qui peut fréquemment arriver dans le domaine archéologique. Un exemple particulièrement représentatif, qui a été mis en place au MAN dans les années 1980, concerne le fac-similé de la Grotte de Lascaux. Découverte en 1940, la forte affluence de visiteurs entraîne une dégradation rapide de la grotte, contraignant André Malraux à la fermer aux visites en 1963⁷²². En 1980, sous la direction de Madeleine Hours, directrice du Laboratoire de recherche des musées de France, un fac-similé de la rotonde des Taureaux dans la Grotte de Lascaux est réalisé pour l'exposition « La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre : la Science au service de l'Art », organisée au Grand Palais à Paris du 10 octobre 1980 au 05 janvier 1981⁷²³. Cette reproduction de la rotonde des Taureaux met en œuvre des techniques modernes au moment de sa réalisation :

« Dans le fac-similé, le volume est constitué d'un alignement de 26 demies-coques rigides en résine polyester, modelées sur des panneaux de contre plaqué découpés selon les relevés transversaux topogramétriques effectués pour l'I.G.N., et espacé de 25 cm. [...] La mise en couleur des parois de la grotte est assurée par le transfert de la gélatine photo de clichés couleur tirés à l'échelle 1 directement sur le support de résine selon un procédé voisin de la décalcomanie. »⁷²⁴

Une fois l'exposition terminée, le sort de ce fac-similé est incertain ; il est finalement entreposé au MAN. En 1984, il est décidé de le remonter de manière durable au sein du musée, de sorte que les visiteurs puissent y accéder⁷²⁵. Cette adjonction vient combler une lacune dans les collections paléolithiques du MAN, à savoir l'art pariétal⁷²⁶, qui peut difficilement figurer dans un musée – ce qui est compréhensible par sa désignation même⁷²⁷. De

720 *Ibid.*

721 BECK 1978, p. 54.

722 CLEYET-MERLE 1984/85, p. 21.

723 *Ibid.*

724 *Idem*, p. 24.

725 *Idem*, p. 21.

726 *Idem*, p. 26.

727 Un contre-exemple parlant de l'exposition d'art pariétal original dans un musée est le bloc au « sorcier » (MAN 83 304) du Roc-aux-Sorciers (Vienne). L'effondrement naturel de la cavité à la fin du Magdalénien moyen n'ayant pas permis sa conservation *in situ*, le fragment de paroi original est aujourd'hui conservé et exposé au MAN.

plus, le remontage de ce fac-similé illustre bien la valeur d’original que peut prendre une reproduction, en ce sens qu’au moment de sa réalisation, la Grotte de Lascaux était – et l’est d’ailleurs toujours aujourd’hui – totalement inaccessible au public.

Si le fac-similé de la rotonde des Taureaux est exposé quelques années au MAN – sa présence est attestée au musée en 1990 dans un article⁷²⁸ –, il est toutefois détruit à la fin du XX^e siècle, sans qu’aucune date précise pour sa destruction nous soit parvenue⁷²⁹. Bien que cette installation d’un fac-similé d’art pariétal au MAN se soit finalement soldée par une destruction, il est intéressant de constater qu’une voie s’est dès lors ouverte pour l’exposition d’objets archéologiques en musée : il suffit de constater qu’en 2016 a été inauguré Lascaux IV, la première réplique complète de la Grotte de Lascaux. Il apparaît donc que le recours aux reproductions et fac-similés fait désormais partie intégrante des réflexions menées par les musées archéologiques.

2.3. Des questionnements muséographiques très actuels

Le XXI^e siècle constitue un terreau pour les réaménagements muséographiques dans les musées archéologiques, dans la suite logique des grandes réflexions autour de la notion de musée archéologique mentionnées précédemment. Cela vaut au demeurant aussi bien pour les « nouveaux » musées que pour les musées bien ancrés dans le paysage muséal.

Le projet du Musée Régional de la Narbonne Antique (MuRéNA) illustre parfaitement les questionnements menés en matière de muséographie lors de la création d’un nouveau musée archéologique depuis le début du XXI^e siècle. En 2010 débute la réflexion autour de la construction d’un nouveau musée à Narbonne, destiné à fusionner les collections jusque là réparties entre différents musées⁷³⁰. Si les travaux commencent en 2015, l’ouverture au public, initialement prévue pour 2018, est sans cesse repoussée, et a finalement lieu en 2021 ; au cours de cette période, le projet a également changé de nom, pour devenir Narbo Via⁷³¹. La dizaine d’années durant laquelle s’est échelonnée la construction du musée a permis à ses concepteurs d’interroger la notion de musée archéologique et d’en mettre en application une vision renouvelée à Narbo Via, grâce à la grande liberté d’exécution allant de pair avec la création *ex nihilo* d’un musée.

Ainsi, dans un article publié en 2015, M^{me} Caroline Papin et M. Ambroise Lassalle statuent sur les décisions prises en matière de muséographie et de discours scientifique pour le nouveau musée archéologique de Narbonne. La caractéristique principale du projet est de mettre en avant tous les aspects de la recherche archéologique, en créant un

728 DELLUC Brigitte et DELLUC Gilles. « Un nouveau Lascaux : Lascaux II ». *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord*, vol. 117, 1990, p. 148.

729 CHASSAIN ET TAUXE 2016, p. 101.

730 LASSALLE ET PAPIN 2015, § 2.

731 Site Internet de Narbo Via.

« centre de recherche, associant dans un même lieu les acteurs de l’archéologie, de la restauration et de la conservation des objets archéologiques, afin de restituer au public toutes les étapes de la recherche »⁷³². Cet aspect est particulièrement intéressant, car la question de l’intégration du travail des archéologues dans les institutions muséales se posait déjà dans les années 1990, comme nous avons pu le voir précédemment. Au-delà de la simple présentation au public, cette association du musée aux archéologues doit pouvoir permettre une collaboration, et donc une intrication de ces différentes entités, ce que montrent bien M^{me} Caroline Papin et M. Ambroise Lassalle :

« Le futur Musée Régional de la Narbonne Antique est un lieu qui dépasse le concept de musée archéologique classique, c’est-à-dire un musée restituant le résultat de recherches archéologiques sur un lieu ou une époque donnée. L’objectif est de créer un espace où cohabitent de manière dynamique les instances de production et les instances de médiation des savoirs. Cet établissement accueillera en effet les archéologues et chercheurs qui travaillent sur le passé antique de Narbonne et de sa région, leur donnera les moyens d’effectuer leurs recherches, et leur permettra de contribuer activement à la médiation de leurs savoirs auprès du public de manière vivante et didactique. »⁷³³

Cependant, bien qu’il s’agisse d’un point central du projet, il s’avère au moment de l’ouverture du musée en 2021 que le centre de recherche intégré à l’institution n’a finalement pas pu être concrétisé. En l’absence de moyens disponibles pour le réaliser, le projet est malgré tout révélateur de la volonté d’intégrer un aspect scientifique et actuel au sein du discours du musée.

D’un point de vue muséographique, ces objectifs se traduisent par un parcours ouvert permettant aux visiteurs une déambulation totalement libre d’un espace à l’autre, à la manière d’une « promenade dans la ville antique », et à partir d’un espace de repos central appelé « Atrium »⁷³⁴. Les dispositifs pédagogiques envisagés sont nombreux et variés. Dans un premier temps, une grande importance est accordée au dessin, pour les raisons suivantes :

« Le dessin, mode de communication universel et instantané, sera utilisé tout au long du parcours, dans des styles et des formats différents. La médiation de l’archéologie a ceci de spécifique que nous avons souvent en face de nous des objets fragmentaires, ou correspondant à des usages aujourd’hui méconnus. Parler d’archéologie, qu’il s’agisse des objets ou de la démarche dont la méthodologie s’apparente à la conduite d’une enquête,

732 LASSALLE ET PAPIN 2015, § 4.

733 *Idem*, § 13.

734 *Idem*, § 39.

c’est avant tout recontextualiser. »⁷³⁵

Parallèlement au dessin, une place est également ménagée pour les nouvelles technologies, car considérées comme « animées, évolutives et porteuses d’un grand potentiel »⁷³⁶. Tout un panel de solutions différentes, « depuis la simple diffusion sur écran à la fenêtre de réalité augmentée »⁷³⁷, sont donc prévues pour permettre la meilleure compréhension possible du contexte archéologique aux visiteurs du musée.

Ces questionnements autour de la muséographie de leurs collections ne sont pas l’apanage des nouveaux musées archéologiques : depuis quelques années, de nombreux musées archéologiques anciens cherchent à renouveler leur approche muséographique.

Le Rheinisches Landesmuseum de Trèves, en Allemagne, constitue un exemple parlant de cette démarche, notamment en ce qui concerne la présentation des monuments funéraires trévires. En effet, les reliefs et blocs provenant de monuments ou piliers funéraires posent problème d’un point de vue muséographique : les incertitudes autour de leurs lieux d’élévation et de leurs significations entravent leur bonne connaissance, et donc leur restitution correcte en contexte muséal⁷³⁸. Se pose également la question de leur tridimensionnalité et de leur perception par les visiteurs. Au moment de leur érection, aux II^e et III^e siècles apr. J.-C., les piliers funéraires offraient une multiplicité de points de vue aux passants : leur perception des monuments n’était pas la même selon l’endroit où ils se trouvaient, ce qui permettait ainsi une superposition de sens de lecture différents⁷³⁹. Aujourd’hui, cette même appréhension des monuments funéraires n’est pas possible dans la configuration actuelle des salles du Rheinisches Landesmuseum de Trèves, puisque la plupart d’entre eux sont adossés au mur, empêchant les visiteurs d’en faire le tour. Leur perception est donc à ce stade trop statique, raison pour laquelle un projet de recherche à ce sujet est mené par le musée depuis quelques années, dans l’optique de réaménager l’« allée funéraire » qui constitue le cœur des collections de l’institution⁷⁴⁰.

L’enjeu est de réussir à restituer les piliers funéraires aux visiteurs dans un état muséographique qui se rapprocherait au plus près de la connaissance actuelle que l’on a de ces monuments, mais également de rendre cette approche pédagogique et didactique pour le public. Pour ce faire, un autre aspect de ces monuments funéraires fait l’objet de questionnements au Rheinisches Landesmuseum de Trèves : la polychromie. Des restes de polychromie sont en effet attestés sur certains blocs conservés par le musée, ce qui nous laisse supposer que l’ensemble de chaque monument était polychromé. Cette polychromie jouait

735 *Idem*, § 42.

736 *Idem*, § 43.

737 *Ibid.*

738 WAVRER 2020, p. 44.

739 *Idem*, p. 45.

740 *Ibid.*

certainement un rôle dans la compréhension du message véhiculé par les commanditaires, qu’il est aujourd’hui difficile de rendre perceptible, puisque les blocs tels qu’ils sont exposés dans les salles ne présentent plus que la couleur de la pierre⁷⁴¹. Depuis quelques années, le Rheinisches Landesmuseum de Trèves contourne cette difficulté en proposant l’animation « *Im Reich der Schatten – Leben und Lieben im römischen Trier* »⁷⁴². Dans la veine des « son et lumière », cette projection d’une durée de 45 minutes, à raison de deux fois par jour, restitue les hypothèses de polychromie sur les monuments exposés dans la salle des piliers funéraires⁷⁴³. Toutefois, la restitution polychrome n’est pas l’élément central de l’animation : une fiction mettant en scène un personnage progressant dans le « royaume des ombres » constitue le cœur du spectacle, et ne laisse pas le loisir aux visiteurs de déambuler librement entre les monuments funéraires polychromés numériquement l’espace de 45 minutes. Tous les questionnements muséographiques en cours au Rheinisches Landesmuseum de Trèves n’ont donc à ce jour pas encore été résolus, ce qui montre bien que ces réflexions se font sur le long terme et sont constitutives de ce début de XXI^e siècle.

De ces deux exemples d’institutions opposées sur le plan formel – un musée archéologique réactualisé contre un musée bien ancré dans l’histoire des musées archéologiques –, mais dont les questionnements se rejoignent en matière de muséographie, il ressort ainsi que depuis une vingtaine d’années, les musées archéologiques connaissent une phase de réactualisation de leurs modes de fonctionnement et de présentation. Contrairement au chantier muséographique des années 1960 au MAN, l’accent est aujourd’hui mis sur la compréhension des visiteurs, qui passe par l’adjonction de nombreux supports didactiques variés, mais également sur la mise en lumière de ce qui fait la spécificité de cette catégorie de musées : l’archéologie, du terrain à l’exposition.

3. La muséographie des années 1960 : un patrimoine ?

Comme nous l’avons vu, les musées archéologiques sont depuis quelques années amenés à repenser leurs présentations muséographiques, et le MAN ne déroge pas à cette règle, le précédent chantier muséographique y remontant aux années 1960. Toutefois, de l’étude de ce chantier, un certain nombre d’éléments représentatifs de la muséographie des années 1960 sont ressortis : se pose donc la question d’une patrimonialisation possible d’aspects particuliers de la muséographie Hermant.

Avant de s’intéresser plus spécifiquement aux différentes patrimonialisations muséo-

741 *Ibid.*

742 Traduction : « Au royaume des ombres – vivre et aimer dans la Trèves romaine ».

743 WAVRER 2020, p. 50.

graphiques qui ont déjà pu être menées, il nous semble pertinent de rappeler ici la définition du terme « patrimoine » délivrée par l’UNESCO :

« Le patrimoine est l’héritage du passé dont nous profitons aujourd’hui et que nous transmettons aux générations à venir. »⁷⁴⁴

Il convient de garder cette définition à l’esprit tout au long de cette dernière partie, en ce sens que la patrimonialisation possible d’éléments ou de l’intégralité d’une muséographie relève finalement de l’héritage pour notre société qui peut en découler.

3.1. Exposition temporaire et patrimonialisation : un exemple à suivre ?

Un exemple emblématique de patrimonialisation muséographique au début du XXI^e siècle concerne en réalité une exposition temporaire : « Mémoires », première exposition du Musée de la civilisation à Québec (Canada), qui s’est tenue de 1989 à 2005⁷⁴⁵. En 2012, M^{me} Vanessa Merminod a mené un ensemble de réflexions autour des aspects justifiant la patrimonialisation de ladite exposition, que nous allons évoquer ici, dans la mesure où ses propos peuvent tout à fait servir de point de départ pour la patrimonialisation de la muséographie d’expositions permanentes.

Selon elle, la prise en compte d’une exposition temporaire comme patrimoine connaît trois justifications possibles. Puisqu’une exposition s’ancre dans une époque et un lieu précis, avec des méthodes qui en découlent, elle peut de ce fait être considérée comme un patrimoine, au sens de production humaine, objet ou savoir-faire⁷⁴⁶. L’expérience des visiteurs en fait également un objet patrimonial, « soit par la forte réaction des visiteurs, soit par l’intensité des souvenirs des concepteurs »⁷⁴⁷. Elle désigne d’ailleurs ce second phénomène de « patrimonialisation populaire », car dans ce cas précis, ce sont les visiteurs qui contribuent à la considération de l’exposition comme un patrimoine⁷⁴⁸. Le troisième vecteur de sa patrimonialisation est son rôle de « regard sur le passé », c’est-à-dire d’illustration d’une époque et d’un lieu plus ou moins éloignés⁷⁴⁹. Dès lors, M^{me} Vanessa Merminod se pose la question du noyau patrimonial de l’exposition :

« Quel est alors le véritable objet du patrimoine ? [...] D’une part, nous pouvons concevoir qu’au regard de la disparition de l’exposition, son contenu (les objets exposés) et les do-

744 Site Internet de l’UNESCO, onglet « Le patrimoine mondial ».

745 MERMINOD 2012, § 2.

746 *Idem*, § 9.

747 *Idem*, § 24.

748 *Idem*, § 42.

749 *Idem*, § 25.

cuments d’archives possèdent une valeur patrimoniale *a priori*. Ils sont ce qui reste de l’exposition [...]. Le patrimoine est alors considéré comme un contenu ou un support (objet matériel) de la mémoire de l’exposition [...]. D’autre part, nous pouvons considérer que l’objet du patrimoine est l’exposition dans son ensemble. Considérée dans son immatérialité (une expérience, un regard, un produit culturel), elle renvoie à une certaine matérialité qui a disparu [...]. »⁷⁵⁰

Ainsi, dans le cadre de la « patrimonialisation institutionnelle »⁷⁵¹ – c’est-à-dire par le musée lui-même –, elle distingue l’aspect immatériel de l’exposition de son aspect matériel. En ce qui concerne l’exposition « Mémoires » au Musée de la civilisation à Québec, qui constitue le fil rouge de sa réflexion, M^{me} Vanessa Merminod explique qu’elle permet de garder une trace du « passé muséologique » de l’institution, et plus particulièrement parce qu’elle est la première exposition présentée par le musée au moment de son ouverture au public⁷⁵².

Toutefois, elle va plus loin encore que de considérer les expositions temporaires comme un patrimoine. Elle en fait des éléments constitutifs de l’histoire des musées, et donc des éléments indispensables à leur bonne compréhension :

« Appréhender la mémoire des expositions dépasse la notion de patrimoine. Elle ouvre des pistes à explorer concernant la façon dont l’institution muséale se souvient de ses expositions : comment capter cette installation éphémère (vidéo, photographie), que garder (images, compte-rendu de recherche, documents de travail, correspondance, témoignage des concepteurs et des publics, etc.), comment et sous quelle forme la conserver [...]. L’exposition fait partie de la mémoire institutionnelle du musée et elle permet de reconstituer son histoire. [...] Les données qu’il génère lui-même [...] permettent aux chercheurs d’accéder à ses pratiques et à une manière de voir le monde. L’exercice de mise en mémoire est important, il permettrait aux musées d’élaborer un discours rétrospectif et prospectif sur eux-mêmes et les autres. »⁷⁵³

Si cette réflexion est menée à partir d’une exposition temporaire, il nous semble qu’elle s’applique néanmoins parfaitement aux muséographies d’expositions permanentes, et dans notre cas particulièrement à la muséographie Hermant mise en place dans les années 1960 au musée des Antiquités nationales. En effet, cette muséographie fait aujourd’hui pleinement partie de la mémoire – et de l’histoire – du MAN, et puisqu’elle est à ce jour encore partiellement en place, cet « exercice de mise en mémoire »⁷⁵⁴ prôné par M^{me} Vanessa

750 *Idem*, § 27.

751 *Idem*, § 41.

752 *Idem*, § 47.

753 *Idem*, § 50.

754 *Ibid.*

Merminod pourrait y être mené avant d’entamer un nouveau chantier muséographique. Si un certain nombre de documents d’archives à propos du réaménagement des années 1960 sont effectivement conservés, la question pourrait également se poser pour le mobilier muséographique – par exemple les vitrines et leur mode d’ouverture mécanique.

3.2. Patrimonialiser des muséographies anciennes

Depuis quelques années, l’intérêt pour les muséographies anciennes se fait de plus en plus grand, et conduit logiquement à leur sauvegarde – totale ou partielle – par la patrimonialisation. Un premier moyen de patrimonialisation possible consiste à conserver un état muséographique ancien qui aurait connu peu, voire aucune évolution, et qu’il est ainsi possible de patrimonialiser quasiment tel quel. C’est notamment le cas de quelques salles emblématiques de la fin du XIX^e ou du début du XX^e siècle.

3.2.1. La salle Piette (MAN)

La salle Piette (ann. 13.1, fig. 83), au musée d’Archéologie nationale, a été conçue comme un écran pour l’impressionnante collection d’Édouard Piette, composée de « dizaines de milliers de pièces »⁷⁵⁵. Selon M^{me} Sophie de Beaune, c’est l’une des plus importantes collections de mobilier préhistorique à ce jour⁷⁵⁶. Édouard Piette offre dès 1888 la possibilité au MAN d’exposer sa collection, sous la forme d’un dépôt⁷⁵⁷ et, en 1904, la collection arrive au musée, à la stricte condition que le MAN respecte ses indications d’exposition : « son dessin de la salle, son classement des pièces, sa manière de constituer des ensembles denses dans les vitrines »⁷⁵⁸. Ainsi, dès 1904, Édouard Piette lui-même supervise l’aménagement de la salle du musée destinée à recevoir sa collection⁷⁵⁹. Le mode de classement des objets en vitrine est caractéristique de la réflexion d’Édouard Piette et diffère des présentations habituelles du MAN :

« Son exigence principale, sur laquelle il est maintes fois revenu, était que les objets soient présentés par couche (ou “assise”) stratigraphique, en ne tenant compte du “gisement” dont ils provenaient que dans un second temps [...]. »⁷⁶⁰

En ce qui concerne les vitrines cependant, Édouard Piette se place dans la continuité de la mode muséographique de l’époque, à savoir une volonté d’exhaustivité traduite par

755 DAGEN 2008, n.p.

756 BEAUNE (DE) 2013, § 1.

757 SCHWAB 2008, p. 13.

758 DAGEN 2008, n.p.

759 SCHWAB 2008, p. 18.

760 BEAUNE (DE) 2013, § 29.

une accumulation d’objets en vitrine, ainsi que des vitrines massives et ouvragées :

« Exposés dans des vitrines en chêne très ouvragées, les objets sont disposés sur des fonds de feutrine rouge et maintenus par de griffes en laiton. Les petites pièces [...] sont placées dans des coupelles en verre. Pour répondre au souci d’exhaustivité prisé à l’époque, les objets sont très nombreux et serrés – parfois jusqu’à mille dans une seule vitrine. De fines baguettes de bois séparent les sections et les sous-sections. Des étiquettes manuscrites mentionnent le nom des sites, des périodes et des types d’objets. »⁷⁶¹

Cependant, l’arrivée de la Première Guerre mondiale coupe court à l’aménagement de la salle Piette, puisqu’une partie importante de la collection est mise à l’abri pendant le conflit⁷⁶². Durant les quelques décennies suivantes, le projet est totalement gelé. Ce n’est qu’en 1957 qu’André Varagnac, récemment arrivé au MAN, charge l’abbé Breuil et Marthe Chollot de prendre en charge la salle Piette⁷⁶³. Au cours de leur travail, ils sont amenés à modifier quelques aspects constitutifs de la muséographie imaginée par Édouard Piette un demi-siècle plus tôt :

« L’ajout de deux nouvelles vitrines permet d’“aérer” les vitrines existantes. De plus et surtout, Breuil et Chollot choisissent de présenter les objets par site. [...] Outre leur fond blanc, les vitrines “aérées” se distinguent par la moindre densité des objets exposés (en moyenne 200 contre 700 pour celles à fond rouge), qui y sont simplement posés sans être fixés sur des socles métalliques. »⁷⁶⁴

Ainsi donc, les aménagements de la fin des années 1950 viennent quelque peu dénaturer les conceptions muséographiques voulues par Édouard Piette – et d’ailleurs élevées au rang de conditions requises avant le don de sa collection. Par ailleurs, dès le chantier muséographique du MAN impulsé par André Malraux en 1961, la salle Piette est exclue du nouveau parcours de visite du musée, et seuls quelques fac-similés sont présentés dans la galerie paléolithique en 1976⁷⁶⁵.

En 2002, décision est prise de restaurer la salle Piette, dont le vieillissement commençait à se ressentir : « la salle avait vieilli, les fonds textiles étaient défraîchis, les baguettes de séparation en mauvais état, les cartels manuscrits effacés »⁷⁶⁶. Le chantier se déroule de 2005 à 2008 et répond à une double contrainte : d’un côté, respecter la muséo-

761 *Idem*, § 42.

762 SCHWAB 2008, p. 18.

763 *Ibid.*

764 BEAUNE (DE) 2013, § 45.

765 SCHWAB 2008, p. 18.

766 BEAUNE (DE) 2013, § 46.

graphie réalisée par Édouard Piette, et de l’autre, appliquer les principes de conservation en vigueur actuellement⁷⁶⁷. Les vitrines – qu’il s’agisse de la structure, des socles et ou encore des fonds en tissu – sont restaurées selon « les formes, les textures et les couleurs d’origine »⁷⁶⁸ (ann. 13.1, fig. 84). De plus, les vitrines à fond blanc résultant des aménagements de l’abbé Breuil et de Marthe Chollot sont démontées, de sorte à permettre une restitution de leurs présentations d’origine⁷⁶⁹.

La salle Piette est inaugurée en 2008, en même temps qu’une exposition temporaire consacrée à la figure d’Édouard Piette et présentant sa riche collection⁷⁷⁰. Si la salle est ouverte uniquement sur réservation et pour des groupes restreints, il est toutefois intéressant d’observer que depuis l’entrée de la collection au musée, c’est bien la première fois que cette clause voulue par Édouard Piette est mise en application⁷⁷¹. Cette salle illustre donc parfaitement la patrimonialisation d’une muséographie ancienne, à l’échelle d’une salle entière, en ce sens que cette présentation constitue un jalon dans l’histoire du musée, mais également dans les modes muséographiques du début du siècle dernier. Cet exemple est d’autant plus pertinent qu’il se trouve dans le musée même où se pose actuellement la question de la possible patrimonialisation d’éléments muséographiques des années 1960.

3.2.2. La galerie Campana (musée du Louvre)

Un exemple similaire à la salle Piette, mais dans une autre institution, est la galerie Campana du musée du Louvre. La collection de vases du marquis Campana, acquise par la France en 1861⁷⁷², ouvre les portes de sa galerie au musée du Louvre en 1863⁷⁷³. En 1884, Edmond Pottier entre au musée du Louvre en tant qu’attaché libre au sein du département des Antiquités orientales et de la Céramique antique – lui-même créé en 1881 –, avant d’en devenir le conservateur entre 1910 et 1924⁷⁷⁴. Dans le cadre de la rédaction de son *Catalogue des vases antiques de terre cuite*, il prend en charge le réaménagement de la galerie Campana, de manière à ce que la présentation des vases au musée suive les divisions alphabétiques qu’il met au point dans son catalogue⁷⁷⁵ (ann. 13.3, fig. 88).

Une caractéristique de la réflexion d’Edmond Pottier est de regrouper les objets non pas par centres de production, mais par lieux de découverte, ce qu’il justifie comme suit :

« En étudiant séparément chaque salle, on se rend compte des produits que fabriquait ou

767 SCHWAB 2008, p. 20.

768 *Idem*, p. 21.

769 BEAUNE (DE) 2013, § 47.

770 SCHWAB 2008, p. 24.

771 *Idem*, § 48.

772 ROUET 1999, p. 70.

773 JEAMMET 2017, § 9.

774 ROUET 1999, p. 65.

775 *Idem*, p. 71.

que recevait par voie d'importation une région déterminée. [...] En voyant réunis les produits trouvés dans un même pays, on embrasse d'un coup d'œil l'histoire artistique et commerciale de cette contrée. »⁷⁷⁶

Lui-même considère d'ailleurs son travail de classement et de présentation des vases de la collection Campana comme « le résultat le plus heureux des travaux modernes »⁷⁷⁷. De la même manière qu'au musée des Antiquités nationales, la galerie Campana répond aux critères muséographiques de la fin du XIX^e siècle, notamment en ce qui concerne l'accumulation, comme l'explique M^{me} Violaine Jeammet : « vases et figurines y étaient étroitement mêlés en un savant désordre qui avait le mérite de présenter la majeure partie de la collection »⁷⁷⁸. Edmond Pottier cherche également à permettre aux visiteurs de confronter les œuvres par la comparaison, permise par leur proximité, et cela selon leur provenance⁷⁷⁹.

Dans les années 1990, dans le cadre du projet « Grand Louvre », la galerie Campana fait l'objet d'une opération de rénovation, dont les maîtres mots sont : « réaliser une intervention contemporaine qui ne rivalise pas avec le décor historique »⁷⁸⁰. Ainsi, un certain nombre d'aménagements sont réalisés dans les salles :

« Dans la galerie Campana, où le décor, limité au plafond, est plus épuré, l'aménagement des vitrines, parallèle à la circulation latérale, suit l'enfilade des pièces. Les vitrines sont couplées au sol par un même matériau, l'acajou. A l'est, la percée d'une réserve permet d'ouvrir la perspective. [...] Ce travail sur la muséographie se double d'une restauration des plafonds, des grisailles et des stucs. »⁷⁸¹

Toutefois, M. Alain Pasquier affirme que les « anciennes vitrines Napoléon III [...] se sont imposées comme un mobilier intangible », raison pour laquelle elles conservent leur place dans la galerie Campana⁷⁸². Si l'esprit de la muséographie réalisée par Edmond Pottier à la fin du XIX^e siècle a aujourd'hui été amené à évoluer, il n'empêche que l'enveloppe de cette présentation a été conservée dans les grandes lignes, et ce par le maintien des anciennes vitrines, ainsi que par un héritage de l'accumulation des vases dans les vitrines (ann. 13.3, fig. 89). On peut donc considérer que malgré les quelques changements qui y ont été apportés, la muséographie de la galerie Campana a bien fait l'objet d'une patrimonialisation partielle.

776 *Idem*, p. 74.

777 *Ibid.*

778 JEAMMET 2017, § 10.

779 ROUET 1999, p. 74.

780 ALAIN-DUPRÉ ET VERAN 1997, n.p.

781 *Ibid.*

782 PASQUIER 1994, p. 262.

3.3. Restaurer les salles dans un état patrimonial

Un deuxième mode de patrimonialisation muséographique possible concerne des salles dont la présentation ancienne est documentée, mais n'existe plus du fait de travaux de réaménagements successifs. Tout l'enjeu est donc de reconstituer l'état muséographique concerné par la patrimonialisation, à partir de la documentation à disposition. Ce retour à un état patrimonial de la muséographie s'observe particulièrement dans le cas d'ateliers d'artistes devenus musées, mais il peut également s'appliquer plus largement aux salles de musées. À noter toutefois qu'une même institution connaît parfois dans son histoire une succession de muséographies différentes, ce qui pose la question de l'état à privilégier dans le cadre d'une patrimonialisation.

3.3.1. Les musées Rodin et Bourdelle : le cas des ateliers et maisons d'artistes

Pour illustrer la restauration d'un état muséographique patrimonial perdu, deux musées et anciens atelier ou maison d'artistes nous semblent intéressants à mentionner, en ce que leurs chantiers de réaménagement sont récents et se font donc l'écho d'un mouvement plus général de restaurations muséographiques dans le monde muséal. Il s'agit des musées Rodin et Bourdelle, tous deux situés à Paris.

Le musée Rodin prend place dans un hôtel particulier du début du XVIII^e siècle, l'hôtel Biron, acquis par Auguste Rodin au début du XX^e siècle pour y accueillir ses modèles et collectionneurs⁷⁸³, puis transformé en musée consacré à l'artiste en 1919, deux ans après sa mort⁷⁸⁴. En 2012, après presque un siècle d'ouverture au public, il est décidé d'y entamer un chantier de restauration du musée, aussi bien structurel que muséographique. En effet, d'un point de vue structurel, si l'hôtel n'a quasiment pas changé depuis le XVIII^e siècle⁷⁸⁵, reste qu'au début du XXI^e siècle, les parquets et boiseries nécessitaient une intervention de restauration urgente, et que ses salles ne respectaient pas les normes d'accessibilité en vigueur⁷⁸⁶. Comme l'explique Mme Catherine Chevillot, « il devenait urgent de faire procéder à des travaux de rénovation visant à préserver la construction ancienne »⁷⁸⁷. De même, une réflexion s'enclenche sur les modes de présentation des œuvres dans ce cadre particulier⁷⁸⁸.

Le parti pris consiste véritablement à retrouver un état muséographique du temps de Rodin, et non l'aspect de l'hôtel Biron avant son achat par Auguste Rodin⁷⁸⁹. Toutefois, l'une

783 CHEVILLOT 2015, p. 17.

784 *Idem*, p. 9.

785 CHEVILLOT 2016, § 1.

786 CHEVILLOT 2015, p. 9.

787 *Ibid.*

788 CHEVILLOT 2016, § 1.

789 CHEVILLOT 2015, p. 9.

des problématiques soulevées par cette volonté était le peu de connaissances qu'avaient les conservateurs du musée sur l'aspect de toutes les salles au début du XX^e siècle⁷⁹⁰. C'est ce qui a conduit à la décision finale de ne restaurer qu'une seule salle dans un état patrimonial précisément attesté :

« Pour rompre avec le "faux historique" [...], nous avons repris la réflexion menée par l'équipe de mon prédécesseur en lui faisant franchir une étape supplémentaire grâce à l'aide de P. Griener : en reconstituant aussi fidèlement que possible une salle telle qu'elle était attestée du vivant de Rodin et en réfléchissant à un mobilier nouveau et techniquement plus adapté à la plupart des autres espaces. »⁷⁹¹

Cette salle en question est la salle 8 du musée : intitulée « Rodin à l'Hôtel Biron », son état muséographique a été restitué d'après des photographies anciennes et le mobilier conservé par le musée :

« Le paravent au décor végétal datant de la fin du XIX^e siècle renvoie aux séances de pose des modèles. Sur des sellettes en bois, étaient exposés des bustes modelés par Rodin, mais aussi une Vierge à l'Enfant, datée du XIV^e siècle. Des caisses de bois brut servaient de socles aux torses romains. La pièce était meublée de façon hétéroclite, d'un petit secrétaire en armoire plaqué d'acajou, de style Louis-Philippe et d'un meuble d'encoignure peint en blanc, datant du début du XIX^e siècle, sur lesquels on pouvait voir des vases grecs ou chinois. »⁷⁹²

Ainsi, au sein du parcours de visite général du musée, une salle a fait l'objet d'une réflexion sur son état patrimonial, qui a été restauré au plus près d'un état précisément attesté et documenté par des pièces d'archives, et qui constitue de ce fait un exemple parlant de patrimonialisation muséographique.

Dans la même veine que le musée Rodin, mais cette fois-ci à propos d'un état muséographique plus tardif d'un demi-siècle, des questionnements similaires ont été soulevés au musée Bourdelle lors de sa rénovation entre 2014 et 2015 – donc dans les mêmes années que le musée Rodin, ce qui n'est pas anodin. Lors de l'ouverture du musée au public en 1961, de nombreuses photographies ont été réalisées, puis conservées dans un fonds de photographies du musée, ce qui permet aujourd'hui une très bonne documentation de l'état muséographique du musée cinquante ans plus tôt⁷⁹³. Dès lors, il a été possible lors du réaménagement muséographique de 2014 de proposer un état patrimonial de l'atelier de

790 CHEVILLOT 2016, § 3.

791 *Idem*, § 9.

792 CHEVILLOT 2015, p. 17.

793 THÉAULT 2016, § 35.

Bourdelle au sein du parcours du musée, comme l'explique M^{me} Chloë Théault après sa réouverture :

« L'atelier de peinture de Bourdelle vient pour sa part d'être restauré et réaccroché dans l'esprit d'une *period room* et grâce à la documentation et les photographies d'époque. Sa réouverture en mars 2015 permet au public de redécouvrir la collection personnelle de Bourdelle, [...] mais aussi nombre de ses peintures. »⁷⁹⁴

L'accent est donc mis sur la notion de *period room*, qui constitue un état muséographique par là même patrimonialisé et précisément documenté. Cette restauration s'ancre par ailleurs dans l'identité qui a été créée pour le musée Bourdelle au début du XXI^e siècle, à savoir celle d'un « lieu de mémoire »⁷⁹⁵ ; et la pérennisation de la mémoire passe nécessairement par la patrimonialisation – la boucle est donc bouclée.

3.3.2. Le projet pour les salles Moreau et de Baye (MAN)

Si la restauration d'un état muséographique patrimonial se prête particulièrement aux ateliers et aux maisons d'artistes, elle est également envisageable dans le cadre de salles de musées, lorsque leurs états passés sont bien documentés. Il nous semble ici intéressant d'aborder les salles Moreau et de Baye, au musée d'Archéologie nationale, pour lesquelles un projet de réaménagement muséographique est actuellement en cours de réflexion, et qui illustre cette volonté de retour à un état muséographique ancien attesté dans des documents d'archives.

Ces deux salles sont aménagés au MAN durant le premier quart du XX^e siècle par Henri Hubert, à partir des collections de Thomas Frédéric Moreau et de Joseph de Baye⁷⁹⁶ (ann. 13.2, fig. 85). Comme l'explique M. Laurent Olivier, la muséographie mise en place par Henri Hubert y est propre à sa vision des collections, puisque basée sur la restitution des unités que constituent les collections⁷⁹⁷. Ainsi, il écrit à propos de la salle Moreau :

« L'espace muséographique constitué par la salle Moreau devient alors un lieu d'expérimentation qui reproduit, en plus petit, l'unité géographique dont provient le mobilier. Sous l'effet de la mise en présence des séries d'objets, on voit alors apparaître quelque chose qui n'est normalement pas visible, et que seul le musée peut faire surgir : c'est le lent mouvement du temps par lequel se lit la transformation continue des productions humaines, génération après génération [...]. Exposer des objets, les disposer les uns par

794 *Idem*, § 37.

795 *Idem*, § 42.

796 OLIVIER 2020, p. 11.

797 *Idem*, p. 20.

rapport aux autres, c’est véritablement recréer un monde en réduction, traversé par le passage du temps qui construit du sens : un microcosme, en somme. »⁷⁹⁸

Cependant, la muséographie des salles Moreau et de Baye est mise à mal durant le réaménagement du MAN des années 1960. En effet, comme nous l’avons vu précédemment, le deuxième étage est exclu du parcours de visite, et les anciennes salles du musée de cet étage sont converties en réserves⁷⁹⁹. Aujourd’hui, après près de soixante ans d’existence en tant que réserves, les salles Moreau et de Baye ont perdu leur esprit originel (ann. 13.2, fig. 86-87), comme l’explique M^{me} Carole Nebout :

« Ces salles sont comme figées dans le temps, n’ayant pas de destination clairement définie. Les salles Moreau et de Baye ne sont ni des réserves à proprement parler, ni des salles d’études. Elles forment deux salles témoins de l’histoire du musée de la muséographie du XIX^e siècle et du début du XX^e, mais la modification des ensembles au sein des vitrines et la dispersion des collections dans les différents espaces d’exposition et de réserve, perturbent la vision et la compréhension de ces collections. »⁸⁰⁰

Dès 2017, le projet scientifique et culturel du MAN évoque la nécessité de réaliser une étude de ces deux salles « dans l’optique d’un réaménagement et d’une ouverture au public »⁸⁰¹ : est ainsi enclenché le mécanisme de patrimonialisation des salles Moreau et de Baye par la restitution d’un état patrimonial ancien. Le processus est long et loin d’être achevé, car un travail important de documentation⁸⁰², ainsi qu’un chantier des collections sont nécessaires pour proposer une restitution muséographique la plus exacte possible⁸⁰³. Ce projet est d’ailleurs considéré comme la « suite logique de la restauration de la salle Piette »⁸⁰⁴, en ce sens qu’il vise à une réhabilitation de certaines salles historiques du deuxième étage. Cependant, à nos yeux, il s’agit d’un type de patrimonialisation muséographique différent de celui de la salle Piette, car l’enjeu est de retrouver un état muséographique en grande partie dénaturé – ce qui n’était pas le cas de la salle Piette.

3.4. Retracer une histoire muséographique

Le dernier grand versant que l’on peut déterminer dans le cadre de la patrimonialisation muséographique concerne la présentation de l’histoire muséographique d’une institution

798 *Ibid.*

799 NEBOUT 2018, p. 13.

800 *Ibid.*

801 LOUBOUTIN 2017, p. 42.

802 NEBOUT 2018, p. 15.

803 *Idem*, p. 2.

804 *Idem*, p. 64.

pour permettre de mettre en lumière son évolution et ses grandes lignes directrices. La patrimonialisation de cette histoire ne répond pas à un mode opératoire unique : plusieurs solutions sont possibles pour aboutir à la sauvegarde d’une histoire muséographique dans un musée, selon le discours scientifique de l’institution et ce que l’on cherche à transmettre aux visiteurs.

3.4.1. Une partie pour représenter le tout

Lors d’un réaménagement muséographique se pose généralement la question du devenir des installations constitutives de la présentation vouée à être remplacée. Une solution envisageable est la patrimonialisation partielle de l’ancienne muséographie, en choisissant certains aspects méritant d’être conservés, car particulièrement significatifs. Le principe est ainsi celui de patrimonialiser une simple partie de l’ensemble muséographique, qui a dès lors vocation de représentativité – à la manière d’une synecdoque en littérature.

Dans ce cadre, on peut citer la rénovation du Muséum d’histoire naturelle de Bordeaux, qui s’est faite entre 2008 et 2019⁸⁰⁵. Ouvert au public depuis 1791, les salles du musée n’avaient connu quasiment aucune évolution muséographique depuis plus de deux siècles, comme l’explique l’actuelle directrice du Muséum, M^{me} Nathalie Mémoire, dans un article de presse en 2019 : « rien n’y avait changé dans la muséographie extrêmement dense, type XIX^e siècle, reflétant le propos des musées d’histoire naturelle d’alors : un inventaire exhaustif de la nature »⁸⁰⁶. Le chantier du début du XXI^e siècle a certes renouvelé le parcours de visite en proposant une muséographie en phase avec le nouveau discours scientifique du Muséum, en présentant par exemple des œuvres saisies par les douanes dans le cadre du trafic illicite d’œuvres d’art⁸⁰⁷. Néanmoins, une place est également faite à l’histoire muséographique de l’institution : « de grandes vitrines typiques de la fin du XIX^e siècle » ont été conservées pour permettre aux visiteurs une incursion dans l’histoire du musée⁸⁰⁸.

Concernant la patrimonialisation d’éléments muséographiques de la deuxième moitié du XX^e siècle, cette fois, il convient d’évoquer le devenir du musée des Arts et Traditions populaires lors de sa fermeture et de la création du MuCEM. Avant son démontage, les salles du MNATP ont fait l’objet d’une vaste campagne photographique, de sorte à réaliser un fonds d’archives photographiques de la muséographie de l’institution⁸⁰⁹. Des textes et cartels ont également été récupérés dans les salles, sous la forme d’un échantillon, et ont été archivés : une partie se trouve aujourd’hui aux Archives nationales, l’autre au MuCEM –

805 ANONYME 2019, n.p.

806 *Ibid.*

807 *Ibid.*

808 *Ibid.*

809 Entretien avec M^{me} Marie-Charlotte Calafat du 07 avril 2021. Cette référence tient lieu de source pour l’ensemble du paragraphe suivant.

notamment les éléments de la vitrine « Du berceau à la tombe ». Si l’héritage muséographique du MNATP n’est pas exposé de manière permanente au MuCEM, qui ne dispose pas de salles d’exposition permanente, des reconstitutions ont toutefois eu lieu lors de différentes expositions temporaires ou semi-permanentes, par exemple pour l’exposition « Georges-Henri Rivière. Voir, c’est comprendre » de 2018 à 2019 (ann. 5, fig. 18-19) ou encore l’exposition « Folklore » de 2020 à 2021. Ces expositions temporaires sont donc le moyen de donner à voir aux visiteurs un pan de l’héritage muséographique du MuCEM, mais également de leur permettre de toucher du doigt l’histoire d’une institution emblématique du XX^e siècle, le MNATP.

De plus, pour permettre une mise à disposition de ces éléments aux chercheurs, le Centre de conservation et de ressources du MuCEM rend accessible dans ses espaces tout un pan des collections héritées du MNATP – aussi bien des œuvres que des éléments muséographiques⁸¹⁰. Il existe également un pôle « Histoire du musée » au sein du MuCEM, sous la responsabilité de M^{me} Marie-Charlotte Calafat, qui s’intéresse aux questions de patrimonialisation muséographique. En effet, selon elle, il est important de garder la trace de l’histoire muséographique d’une institution :

« La patrimonialisation de la muséographie traduit un musée ancré dans la société, et qui évolue avec elle. Aujourd’hui, le musée est dans une démarche de rapport transparent, on produit un discours et on l’assume par la patrimonialisation. La muséographie est une science dont on peut tirer une analyse, donc son histoire est importante à conserver. »⁸¹¹

Cependant, il convient de nuancer le propos, en gardant à l’esprit que la conservation de l’héritage du MNATP ne coulait pas de source au moment de la création du MuCEM dans les années 2010. De nombreuses personnes impliquées dans le projet n’admettaient pas la continuité qu’il pouvait y avoir entre le MNATP et le MuCEM et envisageaient plutôt de détruire les archives et autres documents historiques, plutôt que d’en exploiter l’intérêt patrimonial.

De ces deux exemples, il ressort qu’il est tout à fait possible d’intégrer un aspect muséographique au discours scientifique d’un musée, sans pour autant être contraint à conserver des modes de présentation dépassés ou ne répondant plus aux exigences de l’institution en question. La constitution d’une documentation complète peut se substituer à la muséographie en place dans les salles et malgré tout permettre sa patrimonialisation, en ce sens qu’elle reste perceptible par le biais de nombreux documents – tant visuels que tangibles, si l’on y intègre également des éléments mobiliers comme des vitrines, par exemple.

810 *Ibid.*

811 Propos rapporté de l’entretien avec M^{me} Marie-Charlotte Calafat du 07 avril 2021.

3.4.2. Une progression par la chronologie

D’autres institutions ont pris le parti d’aller plus loin encore en proposant une muséographie moderne tournant précisément autour de la question de l’évolution muséographique du musée. C’est le cas notamment du Museon Arlaten à Arles. Créé en 1895, ce musée d’ethnographie bénéficie entre 2009 et 2020 d’un vaste chantier de rénovation visant à consolider et moderniser des éléments de gros œuvre⁸¹² ; ce réaménagement constitue également la possibilité pour le musée de s’interroger sur l’avenir muséographique de l’institution. En effet, si la plupart des chantiers muséographiques entraînent une mise à distance totale des présentations précédentes, la décision a au contraire été prise au Museon Arlaten d’intégrer complètement cet héritage dans le nouveau parcours de visite :

« La rénovation d’un musée s’accompagne souvent d’une table rase du passé. Les muséographies anciennes disparaissent, remplacées par des dispositifs modernes. Le parcours proposé au Museon Arlaten s’inscrit dans une logique totalement différente. En effet, les nouvelles problématiques reposent sur un cheminement qui reprend le passé muséographique du musée lui-même. Mises en scène significatives (dioramas) et mobilier du XIX^e siècle sont conservés : l’atmosphère devient patrimoine. »⁸¹³

« L’atmosphère devient patrimoine », et la muséographie est ainsi patrimonialisée, au même titre que les œuvres présentées dans les salles. De ce fait, le musée constitue une « vitrine précieuse de l’histoire muséale »⁸¹⁴ : par la succession de différents états muséographiques connus par le musée et expliqués aux visiteurs, il permet non seulement de donner à voir un héritage bien précis, mais également d’interroger l’essence de ces muséographies passées⁸¹⁵.

Le musée des Moulages de l’Université de Montpellier représente pour sa part un cas quelque peu particulier. Inauguré en 1890, sa muséographie n’a quasiment pas évolué depuis son ouverture, et ce, malgré les quelques déménagements qu’a connu la collection⁸¹⁶. Au début du XXI^e siècle, au moment de la restructuration de l’Université de Montpellier, une rénovation du musée est entreprise, dans le cadre de l’action « patrimoine historique universitaire » définie par l’université⁸¹⁷. Si la muséographie de ce musée a bien fait l’objet d’un renouvellement, dans le but de proposer une présentation plus en phase

812 ANONYME 2018, n.p.

813 *Ibid.*

814 *Ibid.*

815 *Ibid.*

816 MALLET ET PLANA-MALLART 2011, § 7.

817 *Idem*, § 9.

avec les concepts muséographiques du XXI^e siècle⁸¹⁸, l’accent a néanmoins été mis sur la préservation de l’histoire muséographique du lieu. En effet, le musée des Moulages de Montpellier constitue un jalon important dans l’histoire de l’enseignement universitaire archéologique, qui plus est parce qu’il est aujourd’hui l’un des rares musées de moulages à conserver son fonctionnement universitaire⁸¹⁹. Ainsi, si une chronologie muséographique n’a pas pu être présentée dans les salles, elle l’a été de manière virtuelle, ce qui constitue une décision novatrice dans ce domaine :

« La nécessité de garder en mémoire l’installation muséographique existante a demandé aussi, avant travaux, la réalisation d’un relevé topographique de l’emplacement des œuvres et la prise de vues panoramiques en 3D pour fixer la physionomie du musée. Cette opération, qui permet la visite virtuelle du musée, a contribué à fixer la structure de la dernière présentation muséographique ainsi que l’état du bâtiment avant la réhabilitation. Les impératifs liés aux normes de sécurité ont obligé, en effet, à modifier le plafond du musée, ce qui représente un changement important par rapport au projet architectural d’origine. Ces opérations préalables à la mise en chantier ont donc favorisé la sauvegarde virtuelle de l’installation muséale de 1965. »⁸²⁰

Cette muséographie ancrée dans les traditions du XIX^e siècle a également fait l’objet d’une étude historique sur ses grandes caractéristiques et sur son évolution, ce qui permet de documenter au mieux l’état muséographique modifié au XXI^e siècle⁸²¹.

De ces différents exemples, il ressort que depuis quelques années, les musées se préoccupent de plus en plus de leur héritage muséographique et que, s’il n’est pas toujours aisé d’en conserver des aspects sensibles dans les parcours de visite modernisés, il existe toutefois un certain nombre de solutions possibles permettant une patrimonialisation de tout ou une partie de ces anciennes muséographies. Toutefois, la quasi-totalité des muséographies patrimonialisées répondent à une esthétique en vogue à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle, s’inscrivant dans un phénomène de mode de patrimonialisation muséographique. Ce constat nous amène à la question suivante : qu’en est-il de la patrimonialisation de muséographies du milieu du XX^e siècle ?

818 *Idem*, § 19.

819 *Idem*, § 8.

820 *Idem*, § 15.

821 *Idem*, § 18.

3.5. La muséographie Hermant au MAN : quelle valeur patrimoniale ?

Longtemps tenues à l'écart de toutes les mesures de patrimonialisation possibles, les réalisations architecturales et muséographiques des années 1960 font depuis quelques années l'objet d'études plus approfondies, qui éclairent par là même la connaissance que nous avons des courants qui jalonnent cette époque, et rendent ainsi perceptible l'intérêt historique et artistique dont elles sont investies. Il nous semble donc primordial de nous interroger sur la valeur patrimoniale dont il conviendrait de revêtir la muséographie Hermant des salles gallo-romaines, en prenant en compte leur inscription dans un contexte théorique et patrimonial plus global.

3.5.1. Le « regard actuel » sur la muséographie des années 1960

Les conceptions muséographiques sont, comme beaucoup de notions, soumises à des modes plus ou moins longues, qui jalonnent les siècles depuis l'existence des musées. Ainsi, il est aujourd'hui possible de déterminer de grands courants muséographiques selon les époques. Comme l'explique M. François Poncelet, le XIX^e siècle correspond par exemple à une période de faste muséographique, faisant ainsi écho à la volonté de glorification des nations qui suit son cours à cette époque : cela se traduit par une abondance d'œuvres exposées sur une surface réduite et une architecture intérieure particulièrement opulente⁸²². À l'inverse, la période de l'entre-deux-guerres prend le contre-pied des caractéristiques muséographiques du XIX^e siècle, critiquant le goût pour l'accumulation qui en résultait⁸²³.

Le milieu du XX^e siècle voit se développer un courant muséographique basé sur une recherche d'esthétisme, « favorisant des pratiques de mise en exposition pleinement au service des œuvres »⁸²⁴. C'est dans ce courant que s'ancre le réaménagement du musée des Antiquités nationales dans les années 1960. Cette époque constitue également la montée des architectes dans le domaine muséographique, dont les réalisations se caractérisent tout à la fois par une mise en valeur des œuvres et par une originalité qui leur est propre, selon M. François Poncelet :

« À ce moment, les architectes prennent une place plus qu'importante dans le monde des musées. Ils créent des espaces d'une grande ingéniosité, d'une pureté formelle, d'une perfection matérielle, donnant l'impression d'être résolument au service des œuvres. Malgré tout, [ils] parviennent à signer leurs réalisations, par des volumes, des matériaux, des formes qu'ils favorisent particulièrement ; les musées ne renoncent pas à cette empreinte,

822 PONCELET 2008, § 4.

823 *Idem*, § 12.

824 *Idem*, § 38.

surtout quand il s’agit d’architectes renommés. »⁸²⁵

Ainsi donc, le chantier muséographique des années 1961 à 1976 au MAN s’inscrit dans une période d’expérimentation et de démarcation concernant les aménagements intérieurs des salles de musées. Toutefois, la professionnalisation muséographique qui aboutit au XXI^e siècle permet aujourd’hui d’aborder les réalisations du milieu du XX^e siècle avec un certain recul. En effet, les architectes qui travaillent à la mise en valeur des collections de musées n’ont généralement pas de connaissances particulières en conservation préventive, d’où les défaillances de certains de ces modes de présentation aujourd’hui. On l’observe d’ailleurs dans les salles gallo-romaines du MAN : l’éclairage des vitrines ou encore les socles d’objets mis en place dans les années 1960 ne répondent pas aux exigences actuelles du musée en matière de conservation préventive et de sécurité, ce qui nécessite de fait de réactualiser ces éléments.

3.5.2. Emblèmes muséographiques : quel devenir ?

Avant d’évoquer la postérité des aménagements muséographiques d’André Hermant dans les années 1960, il nous semble intéressant d’aborder le devenir de grandes réalisations de cette époque. En effet, cette confrontation des réaménagements menés par André Hermant à l’évolution actuelle de chantiers muséographiques emblématiques de la deuxième moitié du XX^e siècle nous permettra d’observer l’existence ou non d’un traitement commun réservé aujourd’hui à la muséographie des années 1960.

On ne peut s’intéresser à l’héritage muséographique de la deuxième moitié du XX^e siècle sans mentionner le MNATP. Si comme nous l’avons évoqué précédemment, les collections de l’institution ont été transférées au MuCEM et la muséographie a fait l’objet d’une documentation visuelle⁸²⁶, le sort du bâtiment spécialement conçu par l’architecte Jean Dubuisson pour accueillir le MNATP n’est pas aussi positif⁸²⁷. Bien que considéré comme « l’un des plus représentatifs des “trente glorieuses” »⁸²⁸, le bâtiment a dès la fermeture du musée en 2005 été laissé à l’abandon. Cependant, depuis quelques années, il fait l’objet d’un projet de réhabilitation significatif, qui en dit long sur le rôle qu’il joue dans le paysage muséal contemporain. En 2017, la Maison LVMH a en effet annoncé la reconversion de l’ancien écrin du MNATP en centre culturel dédié aux artisanats d’art, sous l’appellation « Maison LVMH – Arts Talents Patrimoine », pour une ouverture originellement prévue en 2020⁸²⁹. Il est frappant de constater que si l’architecte iconique de la Maison LVMH, M. Frank

825 *Idem*, § 39.

826 Cf. Partie III, « 3.4.1. Une partie pour représenter le tout ».

827 LARROCHELLE ET VULSER 2017, n.p.

828 *Ibid.*

829 *Ibid.* En raison du début de la pandémie de COVID-19 à l’aube de l’année 2020, l’ouverture a finalement été retardée à une date incertaine.

Gehry, a été choisi pour mener à bien ce projet, il est cette fois-ci accompagné d'un second architecte, dont la présence est révélatrice : M. Thomas Dubuisson, le petit-fils de Jean Dubuisson⁸³⁰. M. Thomas Dubuisson a d'ailleurs déclaré à propos du bâtiment réalisé un demi-siècle plus tôt par son grand-père :

« Nous allons redonner vie à ce bâtiment en respectant les grands principes voulus par Jean Dubuisson. [...] Ce bâtiment est minimaliste, c'est une architecture qui ne se pratique plus depuis longtemps. Mais il faut respecter ce qui existe. »⁸³¹

L'accent est mis sur l'importance de l'héritage de l'ancien bâtiment du MNATP, car il constitue un emblème de son époque, mais également sur la nécessité de le réactualiser selon les conceptions muséographiques actuelles. Le projet prévoit de ce fait de ne quasiment pas altérer les façades du bâtiment, mais de modifier sensiblement les espaces intérieurs – tout en conservant l'esprit propre au travail de Jean Dubuisson⁸³². Ce n'est donc pas la muséographie en elle-même que l'on a souhaité patrimonialiser – qui n'est de toute manière plus existante *in situ* –, mais plutôt son enveloppe extérieure. Il n'est également pas anodin de constater qu'après avoir hébergé des collections d'arts et traditions populaires, le bâtiment est voué à connaître sa seconde vie dans un domaine qui se place dans la ligne droite de son passé : l'artisanat et les savoir-faire⁸³³. Ainsi, puisque l'ancienneté est souvent critère de patrimonialisation, les réalisations muséographiques et architecturales du milieu du XX^e siècle éveillaient jusqu'à récemment très peu d'intérêt, ce qui explique que l'ancien bâtiment du MNATP soit tombé en désuétude. Toutefois, les réalisations emblématiques de cette époque – parmi lesquelles le MNATP occupe une place de choix – gagnent aujourd'hui en reconnaissance, ce qui est particulièrement sensible dans le projet de réhabilitation dudit bâtiment.

Un second emblème de la muséographie des années 1960, et qui se rapproche bien plus des problématiques du MAN par la nature de ses collections, est l'actuel Lugdunum – musée et théâtres romains à Lyon (ann. 13.4, fig. 90). Décidée en 1957, sa construction est confiée dès 1967 à l'architecte Bernard Zehrfuss, qui s'inscrit dans le courant de l'architecture rationaliste⁸³⁴. Pour réaliser ce musée, Bernard Zehrfuss s'inspire du musée Guggenheim à New York, notamment en ce qui concerne la rampe et les plans horizontaux (ann. 13.4, fig. 94) – il a beaucoup recours au béton⁸³⁵ –, mais il travaille également en étroite collaboration avec les conservateurs du musée de Lyon et les référents de l'État pour

830 MOUTARDE 2017, n.p.

831 *Ibid.*

832 LARROCHELLE ET VULSER 2017, n.p.

833 *Ibid.*

834 DESMOULINS 2015, n.p.

835 PINET 2021, n.p.

les questions des vitrines, de l’éclairage ou encore du discours scientifique⁸³⁶.

Il est intéressant de signaler la grande proximité du chantier muséographique du MAN – bien qu’il s’agisse d’un réaménagement, et non d’une construction *ex nihilo* – et de celui du musée gallo-romain de Lyon, tel qu’il est appelé à l’époque. En effet, Bernard Zehrfuss dispose déjà d’une certaine réputation dans le paysage architectural – c’était également le cas d’André Hermant. Dans les deux cas, l’architecte travaille en étroite collaboration avec le personnel scientifique du domaine muséal pour déterminer un discours muséographique. Par ailleurs, un aspect particulièrement important réside dans les profils scientifiques qui ont participé aux deux projets : à la fois Pierre Quoniam et Claude Poinssot s’investissent dans le chantier du musée gallo-romain de Lyon⁸³⁷, à peine quelques années après avoir terminé les travaux des salles gallo-romaines du musée des Antiquités nationales. Le musée gallo-romain de Lyon ouvre ses portes en 1975, soit un an avant l’inauguration des dernières salles réaménagées du MAN. La proximité entre les deux chantiers n’est donc pas négligeable, car le devenir de l’ancien musée gallo-romain de Lyon peut fournir des clés pour le réaménagement à venir du MAN.

Dès son ouverture, le musée gallo-romain de Lyon tient lieu de « jalon de l’histoire architecturale » de la deuxième moitié du XX^e siècle⁸³⁸. La journaliste du *Monde* Yvonne Rebeyrol le salue « à la fois comme “contenant”, “contenu” et “chef d’œuvre [sic] d’architecture fonctionnelle” »⁸³⁹, et Bernard Zehrfuss lui-même affirme que « ce mariage parfait entre la collection, le site et la déambulation offerte par l’architecture est plébiscité »⁸⁴⁰.

Aujourd’hui, la muséographie du musée gallo-romain de Lyon, devenu Lugdunum – musée et théâtres romains, a très peu évolué depuis son inauguration dans les années 1970⁸⁴¹. Si le label « Architecture remarquable du XX^e siècle » a été attribué au bâtiment, il n’est toutefois pas protégé au titre des monuments historiques – comme il en va souvent pour des réalisations architecturales de la deuxième moitié du XX^e siècle. Depuis peu, un travail de réflexion est mené pour moderniser le musée, notamment en ce qui concerne l’accessibilité des contenus et des salles, mais également la conservation préventive. Selon M^{me} Delphine Cano, responsable du service scientifique du musée, la volonté de l’équipe scientifique est de renouveler le contenu proposé aux visiteurs, tout en conservant l’esprit originel de la muséographie et de l’architecture de Bernard Zehrfuss. Pour ce faire, une étude de diagnostic patrimonial est en cours au musée, dans l’optique de dégager les principes fondateurs de la muséographie des années 1960, et par là même concevoir des préconisations pour le réaménagement à venir.

836 Entretien avec M^{me} Delphine Cano du 28 avril 2021.

837 DESMOULINS 2015, n.p.

838 *Ibid.*

839 *Ibid.*

840 *Ibid.*

841 Entretien avec M^{me} Delphine Cano du 28 avril 2021. Cette référence tient lieu de source pour l’ensemble du paragraphe suivant.

À ce jour, Mme Delphine Cano affirme vouloir conserver l’esprit de la muséographie, plutôt que d’en garder une partie complète⁸⁴². En effet, dès l’origine du musée, sa muséographie a été pensée pour être évolutive, en ne gardant à l’esprit que ses principes constitutifs. Bernard Zehrfuss a conçu le parcours de visite comme une déambulation urbaine, à partir de tout un système de ruelles, de placettes et de murets plus ou moins hauts (ann. 13.4, fig. 91), mais également en ayant recours à des jeux de verticalité – observer des œuvres en partie basse depuis les étages supérieurs, par exemple (ann. 13.4, fig. 92). Ce sont ces principes que le service scientifique du musée entend garder lors du réaménagement du musée. La question se pose aussi à propos des vitrines (ann. 13.4, fig. 93). Celles mises au point par Bernard Zehrfuss reposaient sur un système de boîtes ouvertes dans des plages de peinture noire recouvrant les vitres des vitrines ; les objets prenaient place dans ces ouvertures, mis en valeur par des fonds de vitrines textiles colorés, allant de la toile de jute à du velours. Particulièrement représentatives du travail de Bernard Zehrfuss au musée gallo-romain, la question se pose de proposer une restitution plus moderne de l’esprit de ces vitrines. Ainsi, dans la salle consacrée à la céramique, un essai de restitution a été fait : une vitrophanie noire a été installée sur les vitrines, pour remplacer la peinture noire de Bernard Zehrfuss, et des fonds de couleur bleue y ont été insérés, inspirés du bleu de certaines vitrines originelles. Il s’agit donc d’un essai sur une très petite section du musée, mais dont la réception pourra influencer les décisions futures en matière de réaménagement muséographique.

À la question de la patrimonialisation possible de la muséographie des années 1960, M^{me} Delphine Cano s’est prononcée tout à fait favorablement⁸⁴³. De fait, un espace à l’entrée du musée est aujourd’hui dévolu à la présentation du bâtiment et de son architecture particulière. Selon elle, cet espace pourrait être prolongé par un espace « histoire de la muséographie », qui constituerait ainsi pour les visiteurs un moyen de disposer de toutes les clés nécessaires à la compréhension de l’institution dans laquelle ils pénètrent, et ainsi de poursuivre leur visite des espaces d’exposition avec un éclairage supplémentaire sur l’histoire du musée.

Ces différentes observations nous permettent de recontextualiser le projet de réaménagement muséographique des salles gallo-romaines du MAN dans une époque où les concepts muséographiques de la deuxième moitié du XX^e siècle commencent à ne plus être considérés comme de peu d’intérêt, mais pour lesquels une réflexion est néanmoins nécessaire sur le plan de la conservation préventive et de la réactualisation du discours scientifique à partir des connaissances d’aujourd’hui. Ces considérations nous conduisent ainsi à questionner plus spécifiquement le devenir possible du travail d’André Hermant au musée

842 *Ibid.*

843 *Ibid.*

d’Archéologie nationale au regard de ses autres réalisations dans le champ muséal.

3.5.3. La postérité des réalisations muséographiques d’André Hermant

Comme nous l’avons mentionné précédemment, le rôle d’André Hermant au sein du chantier muséographique du MAN lui ouvre les portes du monde muséal et lui permet de se consacrer ensuite à un certain nombre de projets muséographiques⁸⁴⁴. Nous allons aborder plus particulièrement deux de ses réalisations, le musée national Marc Chagall à Nice et la galerie nationale de la Tapisserie à Beauvais, en ce qu’elles ont fait – ou font actuellement – l’objet de réflexions sur leur évolution et sur la patrimonialisation de la marque laissée par André Hermant sur les lieux.

Suite à la donation à l’État du *Message Biblique* réalisé par Marc Chagall⁸⁴⁵, André Hermant se voit attribuer le projet du musée national Marc Chagall à Nice en 1963 (ann. 13.5, fig. 95-96), alors qu’il travaille encore sur le chantier muséographique du musée des Antiquités nationales⁸⁴⁶. La construction elle-même débute en 1970, et le musée est inauguré en 1973 en présence de Marc Chagall et d’André Malraux⁸⁴⁷ – Marc Chagall ayant par ailleurs collaboré étroitement avec André Hermant tout au long de son travail⁸⁴⁸. Des documents d’archives insistent sur la volonté d’André Hermant que le musée soit considéré comme une « œuvre collective »⁸⁴⁹, ce qui sous-entend qu’au-delà des œuvres de Marc Chagall qu’il conserve, le bâtiment lui-même doit être investi du statut d’œuvre d’art. À ce jour, le bâtiment n’est pas protégé au titre des monuments historiques, mais a malgré tout obtenu le label « Patrimoine du XX^e siècle » en 2000⁸⁵⁰, signalant ainsi son intérêt d’un point de vue architectural et historique. La muséographie des salles n’a quasiment jamais évolué depuis l’inauguration du musée⁸⁵¹, seuls quelques travaux techniques ont été menés en 2006 pour gérer l’augmentation du nombre de visiteurs, mais sans impacter les aménagements réalisés par André Hermant⁸⁵².

Au cours d’un échange avec M^{me} Isabelle Le Bastard, chargée des études documentaires au musée national Marc Chagall, elle m’a expliqué que selon elle, la muséographie de l’établissement ne lui semblait pas particulièrement patrimonialisée⁸⁵³. Néanmoins, des éléments mis en place au musée font tout de même pencher la balance vers une patrimonialisation du travail d’André Hermant. En effet, si des projets d’agrandissement sont en préparation au musée national Marc Chagall, tous prennent en compte la répartition actuelle

844 Cf. Partie II, « 1.3. André Hermant, un architecte au service de la muséographie ».

845 Site Internet du musée national Marc Chagall, onglet « Historique ».

846 QUONIAM 1984/85, p. 10.

847 Site Internet du musée national Marc Chagall, onglet « Historique ».

848 *Idem*, onglet « Musée Chagall, labellisé architecture remarquable du XX^e siècle ».

849 Exposition virtuelle « Le musée Chagall. Chef-d’œuvre d’André Hermant », onglet « Presse et réception ».

850 Site Internet du musée national Marc Chagall, onglet « Historique ».

851 Échange avec M^{me} Isabelle Le Bastard du 29 mars 2021.

852 Site Internet du musée national Marc Chagall, onglet « Historique ».

853 Échange avec M^{me} Isabelle Le Bastard du 29 mars 2021.

des espaces et il n’est aucunement envisagé d’affecter la muséographie des années 1970. À l’entrée du musée a été aménagé un espace introductif présentant le contexte de création du bâtiment et le travail de l’architecte, en expliquant le lien avec les œuvres exposées⁸⁵⁴. Par ailleurs, le symbole le plus significatif d’une patrimonialisation de l’œuvre d’André Hermant au musée national Marc Chagall est l’exposition qui lui a été consacrée de 2013 à 2014 à la Cité de l’architecture et du patrimoine : organisée pour célébrer le 40^e anniversaire de l’ouverture du musée au public, l’exposition « Le musée Chagall. Chef-d’œuvre d’André Hermant » – depuis devenue exposition virtuelle permanente sur leur site Internet – se concentre sur le rôle joué par André Hermant dans la réalisation du bâtiment⁸⁵⁵. De ce fait, bien que la question de la patrimonialisation muséographique ne semble pas encore se poser aux yeux du personnel scientifique du musée, cette patrimonialisation semble toutefois bien en marche au musée national Marc Chagall.

Au moment où se termine le chantier du musée à Nice commence également celui de la galerie nationale de la Tapisserie à Beauvais (ann. 13.6, fig. 97), qui occupe André Hermant de 1972 à 1976⁸⁵⁶. Comme l’étaient le chantier du musée des Antiquités nationales et celui du musée national Marc Chagall, le projet de la galerie nationale de la Tapisserie est également impulsé par André Malraux⁸⁵⁷. Le bâtiment créé par André Hermant est conçu comme un « anti-monument » : il n’est pas pensé pour être vu, mais plutôt pour « donner à voir l’imposant chevet de la cathédrale Saint-Pierre » et les vestiges gallo-romains qui la joutent⁸⁵⁸. En plus des perspectives intérieur/extérieur permises par les ouvertures constantes sur la cathédrale pratiquées par André Hermant, il ménage aussi des perspectives entre les différents niveaux, notamment par le biais de points de vue ouverts sur les étages inférieurs⁸⁵⁹ – ce qui n’est pas sans rappeler le travail de Bernard Zehruss à Lyon. Si jusqu’en 2013, le bâtiment appartient à l’État et abrite la galerie nationale de la Tapisserie, il est acquis cette même année par la ville de Beauvais, avec la volonté d’en faire un centre d’art et d’architecture⁸⁶⁰. En 2016, l’ensemble prend le nom de « Quadrilatère » et met en lumière la création contemporaine, sans délaisser le patrimoine⁸⁶¹.

Actuellement, un projet de réaménagement du bâtiment est en cours : une première phase de rénovation a été lancée en 2019, et une seconde est prévue entre 2022 et 2024, avec l’espoir d’obtenir à la clé de ce chantier le label « Architecture contemporaine remarquable »⁸⁶² – appellation actuelle de l’ancien label « Patrimoine du XX^e siècle ». Il est d’ailleurs intéressant d’observer que le musée national Marc Chagall à Nice est cité en

854 *Ibid.*

855 Exposition virtuelle « Le musée Chagall. Chef-d’œuvre d’André Hermant ».

856 QUONIAM 1984/85, p. 10.

857 THOMAS 2021, n.p.

858 ANONYME 2021a, n.p.

859 Site Internet de la ville de Beauvais, onglet « Le Quadrilatère ».

860 SIMENC 2021, p. 14.

861 Site Internet de la ville de Beauvais, onglet « Le Quadrilatère ».

862 THOMAS 2021, n.p.

exemple pour le réaménagement du Quadrilatère⁸⁶³, qui a pour sa part déjà obtenu le label visé par le Quadrilatère. Il n’est pas non plus anodin que le projet soit confié à M. François Chatillon, architecte connu pour ses restaurations de grands ensembles du XX^e siècle, allant de la Cité de Refuge réalisée par Le Corbusier à la piscine des Amiraux d’Henri Sauvage⁸⁶⁴. Le cabinet d’architecte de M. François Chatillon présente le chantier comme un moyen de faire reconnaître l’intérêt du bâtiment – que les riverains n’appréciaient pas véritablement⁸⁶⁵ –, tout en respectant la signature d’André Hermant :

« C’est dans l’esprit d’André Hermant que nous avons imaginé un projet de restructuration permettant de redonner au bâtiment l’aura qu’il mérite et de permettre de faire du nouveau Quadrilatère un lieu ouvert sur sa ville, ses visiteurs et ses habitants. »⁸⁶⁶

De ce deux exemples, il apparaît donc que les décisions prises par André Hermant dans le domaine architectural et muséographique ont perduré jusqu’à aujourd’hui et sont vouées à être conservées, que ce soit dans leur esprit ou dans leur matérialité. Toutefois, le cas du musée d’Archéologie nationale diffère du musée national Marc Chagall à Nice et du Quadrilatère de Beauvais, en ce sens qu’il s’agit d’un côté de constructions architecturales *ex nihilo* et intégrales – le bâtiment et le parcours intérieur –, alors qu’au MAN, le parcours pensé par André Hermant s’inscrit nécessairement dans un monument historique ancien qui en contraint le développement. De ce fait, le positionnement d’André Hermant au MAN est différent des exemples précédents, et unique dans les réalisations de l’architecte : il ne prolonge pas une esthétique architecturale, au sens de bâtiment, mais plutôt un parti-pris scientifique. La notion de patrimonialisation ne peut donc pas être comprise de la même manière au MAN qu’au musée national Marc Chagall à Nice, par exemple – et pourrait potentiellement être plus fragile, puisqu’il ne s’agit pas de patrimonialiser un ensemble architectural, mais des éléments plus isolés.

3.5.4. Les salles gallo-romaines du MAN : quelques pistes de réflexion

Comme nous venons de l’observer, les plusieurs réalisations muséographiques d’André Hermant dans les années 1960 et 1970 ont obtenu – ou cherchent à obtenir – une labellisation, notamment le label « Architecture contemporaine remarquable ». Bien que le travail d’André Hermant au musée des Antiquités nationales n’ait pas consisté à créer un bâ-

863 *Ibid.*

864 SIMENC 2021, p. 14.

865 THOMAS 2021, n.p.

866 ANONYME 2021a, n.p.

timent du début à la fin, reste qu’à nos yeux, son importance est capitale dans le parcours de l’architecte, puisqu’il s’agit de sa première incursion dans le monde muséal, qui lui ouvre les portes de nombreux chantiers par la suite. Il y met en place un vocabulaire muséographique qu’il réemploie sur les projets qu’il se voit confier au cours des décennies suivantes.

Par ailleurs, certains éléments du parcours gallo-romain sont emblématiques des conceptions muséographiques et muséologiques des années 1960, et deviennent ainsi des témoins historiques précieux pour le MAN aujourd’hui. C’est le cas par exemple des panneaux de verre de Saint-Gobain monumentaux installés devant les fenêtres, côté cour, des salles XV et XVI, que M^{me} Hélène Chew décrit comme un « exploit technologique et symbole de la “rénovation Malraux” »⁸⁶⁷, et qui caractérisent le goût pour les matériaux bruts qui pénètre dans les musées à cette époque (ann. 14, fig. 103 à 106).

Les vitrines pourraient également faire l’objet d’une patrimonialisation, en ce sens qu’elles ont été brevetées par André Hermant spécifiquement dans le cadre du réaménagement du MAN⁸⁶⁸, et que leur système d’ouverture mécanique constitue un jalon dans l’évolution des vitrines de musées (ann. 7.3, fig. 37 à 39). Cette patrimonialisation serait d’autant plus justifiée qu’elle ne constituerait pas un *unicum* au MAN. En effet, un certain nombre de vitrines massives en bois datant de l’ouverture du musée en 1867 ont été conservées par le musée et sont considérées comme patrimoniales, en ce qu’elles sont représentatives de la muséographie de la fin du XIX^e siècle. Elles ont d’ailleurs récemment fait l’objet d’une réutilisation dans le cadre de l’exposition temporaire « D’Alésia à Rome, l’aventure archéologique de Napoléon III », qui s’est tenue au MAN à l’automne 2020, permettant de ce fait de proposer aux visiteurs une incursion visuelle dans la présentation des collections du musée à l’époque de Napoléon III (ann. 14, fig. 111). Cette même réutilisation lors d’expositions temporaires – ou pourquoi pas d’une présentation permanente – pourrait donc aussi s’envisager pour les vitrines d’André Hermant, en tant que témoignages du grand moment de bascule dans l’histoire muséographique de l’institution.

Un dernier point à prendre en compte concerne la patrimonialisation possible de modes de présentation. Les années 1960 mettent particulièrement l’accent sur l’aspect esthétique des propositions muséographiques, et le musée des Antiquités nationales n’y a pas fait exception. L’effet visuel prime sur le discours scientifique, comme pour la vitrine 7 de l’actuelle salle XVI, consacrée à la trousse d’oculiste de Reims (ann. 14, fig. 109) : les instruments sont présentés en grandes lignes parallèles, verticales ou horizontales, et la balance a été démontée pour être exposée verticalement. On retrouve donc presque un parti pris muséographique de musée d’art contemporain, ou tout du moins de musée des beaux-arts, où l’esthétique est au centre de toute conception muséographique. La même réflexion peut être faite à plus grande échelle, à savoir à celle d’une salle entière : enchâssées dans un

867 CHEW 2019, n.p.

868 Cf. Partie II, « 2.3.4. La mise en place des vitrines dans les salles ».

mur à différents niveaux en lambris de bois, les stèles funéraires en salle XIII sont exposées à la manière de tableaux, en toute verticalité (ann. 14, fig. 102), au détriment de leur sens et de leur contexte originels – au sol, le long d’une allée.

La présentation des fibules dans la vitrine 5 de la salle XVI (ann. 11, fig. 80), que nous avons déjà mentionnée précédemment⁸⁶⁹, constitue quant à elle un témoignage de l’histoire muséographique du musée, de son ouverture aux années 2000. En effet, les fibules sont présentées dans les salles gallo-romaines dès les débuts du musée, et la présentation telle que nous la connaissons aujourd’hui est le fruit d’une évolution de plus d’un siècle : une patrimonialisation de cette vitrine n’est donc pas dénuée d’intérêt, ni de sens, dans l’optique d’une présentation de l’histoire du musée aux visiteurs. La présentation typologique d’objets a toujours sa place dans certains musées, et particulièrement dans des musées de sciences naturelles, d’ethnographie ou de sciences et techniques. Aujourd’hui encore, le musée des Confluences à Lyon ou encore le musée de la Chasse et de la Nature à Paris adoptent des présentations typologiques très fournies pour certaines de leurs vitrines, mais qui découlent de choix scénographiques forts et assumés. Si l’on souhaite donner à voir aux visiteurs l’évolution muséographique du MAN, conserver une présentation typologique se justifie : dans les années 1960, l’archéologie – et spécialement le musée lui-même – faisait l’objet de recherches convergentes avec celles du domaine de l’ethnographie. Il suffit de penser qu’André Varagnac, conservateur en chef du MAN de 1957 à 1963 – donc au moment du chantier muséographique –, a longtemps été le principal collaborateur de Georges-Henri Rivière au musée national des Arts et Traditions populaires⁸⁷⁰. Patrimonialiser partiellement le mode de présentation typologique, par le biais de la vitrine 5 de la salle XVI, par exemple, pourrait s’inscrire dans une logique de restitution de l’histoire du musée et de sa muséographie.

Une solution intéressante à nos yeux au dilemme posé par l’intérêt historique de la muséographie des années 1960 et une volonté de modernisation muséographique dans les salles gallo-romaines est celle envisagée par Lugdunum – musée et théâtres romains à Lyon⁸⁷¹. Consacrer une – ou plusieurs – salle(s) introductive(s) à l’histoire du musée constituerait une entrée en matière riche pour les visiteurs, d’autant plus dans un musée comme le MAN, qui prend place dans un ancien château royal. Une présentation dédiée à l’histoire du lieu, puis à celle du musée, et enfin aux modes muséographiques qui ont eu cours au sein de l’institution permettrait aux visiteurs de mieux saisir les enjeux du musée et peut-être de poser un regard différent sur les salles qu’ils parcourront par la suite. Cependant, cette proposition nécessite la mise à disposition d’espaces assez conséquents, ce qui n’est pas forcément le cas actuellement au musée d’Archéologie nationale.

Une autre solution serait permise par le recours au numérique, qui est jusqu’à

869 Cf. Partie III, « 1.1.3. L’héritage muséographique : le cas des fibules gallo-romaines ».

870 Cf. Partie I, « 2.3.3. Entre ethnologie et archéologie : l’archéocivilisation ».

871 Cf. Partie III, « 3.5.2. Emblèmes muséographiques : quel devenir ? ».

aujourd’hui absent des salles du musée. Des dispositifs interactifs pourraient, à l’échelle d’une salle du parcours gallo-romain, ou encore à celle d’une vitrine, proposer aux visiteurs de plonger dans la chronologie des lieux. Ainsi, si l’on reprend l’exemple de la vitrine 5 consacrée aux fibules dans la salle XVI, la muséographie esthétique et typologique des années 1960 pourrait être conservée si l’on envisage l’adjonction d’un dispositif tactile permettant de remettre en contexte les différentes fibules – une chronologie des typologies ou encore une répartition géographique sur une carte, par exemple. Si l’on pense maintenant à la salle XVI dans son intégralité (ann. 14, fig. 107-108), par exemple, un autre système numérique présenterait une documentation visuelle retraçant les différents états muséographiques connus par la salle, par le biais de photographies ou films, en mettant l’accent sur des éléments clés de ces états successifs – pour les années 1960, pourquoi pas le système d’ouverture mécanique des vitrines ou encore les panneaux en verre bruts.

CONCLUSION

Le chantier muséographique des années 1960 constitue un tournant important dans la longue histoire du musée d'Archéologie nationale, en rupture avec le projet fondateur de l'institution, et le fait qu'il commence par les salles gallo-romaines n'est pas négligeable. Les décisions prises en matière de muséographie par André Hermant, Pierre Quoniam et leur équipe rompent entièrement avec celles qui prévalaient au cours des cent ans d'existence du musée : l'accumulation, l'exhaustivité et le faste cèdent leur place à l'esthétisation et à la sobriété. La muséographie des années 1960 se veut une expérience sensorielle et visuelle, qui rompt avec l'aspect didactique du musée jusqu'alors. Les matériaux modernes et en vogue au milieu du XX^e siècle font leur entrée au musée des Antiquités nationales : le verre, le métal et le bois sont la signature du travail d'André Hermant, qu'il s'agisse des vitrines ou des aménagements intérieurs.

De même, le réaménagement du musée occupe une place particulière dans le paysage muséal des années 1960 : un certain nombre de choix muséographiques qui y sont faits sont novateurs et/ou emblématiques d'un courant muséographique et architectural. Les vitrines à système d'ouverture mécanique, créées spécifiquement par André Hermant pour le musée des Antiquités nationales, font l'objet d'un brevet déposé et se démarquent des vitrines contemporaines, tout en se plaçant dans la mouvance des vitrines en métal et en transparence. Les dalles de verre brut de Saint-Gobain installées dans les salles XV à XVIII, dont les dimensions sont un tour de force technique, constituent un geste architectural fort et marquent les esprits lors de la réouverture des salles gallo-romaines en 1965, au point de figurer en couverture du numéro estival de la revue *L'Œil* la même année.

Pour aller plus loin encore, le réaménagement des années 1960 s'ancre dans un courant muséographique particulier, qui se distingue par l'esthétisation des vitrines. Ce parti pris esthétique est particulièrement sensible au moment de l'inauguration des salles gallo-romaines du musée en 1965, qu'il s'agisse de la présentation de vitrines prises individuellement ou de celle d'une salle entière, comme la salle XIII, prise comme un tout.

En ce sens, l'œuvre d'André Hermant au musée des Antiquités nationales peut être considérée comme patrimoniale, car elle témoigne de choix de matériaux et de techniques affirmés, tout en s'insérant dans une mode muséographique à une époque bien précise. Par ailleurs, les modes des années 1960, qui ont longtemps fait l'objet d'aucune considération particulière, connaissent depuis le début du XXI^e siècle un regain d'intérêt dans le champ patrimonial. Nous avons pu l'observer notamment pour des architectures créées pour des musées, comme il en va de l'actuel Quadrilatère à Beauvais, mais également pour des ensembles muséographiques, par exemple à Lugdunum – musée et théâtres romains à Lyon. À plus grande échelle que celle du seul domaine muséal, la remarque vaut pour l'architec-

ture en général, ainsi que pour les matériaux privilégiés des années 1960 – à savoir le verre, le métal et le béton. Le travail de l’architecte Jean Prouvé fait notamment l’objet de réhabilitation depuis les dernières décennies : c’est le cas du Pavillon Métropole à Tourcoing en 2013⁸⁷², ou encore du projet en cours pour la Maison du Peuple à Clichy⁸⁷³.

Néanmoins, et il s’agit là également d’un questionnement très actuel, la patrimonialisation de muséographies n’est pas évidente et soulève dans les institutions concernées de nombreuses interrogations. En effet, la conservation d’un état muséographique tel qu’il a été réalisé au sein d’un parcours de visite n’est pas chose aisée : d’une part, il occupe une place non négligeable dans un espace de visite pas forcément extensible, et de l’autre, il peut ne plus être en adéquation avec la muséographie renouvelée d’une institution, et ainsi ne plus faire sens avec le discours scientifique défini. Là encore, il existe malgré tout des exemples de musées qui ont eu à réfléchir à ces questions récemment et qui ont opté pour des solutions différentes, mais fonctionnelles, de patrimonialisations muséographiques – preuve qu’il n’existe pas une réponse unique, mais bien autant de solutions qu’il existe de profils de musées. Au MAN, nous avons pu observer que la manière dont les objets sont exposés a plus ou moins largement évolué depuis les années 1960, notamment au cours des années 1990 ; ce n’est donc pas la muséographie intégrale qui peut être considérée comme patrimoniale, mais bien plus l’esprit de cette muséographie, qui passe par l’écrin qui a été constitué pour les collections.

Il nous semble donc que le musée d’Archéologie nationale gagnerait à intégrer une réflexion sur l’héritage muséographique des salles gallo-romaines à son projet de réaménagement actuel. Retracer leur histoire muséographique et la préserver – au moins partiellement – permettrait au musée de mieux se définir lui-même, ce qui est nécessaire à tout projet scientifique et culturel et à tout discours scientifique, mais également aux visiteurs de saisir les spécificités de l’institution, et ainsi de se projeter plus aisément vers les évolutions à venir.

Tout travail de recherche universitaire devant nécessairement se concentrer sur des aspects précis d’un questionnement dans un temps et un volume limités, il m’a été inévitable d’opérer des choix, et particulièrement en ce qui concerne les exemples cités illustrant les modes de patrimonialisation possibles. Si j’ai tenté de sélectionner des exemples qui soient pertinents pour mon sujet, je regrette de n’avoir pu approfondir plus encore le vaste et passionnant sujet que constitue la patrimonialisation muséographique, et il me semblerait intéressant de pousser la réflexion plus loin encore. Les solutions de patrimonialisation muséographique envisagées divergent-elles selon le type d’institution muséale, par exemple entre un musée des beaux-arts et un musée d’archéologie ? Existe-t-il des modes de patri-

872 À ce sujet, voir BITTER Maxime. « Le pavillon Jean Prouvé de Tourcoing rénové par Vilogia ». *Le Moniteur* [en ligne], mercredi 18 juillet 2012.

873 À ce sujet, voir TENAGLIA Adélaïde. « Hauts de Seine : à Clichy, une association se bat pour réhabiliter la Maison du peuple ». *Les Échos* [en ligne], vendredi 21 mai 2021.

monialisation selon les époques, comme il existe des modes muséographiques, ou encore des modes scénographiques ? Quelle place l’héritage muséographique occupe-t-il aujourd’hui de manière générale dans les musées ? Toutes ces interrogations mériteraient de faire l’objet de recherches plus poussées et à plus grande échelle – et non à partir d’un seul musée.

Ces questionnements m’apparaissent d’autant plus intéressants qu’ils se posent à un moment où l’avenir de muséographies plus ou moins anciennes – et de principes muséographiques – occupe une place centrale dans le paysage muséal. Il suffit par exemple de se rendre au musée Carnavalet – Histoire de Paris, qui a rouvert ses portes au public le 30 mai 2021 après cinq ans de fermeture en raison d’un chantier muséographique d’envergure. Bien que fort d’une nouvelle muséographie moderne et affirmée, le musée a néanmoins conservé dans son parcours de visite la trentaine de *period rooms* qui le constituaient, alors même que les *period rooms* répondent à des principes muséographiques du début du XX^e siècle⁸⁷⁴.

Dans une autre mesure, le musée du Louvre a également ajouté sa pierre à l’édifice des réflexions autour de la question de la patrimonialisation muséographique au premier semestre 2021 : l’affaire Cy Twombly est une preuve significative que la patrimonialisation ne concerne pas uniquement des muséographies anciennes, et qui plus est qu’elle peut aujourd’hui entraîner des confrontations juridiques. En effet, la Cy Twombly Foundation accuse en février 2021 le musée du Louvre de dénaturer la perception du plafond réalisé par Cy Twombly entre 2007 et 2010 pour la salle des Bronzes, puisque le musée a récemment réattribué cette salle dans l’optique de reconstituer la salle étrusque de Napoléon III, et a de ce fait modifié la couleur des murs et des sols, les œuvres exposées et la disposition des vitrines⁸⁷⁵. Cependant – et c’est là que cette affaire prend tout son sens dans le cadre de notre travail –, le maître d’œuvre des travaux, M. Michel Goutal justifie cette intervention en expliquant que le chantier entrepris dans la salle des Bronzes a en fait vocation à retrouver un état muséographique de la salle de 1863 : un parquet et des murs rouge sombre, attestés par des peintures et des photographies anciennes⁸⁷⁶. Se pose ainsi la question suivante : faut-il privilégier la muséographie de 1863 ou celle des années 2010 ? Et par extension : une hiérarchie patrimoniale doit-elle être existante entre différents états muséographiques, selon qu’ils soient plus ou moins récents ? Nous ne pouvons à ce stade apporter aucune bonne ou mauvaise réponses à ces interrogations, qu’il conviendrait selon nous d’intégrer aux débats muséographiques et muséologiques actuels.

874 À ce sujet, voir DASSAS Frédéric. « Les *period rooms* seraient-elles de retour ? ». *Dix-Huitième Siècle*, n°50, 2018, p. 145-158.

875 DAGEN 2021, n.p.

876 *Ibid.*

RESSOURCES DOCUMENTAIRES

Cette bibliographie a été arrêtée le 23 août 2021 et n'est en aucun cas exhaustive. Elle est rédigée en fonction des normes Z44-005 (décembre 1987) et NF ISO 690-2 (février 1998). La première partie est consacrée aux sources archivistiques que j'ai consultées dans le cadre de mes recherches. La deuxième partie présente une bibliographie alphabétique, accompagnée des abréviations correspondantes utilisées en notes en bas de page, et la troisième, une bibliographie analytique. La quatrième et dernière partie regroupe les supports restants, à savoir les sites Internet qui m'ont été utiles.

1. Sources archivistiques

1.1. Dijon, Maison des Sciences de l'Homme, Service archives

AV 1/25, Fonds André Varagnac, Papiers personnels, Notes de lectures et notes personnelles, Carnet « sans titre 2 » (1965 – 1971).

AV 2/79, Fonds André Varagnac, Activités, Musée des Antiquités Nationales, Personnel du Musée, Cours d'André Varagnac au Musée des Antiquités Nationales (1946 – 1965).

AV 2/82, Fonds André Varagnac, Activités, Musée des Antiquités Nationales, Fonctionnement interne du Musée, Notes de service et rapports (1950 – 1963).

AV 2/85, Fonds André Varagnac, Activités, Musée des Antiquités Nationales, Activités au sein du MAN, Travaux réalisés par le Musée (1948 – 1961).

AV 2/87, Fonds André Varagnac, Activités, Musée des Antiquités Nationales, Activités au sein du MAN, Collections du Musée (1956 – 1964).

AV 2/91, Fonds André Varagnac, Activités, Musée des Antiquités Nationales, Correspondance administrative, Correspondance entre le MAN et la Direction des Musée [sic] de France (1960 – 1965).

AV 2/94, Fonds André Varagnac, Activités, Musée des Antiquités Nationales, Correspondance administrative, Correspondance avec le service Architecture (1950 – 1963).

AV 3/6, Fonds André Varagnac, Travaux scientifiques, Publications, Écrits publiés, sans date.

AV 3/26, Fonds André Varagnac, Travaux scientifiques, Textes, Communications orales d'André Varagnac, sans date.

1.2. Paris, Centre d'archives d'architecture du XX^e siècle

60 IFA 175/3, Fonds André Hermant, Chapitre H. Musées, abords de monuments historiques, Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) : aménagements. 1961-1976, Études, projets, exécution : plans et projets Hermant, Avant-projet (mai 1962).

60 IFA 176/1, Fonds André Hermant, Chapitre H. Musées, abords de monuments historiques, Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) : aménagements. 1961-1976, Vitrines, Brevet d'invention Hermant (1962-1964).

60 IFA 176/3, Fonds André Hermant, Chapitre H. Musées, abords de monuments historiques, Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) : aménagements. 1961-1976, Divers 1962 – 1965, Cheminées et fenêtres (1962-1965).

60 IFA 176/4, Fonds André Hermant, Chapitre H. Musées, abords de monuments historiques, Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) : aménagements. 1961-1976, Études, projets, exécution : salle du paléolithique, salle de mars [sic], salle des moulages, réserves, Réserves (novembre 1962) et Salle des moulages : devis et correspondance (1962).

60 IFA 178/1, Fonds André Hermant, Chapitre H. Musées, abords de monuments historiques, Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) : aménagements. 1961-1976, Divers 1962 – 1965, Expositions temporaires (avril 1962 – janvier 1964).

60 IFA 178/2, Fonds André Hermant, Chapitre H. Musées, abords de monuments historiques, Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) : aménagements. 1961-1976, Vitrines, Préparation aux devis des différents type de vitrines (1962 – juillet 1965).

60 IFA 178/3, Fonds André Hermant, Chapitre H. Musées, abords de monuments historiques, Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) : aménagements. 1961-1976, Vitrites, Devis descriptif et quantitatif, matériel de déplacement des vitrines (décembre 1962 – janvier 1963).

60 IFA 191/1, Fonds André Hermant, Chapitre H. Musées, abords de monuments historiques, Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) : aménagements. 1961-1976, Divers 1962 – 1965, Marché et soumission, factures d'entreprises (1962-1965).

60 IFA 191/2, Fonds André Hermant, Chapitre H. Musées, abords de monuments historiques, Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) : aménagements. 1961-1976, Études, projets, exécution : plans et projets Hermant, Projet d'aménagement pour le 1^{er} étage (janvier 1965).

60 IFA 191/3, Fonds André Hermant, Chapitre H. Musées, abords de monuments historiques, Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) : aménagements. 1961-1976, Études, projets, exécution : plans et projets Hermant, Plans généraux (1963) et Éclairage (février 1963).

60 IFA 196/1, Fonds André Hermant, Chapitre H. Musées, abords de monuments historiques, Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) : aménagements. 1961-1976, Suivi de chantier, correspondance, rapports architecte, pièces comptables etc., Procès-verbaux de réceptions définitives : 1^{re} tranche, 2^e partie (1972) et Paiements d'honoraires (1963-1968).

60 IFA 197/2, Fonds André Hermant, Chapitre H. Musées, abords de monuments historiques, Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) : aménagements. 1961-1976, Publications du projet, Contentieux avec la presse : correspondance avec les revues d'art et les quotidiens (1965-1968).

60 IFA 310/1, Fonds André Hermant, Chapitre H. Musées, abords de monuments historiques, Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) : aménagements. 1961-1976, Photographies, Vue des collections, de maquettes, de chantier et de réalisations.

1.3. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales

AG/5(1)/273, Archives de Charles de Gaulle, président de la République (1959-1969), Partie dite « Élysée », Cabinet du Président de la République, Déplacements et représentations présidentiels, Année 1965, 9 janvier – 25 mars.

19890535/87, Culture, Direction du Patrimoine, Sous-direction affaires générales, constructions publiques (1906-1987), Domaine national Saint-Germain-en-Laye – Musée des antiquités nationales : dossier général, affaires diverses (1963 – 1978).

20144782/1, Archives des musées nationaux, Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye (série G), Organisation et historique (1851 – 1945).

20144782/3, Archives des musées nationaux, Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye (série G), Administration (1828 – 1909).

20144782/5, Archives des musées nationaux, Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye (série G), Administration (1927 – 1960).

20144782/34, Archives des musées nationaux, Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye (série G), Restaurations et réparations (1878 – 1959).

20144782/38, Archives des musées nationaux, Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye (série G), Communication, presse (1937 – 1976).

20144782/43, Archives des musées nationaux, Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye (série G), Construction (1861 – 1958).

20150333/321, Archives des musées nationaux, Direction des musées de France (série AA), Projets et organisation des musées, correspondance du 1er bureau (1944 – 1966).

20150333/719, Archives des musées nationaux, Direction des musées de France (série AA), Rapports sur les services et fonctionnement de la DMF et des musées nationaux (1937 – 1976).

20150333/724, Archives des musées nationaux, Direction des musées de France (série AA), Gestion musées nationaux et fonctionnement de la DMF (1983 – 1990).

20150333/725, Archives des musées nationaux, Direction des musées de France (série AA), Comptabilité, budget (1988 – 1990).

20150333/799, Archives des musées nationaux, Direction des musées de France (série AA), Matériel et équipement, budget, plan informatique et contentieux, Musée des Antiquités nationales de Saint Germain en Laye, Tome 1 (1960 – 1975).

20150333/800, Archives des musées nationaux, Direction des musées de France (série AA), Matériel et équipement, budget, plan informatique et contentieux, Musée des Antiquités nationales de Saint Germain en Laye, Tome 2 (1962 – 1967).

1.4. Roubaix, Archives nationales du monde du travail

2009 008 090, dossier n°188, Ateliers Gaudin, Dossiers d'affaires concernant des travaux de mosaïque, Musée des Antiquités Nationales à Saint-Germain-en-Laye (Yvelines) – Dépose et repose de mosaïques. 1962-1966.

1.5. Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale – Domaine national de Saint-Germain-en-Laye, service des Res- sources documentaires

2016006/11, Travaux et suivi des travaux du château de Saint-Germain-en-Laye (1959 – 2010), Salles d'exposition, Salles gallo-romaines et mérovingiennes du premier étage (1961-1988).

2016006/12, Travaux et suivi des travaux du château de Saint-Germain-en-Laye (1959 – 2010), Salles d'exposition, Aménagement des salles du premier étage (1961 – 1975).

2016006/13, Travaux et suivi des travaux du château de Saint-Germain-en-Laye (1959 – 2010), Salles d'exposition, Aménagement des salles provisoires et du deuxième étage (1962 – 1963).

2016006/20, Travaux et suivi des travaux du château de Saint-Germain-en-Laye (1959 –

2010), Salles d'exposition, Projet de restructuration du musée (1993).

2016006/21, Travaux et suivi des travaux du château de Saint-Germain-en-Laye (1959 – 2010), Muséographie, Aménagements (1972 – 1998).

2016006/22, Travaux et suivi des travaux du château de Saint-Germain-en-Laye (1959 – 2010), Muséographie, Mobilier (1993 – 1994).

2016006/23, Travaux et suivi des travaux du château de Saint-Germain-en-Laye (1959 – 2010), Muséographie, Vitrites (1993 – 1994).

2016006/24, Travaux et suivi des travaux du château de Saint-Germain-en-Laye (1959 – 2010), Restauration des sols (1962 – 1965).

2016006/58, Travaux et suivi des travaux du château de Saint-Germain-en-Laye (1959 – 2010), Constats de dégradations (1988 – 2005).

2016006/67, Travaux et suivi des travaux du château de Saint-Germain-en-Laye (1959 – 2010), Plans, Premier étage.

2019009/1, Bureau de l'innovation et du conseil technique du Service des musées de France, Projet de rénovation du MAN (1991).

2019009/3, Bureau de l'innovation et du conseil technique du Service des musées de France, Avant Projet Sommaire (APS), Avant Projet Détaillé (APD), plans de l'aile nord et ouest (1992).

Non cotés, Dossiers de dépôts en cours, Dépôts de moulages réalisés par le MAN en France et à l'étranger, Institut d'art et d'archéologie de Paris (1961-1994).

2. Bibliographie alphabétique

ALAIN-DUPRÉ ET VERAN 1997.

ALAIN-DUPRÉ Élisabeth et VERAN Cyrille. « Parcours à travers les nouvelles salles Salles Charles X et galerie Campana ». *Le Moniteur* [en ligne], vendredi 19 décembre 1997. Disponible à l'adresse : <[https://www.lemoniteur.fr/article/parcours-a-travers-les-nouvelles-salles-](https://www.lemoniteur.fr/article/parcours-a-travers-les-nouvelles-salles)

[salles-charles-x-et-galerie-campana.280339](#)> [consulté le 23 août 2021].

ANONYME 2021a.

Anonyme. « Chatillon Architectes, lauréat du projet de restructuration du Quadrilatère ! ». *Chatillon Architectes* [en ligne], mercredi 10 mars 2021. Disponible à l'adresse : <<https://www.chatillonarchitectes.com/chatillon-architectes-laureat-du-projet-de-restructuration-du-quadrilatere/>> mis en ligne le 10 mars 2021 [consulté le 23 août 2021].

ANONYME 2021b.

Anonyme. « Cy Twombly contre le Louvre ». *L'Œil*, n°742, mars 2021, p. 16.

ANONYME 2019.

Anonyme. « Après 10 ans de travaux, le Muséum d'histoire naturelle rouvre à Bordeaux ». *Le Figaro* [en ligne], vendredi 29 mars 2019. Disponible à l'adresse : <<https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/apres-10-ans-de-travaux-le-museum-d-histoire-naturelle-rouvre-a-bordeaux-20190329>> mis en ligne le 29 mars 2019 [consulté le 23 août 2021].

ANONYME 2018.

Anonyme. « Mistral gagnant. Vent de fraîcheur pour le Museon Arlaten, Arles ». *MUREX. Mémoires urbaines et expressions* [en ligne], 2018, n.p. Disponible à l'adresse : <<http://www.arles-architecte.fr/museon-arlaten-arles/>> [consulté le 23 août 2021].

ANONYME 1989.

Anonyme. « Rapport d'activités du Musée des Antiquités Nationales (1989) ». *Antiquités Nationales*, n°21, 1989, p. 3-5. ISSN 0997-0576.

ANONYME 1978.

Anonyme. « L'âge du bronze dans la région de Paris ». *Le Monde* [en ligne], mercredi 11 janvier 1978. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/01/11/l-age-du-bronze-dans-la-region-de-paris_2989191_1819218.html> [consulté le 23 août 2021].

ANONYME 1976.

Anonyme. « Le musée de la Préhistoire est rouvert ». *Science et vie*, n°702, mars 1976, p. 71.

ANONYME 1972.

Anonyme. « M. Pierre Quoniam nommé directeur du Louvre ». *Le Monde* [en ligne], jeudi 2

mars 1972. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/03/02/m-pierre-quoniam-nomme-directeur-du-louvre_2380346_1819218.html> [consulté le 23 août 2021].

ANONYME 1971.

Anonyme. « Inauguration de nouvelles salles au Musée des Antiquités Nationales ». *Antiquités Nationales*, n°1, 1971, p. 93-94. ISSN 0997-0576.

ANONYME 1966.

Anonyme. « Le Musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye ». *Films et Documents. Revue des techniques audio-visuelles*, n°223, juin 1966, p. 7.

ANONYME 1965a.

Anonyme. « Le nouvel éclairage du Musée des Antiquités Nationales ». *LUX*, n°35, novembre 1965, p. 383-387. ISSN 0024-7669.

ANONYME 1965b.

Anonyme. « Criteri moderni di un museo ». *Le Arti*, n°9, septembre 1965, p. 46.

ANONYME 1965c.

Anonyme. « M. André Malraux a inauguré officiellement le musée des Antiquités nationales de Saint-Germain ». *Le Courrier Républicain de Seine et Seine-et-Oise. Le Réveil*, mercredi 14 avril 1965, p. 3.

ANONYME 1965d.

Anonyme. « Informations diverses ». *Le Monde* [en ligne], mardi 13 avril 1965. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/04/13/informations-diverses_2181472_1819218.html> [consulté le 23 août 2021].

ANONYME 1965e.

Anonyme. « Le Président de la République a visité le musée de St-Germain ». *Le Courrier Républicain de Seine et Seine-et-Oise. Le Réveil*, mercredi 31 mars 1965, p. 1.

ANONYME 1965f.

Anonyme. « Promenade studieuse pour le général de Gaulle ». *Dernières Nouvelles d'Alsace*, vendredi 26 mars 1965.

ANONYME 1965g.

Anonyme. « Le Président de la République visite le musée du château de Saint-Germain ». *France-Soir*, vendredi 26 mars 1965.

ANONYME 1965h.

Anonyme. « De Gaulle : des Gaulois (musée de Saint-Germain) aux “photopiles” (à Meudon) ». *L'Aurore*, vendredi 26 mars 1965.

ANONYME 1965i.

Anonyme. « Hier matin le Général de Gaulle a visité à Saint-Germain-en-Laye : Le musée des antiquités nationales, à Meudon-Bellevue : Les laboratoires du C.N.R.S. ». *Le Figaro*, vendredi 26 mars 1965, p. 7.

ANONYME 1965j.

Anonyme. « Le chef de l'État visite le musée de Saint-Germain et le centre de recherches de Bellevue ». *Le Monde*, vendredi 26 mars 1965.

ANONYME 1965k.

Anonyme. « De Gaulle à Saint-Germain et à Meudon ». *Paris Jour*, vendredi 26 mars 1965.

ANONYME 1965l.

Anonyme. « Deux déplacements hier du général DE GAULLE. Visites du musée de Saint-Germain-en-Laye et du Centre national de la recherche scientifique ». *Provençal*, vendredi 26 mars 1965.

ANONYME 1965m.

Anonyme. « Le musée des antiquités nationales va être réorganisé ». *Le Monde* [en ligne], samedi 4 mars 1961. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1961/03/04/le-musee-des-antiquites-nationales-va-etre-reorganise_2287754_1819218.html> [consulté le 23 août 2021].

ARSENAULT 2006.

ARSENAULT Sara. « Vers une nouvelle typologie des expositions archéologiques ». *Muséologies : les cahiers d'études supérieures* [en ligne], n°1, 2006, p. 10-25. ISSN 1929-7815. Disponible à l'adresse : <<https://id.erudit.org/iderudit/1033654ar>> mis en ligne le 16 octobre 2015 [consulté le 23 août 2021].

AUDOUZE 2003.

AUDOUZE Françoise. « La préhistoire et le CNRS ». *La revue pour l'histoire du CNRS* [en

ligne], n°8, 2003, n.p. ISSN 1955-2408. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/histoire-cnrs/551>> [consulté le 23 août 2021].

BACHELLERY 1966.

BACHELLERY Édouard. « II. La chaire d'archéologie et d'histoire de la Gaule au Collège de France ». *Etudes Celtiques* [en ligne], vol. 11, n°2, 1966, p. 493-494. Disponible à l'adresse : <www.persee.fr/doc/ecelt_0373-1928_1966_num_11_2_1412_t1_0493_0000_3> [consulté le 23 août 2021].

BEAUNE 1867.

BEAUNE Philibert. *Musée impérial de Saint-Germain-en-Laye*. 1867. 7 p.

BEAUNE (de) 2013.

BEAUNE Sophie (de). « Le musée comme lieu d'administration de la preuve. Genèse et destin de deux collections du XIX^e siècle ». *Revue d'anthropologie et d'histoire des arts* [en ligne], n°18, 2013, p. 166-199. ISSN 1760-849X. Disponible à l'adresse : <<https://journals.openedition.org/gradhiva/2741#tocto1n5>> mis en ligne le 1^{er} décembre 2016 [consulté le 23 août 2021].

BEAUNE 2012.

BEAUNE Sophie (de). « Introduction ». In BEAUNE Sophie (de) et FRANCFORT Henri-Paul (dir.). *L'archéologie à découvert : Hommes, objets, espaces et temporalités* [en ligne]. Paris, CNRS, 2012, p. 89-91. ISBN 978-2-2711-1915-5. Disponible à l'adresse : <<http://books.openedition.org/editions-cnrs/11249>> [consulté le 23 août 2021].

BECK 1979.

BECK Françoise. « Sur quelques moulages du M.A.N. ayant pris valeur d'originaux (*suite*) ». *Antiquités Nationales*, n°11, 1979, p. 49-56. ISSN 0997-0576.

BECK 1978.

BECK Françoise. « Sur quelques moulages du M.A.N. ayant pris valeur d'originaux ». *Antiquités nationales*, n°10, 1978, p. 54-64. ISSN 0997-0576.

BERNET 1965.

BERNET Daniel. « La mise en scène et la décoration entrent au musée de l'Homme et au musée des Antiquités nationales ». *La Galerie des Arts*, n°27, juillet/août/septembre 1965, p. 29-32.

BLOCH ET DUVAL 1962.

BLOCH Raymond et DUVAL Paul-Marie. « Albert Grenier (1878-1961) ». *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1962-1963* [en ligne], 1962, p. 25-37. Disponible à l'adresse : <www.persee.fr/doc/ephe_0000-0001_1962_num_1_1_4643> [consulté le 23 août 2021].

BLOCH, DUVAL ET LEROI-GOURHAN 1961.

BLOCH Raymond, DUVAL Paul-Marie, LEROI-GOURHAN André [et al.]. « Méthodes modernes de l'archéologie ». In SAMARAN Charles (dir.). *L'Histoire et ses méthodes* [en ligne]. Paris, Gallimard, 1961, p. 187-328. ISBN 978-2-0725-9691-9. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/l-histoire-et-ses-methodes--9782070104093-page-187.htm>> mis en ligne le 19 mai 2020 [consulté le 23 août 2021].

BOISSIER 1882.

BOISSIER Gaston. *Le musée de Saint-Germain : musée des antiquités nationales*. Paris, Rollin et Feuardent, 1882. 72 p.

BORDIER 2012.

BORDIER Julien. *Le musée national entre principe républicain et question démocratique* [en ligne]. Thèse de doctorat en sociologie, Université Paris X - Ouest Nanterre La Défense, Paris, 2012. 560 p. Disponible à l'adresse : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01252049/document>> [consulté le 23 août 2021].

BOULET 2018.

BOULET François. « André Malraux et Saint-Germain-en-Laye ». *Présence d'André Malraux sur la Toile* [en ligne], article 201, 2018, p. 22. Disponible à l'adresse : <http://malraux.org/wp-content/uploads/2018/04/art201_boulet2_hs2_pk.pdf> [consulté le 23 août 2021].

BOUVET, KRETZ ET VINCENT 1988.

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

BRIÈRE ET OLIVIER 2005.

BRIÈRE Joëlle et OLIVIER Laurent. « Un programme de rénovation muséographique pour les salles gauloises du musée d'Archéologie nationale ». *Antiquités Nationales*, n°37, 2005,

p. 19-22. ISSN 0997-0576.

CABRAL 2011.

CABRAL Maria Cristina. « La maison moderne des musées ». *Cahiers philosophiques* [en ligne], n°124, 2011, p. 43-65. ISSN 2264-2641. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2011-1-page-43.htm>> [consulté le 23 août 2021].

CAGNAT 1934.

CAGNAT René. « Notice sur la vie et les travaux de M. Camille Jullian ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* [en ligne], vol. 78, n°4, 1934, p. 312-324. Disponible à l'adresse : <www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1934_num_78_4_76548> [consulté le 23 août 2021].

CAILLOT 2011.

CAILLOT Marie. *La revue Mouséion (1927-1946). Les musées et la coopération culturelle internationale* [position de thèse]. Thèse de l'École nationale des Chartes, Paris, 2011. Disponible à l'adresse : <<http://theses.enc.sorbonne.fr/2011/caillot>> [consulté 23 août 2021].

CALAFAT ET VIATTE 2018.

CALAFAT Marie-Charlotte et VIATTE Germain (dir.). *Georges Henri Rivière. Voir, c'est comprendre*. Catalogue d'exposition [Marseille, Mucem – Musée des civilisations de l'Europe et de La Méditerranée, 14 novembre 2018 – 4 mars 2019]. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2018. 303 p. ISBN 978-2-7118-7152-0.

CAQUOT 1986.

CAQUOT André. « Allocution à la suite du décès de M. René Joffroy, correspondant de l'Académie ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* [en ligne], vol. 130, n°1, 1986. p. 118-119. Disponible à l'adresse : <www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1986_num_130_1_14349> [consulté le 23 août 2021].

CATINCHI 1997.

CATINCHI Philippe-Jean. « Paul-Marie Duval. Un spécialiste reconnu de l'archéologie gallo-romaine ». *Le Monde* [en ligne], samedi 18 janvier 1997. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/01/18/paul-marie-duval-un-specialiste-reconnu-de-l-archeologie-gallo-romaine_3741232_1819218.html> [consulté le 23 août 2021].

CATRO, GUERICOLAS ET PROUST 2012.

CATRO Philippe, GUERICOLAS Bernard et PROUST Clotilde. « Vers une conservation de la collection de creux du musée d'Archéologie nationale ». *Antiquités Nationales*, n°43, 2012, p. 229-236. ISSN 0997-0576.

CAUBET 1985.

CAUBET Annie. « De la trouvaille à la vitrine. Archéologie et ethnographie ». *Musées et collections publiques de France*, n°168, 1985, p. 33-40. ISSN 0996-0961.

CHANDIVERT 2015.

CHANDIVERT Arnaud. « André Varagnac et les contraintes de l'histoire. La trajectoire tourmentée d'un folkloriste après guerre ». *Ethnologie Française* [en ligne], vol. 45, n°1, 2015, p. 167-174. ISSN 0046-2616. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2015-1-page-167.htm>> [consulté le 23 août 2021].

CHARENSOL 1973.

CHARENSOL Georges. « Les beaux-arts ». *La Nouvelle Revue Des Deux Mondes* [en ligne], 1973, p. 158-164. ISSN 0151-914X. Disponible à l'adresse : <www.jstor.org/stable/44197905> [consulté le 23 août 2021].

CHARPY 2000.

CHARPY Jean-Jacques. « Les musées archéologiques et la recherche ». *Musées et collections publiques de France*, n°227, 2000, p. 49-53. ISSN 0996-0961.

CHASSAIN ET TAUXE 2016.

CHASSAIN Hervé et TAUXE Denis. *La grande histoire de Lascaux. De la Préhistoire au XXI^e siècle*. Bordeaux, Sud Ouest, 2016. 137 p. ISBN 978-2-8177-471-5.

Chaumier 2019.

CHAUMIER Serge. « Rivière après Rivière ». *La Lettre de l'OCIM* [en ligne], n°184, 2019, p. 26-31. ISSN 0994-1908. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/ocim/2916>> mis en ligne le 1^{er} juillet 2020 [consulté le 23 août 2021].

CHAUMIER 2010.

CHAUMIER Serge. « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception ». *Culture & Musées* [en ligne], vol. 16, n°1, 2010, p. 21-43. ISSN 1766-2923. Disponible à l'adresse : <https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1558> [consulté le 23 août 2021].

CHEVILLOT 2016.

CHEVILLOT Catherine. « Les enjeux d'une rénovation ». *Les Cahiers de l'École du Louvre* [en ligne], n°8, 2016, n.p. ISSN 2262-208X. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/cel/334>> mis en ligne le 1^{er} mai 2016 [consulté le 23 août 2021].

CHEVILLOT 2015.

CHEVILLOT Catherine (dir.). *Dossier de presse. Musée Rodin. Réouverture 12 novembre. La sculpture au cœur* [en ligne]. 2015, 37 p. Disponible à l'adresse : <http://www.oppic.fr/IMG/pdf/151028_mr_dp_bd_fr.pdf> [consulté le 23 août 2021].

CHEW 2019.

CHEW Hélène. *Notes pour un projet muséographique*. Non publié, 16 octobre 2019.

CHIVA 2004.

CHIVA Isac. « Pour la multidisciplinarité ». *Ethnologie Française* [en ligne], vol. 34, n°4, 2004, p. 671-677. ISSN 0046-2616. Disponible à l'adresse : <www.jstor.org/stable/40991087> [consulté le 23 août 2021].

CHIVA 1985.

CHIVA Isac. « George Henri Rivière : un demi-siècle d'ethnologie de la France ». *Terrain* [En ligne], n°5, 1985, p. 76-83. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/terrain/2887>> mis en ligne le 23 juillet 2007 [consulté le 23 août 2021].

CHRISTITCH 1963.

CHRISTITCH Kosta. « Les spécialistes mondiaux de l'archéologie classique étudient "le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques" ». *Le Monde* [en ligne], vendredi 06 septembre 1963. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/09/06/les-specialistes-mondiaux-de-l-archeologie-classique-etudient-le-rayonnement-des-civilisations-grecque-et-romaine-sur-les-cultures-peripheriques_2203017_1819218.html> [consulté le 23 août 2021].

CHRISTOPHE 2009.

CHRISTOPHE Jacqueline. « Georges Henri Rivière aux commandes du département des Arts et Traditions populaires ». In BOËLL Denis-Michel, CHRISTOPHE Jacqueline et MEY-RAN Régis (dir.). *Du folklore à l'ethnologie* [en ligne]. Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 217-229. ISBN 978-2-7351-1849-6. Disponible à l'adresse :

<<https://books.openedition.org/editionsmsmh/10094?lang=fr>> [consulté le 23 août 2021].

CLEYET-MERLE 1984/85.

CLEYET-MERLE Jean-Jacques. « La reconstitution de la Grotte de Lascaux au Musée des Antiquités Nationales ». *Antiquités Nationales*, n°16/17, 1984/85, p. 21-28. ISSN 0997-0576.

CLOUT 2007.

CLOUT Emmanuel. « André Malraux, Saint-Germain-en-Laye et les Antiquités Nationales de la Préhistoire au Moyen-Âge, Actes de l'après-midi d'études au Château-Musée d'Archéologie nationale, le 25 novembre 2006 ». *Bulletin des Amis du Vieux Saint-Germain – Présence d'André Malraux* [en ligne], hors série, 2007, p. 183-188. Disponible à l'adresse : <www.jstor.org/stable/44937864> [consulté le 23 août 2021].

COLARDELLE 2011.

COLARDELLE Michel. « Le rôle des musées dans l'archéologie d'aujourd'hui ». *Le Genre humain* [en ligne], vol. 50, n°1, 2011, p. 135-152. ISSN 0293-0277. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-2011-1-page-135.htm>> mis en ligne le 3 novembre 2017 [consulté le 23 août 2021].

COLARDELLE, OLIVIER ET POSSELLE 1989.

COLARDELLE Michel, OLIVIER Laurent et POSSELLE Laurence. « L'archéologie française à l'affiche ». *Les Nouvelles de l'archéologie* [en ligne], n°26, 1987, p. 95-101. ISSN 2425-1941. Disponible à l'adresse : <https://www.persee.fr/doc/nda_0242-7702_1987_num_26_1_1764> [consulté le 23 août 2021].

COLLÈGE DE FRANCE 2013.

Collège de France. « Le Collège de France. Quelques données sur son histoire et son caractère propre ». *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 112^e année* [en ligne], Paris, Collège de France, 2013, p. 5-21. ISBN 978-2-7226-0198-7. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/126>> mis en ligne le 22 novembre 2013 [consulté le 23 août 2021].

COSTELLO 2016.

COSTELLO Marine. *Pierre Quoniam. Itinéraire de carrière dans l'administration française des musées*. Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2016. 2 vol., 160 p.

COULET 2016.

COULET Geoffrey. *Histoire des expositions temporaires du musée d'Archéologie nationale*

[en ligne]. Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2016. 165 p. Disponible à l'adresse : <<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01669021/document>> [consulté le 23 août 2021].

CUZEL ET JOUYS BARBELIN 2017.

CUZEL Pauline et JOUYS BARBELIN Corinne. « Une archéologie nationale dans le cadre de la Commission de Topographie des Gaules : des approches traditionnelles et une institution structurante pour des objectifs inédits ». *Organon* [en ligne], n°49, 2017, p. 183-220. Disponible à l'adresse : <[https://www.academia.edu/36399500/Une_arch%C3%A9ologie_nationale_dans_le_cadre_de_la Commission de Topographie des Gaules des approches traditionnelles et une institution structurante pour des objectifs in%C3%A9dits](https://www.academia.edu/36399500/Une_arch%C3%A9ologie_nationale_dans_le_cadre_de_la_Commission_de_Topographie_des_Gaules_des_approches_traditionnelles_et_une_institution_structurante_pour_des_objectifs_in%C3%A9dits)> [consulté le 8 octobre 2021].

DAGEN 2021.

DAGEN Philippe. « L'affaire Cy Twombly au Louvre : bien plus qu'une polémique circonstancielle ». *Le Monde* [en ligne], vendredi 12 mars 2021. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/03/12/l-affaire-cy-twombly-au-louvre-bien-plus-qu-une-polemique-circonstancielle_6072866_3232.html> mis en ligne le 12 mars 2021 [consulté le 23 août 2021].

DAGEN 2008.

DAGEN Philippe. « Les trésors archéologiques d'Édouard Piette sont enfin visibles ». *Le Monde* [en ligne], vendredi 28 novembre 2008. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/11/28/les-tresors-archeologiques-d-edouard-piette-sont-enfin-visibles_1124469_3246.html> [consulté le 23 août 2021].

DELPORTE s.d.

DELPORTE Henri. « Joffroy René (1915-1986) ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rene-joffroy/>> [consulté le 23 août 2021].

DESMOULINS 2015.

DESMOULINS Christine. « Bernard Zehrfuss – Le musée gallo-romain de Lyon (1969 - 1975) ». *AMC* [en ligne], mercredi 23 décembre 2015. Disponible à l'adresse : <<https://www.amc-archi.com/photos/bernard-zehrfuss-le-musee-gallo-romain-de-lyon-1969-1975.3993/le-musee-gallo-romain-de-lyon.1>> mis en ligne le 23 décembre 2015 [consulté le 23 août 2021].

DESVALLÉES ET MAIRESSE 2005.

DESVALLÉES André et MAIRESSE François. « Sur la muséologie ». *Culture & Musées* [en ligne], vol. 6, n°1, 2005, p. 131-155. ISSN 1766-2923. Disponible à l'adresse : <https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_6_1_1377> [consulté le 23 août 2021].

DJINDJIAN 2011.

DJINDJIAN François. *Manuel d'archéologie. Méthodes, objets et concepts* [en ligne]. Paris, Armand Colin, 2011. 594 p. ISBN 978-2-2002-6676-9. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/manuel-d-archeologie--9782200266769.htm>> mis en ligne le 9 mars 2016 [consulté le 23 août 2021].

DOSSE 2013.

DOSSE François. « À l'école des *Annales*, une règle : l'ouverture disciplinaire ». *Hermès, La Revue* [en ligne], n°67, 2013, p. 106-112. ISSN 1963-1006. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2013-3-page-106.htm>> mis en ligne le 6 mars 2014 [consulté le 23 août 2021].

DOUAU 1984/85.

DOUAU Françoise. « Abel Maître, mouleur, restaurateur ». *Antiquités Nationales*, n°16/17, 1984/85, p. 17-20. ISSN 0997-0576.

DUCLOS 2020.

DUCLOS François. *Le musée d'Archéologie nationale : musée et collections dans les tourmentes de la guerre franco-prussienne de 1870 et de la Première Guerre mondiale*. Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2020. 2 vol., 86 p.

DURAND 1982/83.

DURAND Jannic. « Une collection oubliée : les maquettes anciennes du Musée des Antiquités Nationales ». *Antiquités Nationales*, n°14/15, 1982/83, p. 118-135. ISSN 0997-0576.

E.B. 1963.

E. B. « Le ministère des affaires culturelles fait le point des réalisations prévues au budget 1964 ». *Le Monde* [en ligne], lundi 2 décembre 1963. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/12/02/le-ministere-des-affaires-culturelles-fait-le-point-des-realizations-prevues-au-budget-1964_2223070_1819218.html> [consulté le 23 août 2021].

FEITOSA 2017.

FEITOSA Jailson. *MASP. Musée d'Art de São Paulo Assis Chateaubriand (1947 – 1968)* [en ligne]. Mémoire d'histoire de l'art contemporain, Université Paris-Sorbonne, Paris, 2017, 2 vol. Disponible à l'adresse : <https://www.academia.edu/40129910/MASP_Mus%C3%A9_dArt_de_S%C3%A3o_Paulo_Assis_Chateaubriand_1947_1968> [consulté le 23 août 2021].

FERRIOT 2009.

FERRIOT Dominique. « L'ICOM, un réseau de partage et d'échanges pour les professionnels de musées ». *Publications du musée des Confluences* [en ligne], vol. 3, n° 1, 2009, p. 77-87. Disponible à l'adresse : <https://www.persee.fr/doc/mhnl_1966-6845_2009_num_3_1_1469> [consulté le 23 août 2021].

FEUGÈRE 1985.

FEUGÈRE Michel. *Les fibules en Gaule Méridionale de la conquête à la fin du V^e s. ap. J.-C.* Paris, CNRS, 1985. 712 p.

FISCHER 1997.

FISCHER Brigitte. « Paul-Marie-Duval (1912 - 1997) ». *Revue archéologique de Picardie* [en ligne], n°1/2, 1997, p. 3-4. Disponible à l'adresse : <www.persee.fr/doc/pica_0752-5656_1997_num_1_1_2190> [consulté le 23 août 2021].

GOB ET DROUGUET 2014.

GOB André et DROUGUET Noémie. *La muséologie*. Paris, Armand Colin, coll. « U », 2014. 352 p. ISBN 978-2-200-29118-1.

GRAND 1961.

GRAND P.-M. « Les belles collections du musée de Saint-Germain-en-Laye méritent d'être présentées de façon moderne et attrayante ». *Le Monde* [en ligne], vendredi 29 décembre 1961. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1961/12/29/les-belles-collections-du-musee-de-saint-germain-en-laye-meritent-d-etre-presentees-de-facon-moderne-et-atrayante_2279564_1819218.html> [consulté le 23 août 2021].

GRÉVY 2019.

GRÉVY Émilie. *La collection de moulages du musée de Saint-Germain (1861-1872)*. Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2019. 65 p.

GUÉGAN 1879.

GUÉGAN DE LISLE Paul. *Nouveau guide du promeneur à Saint-Germain en Laye par P. Guégan*. Saint-Germain-en-Laye, D. Bardin, 1879. 196 p.

GUÉGAN 1878.

GUÉGAN DE LISLE Paul. *Visite au musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye*. Saint-Germain-en-Laye, D. Bardin, 1878. 89 p.

HERMANT 1969.

HERMANT André. « Pour une prise de conscience publique ». *Esprit* [en ligne], n°385, 1969, p. 531-546. ISSN 0014-0759. Disponible à l'adresse : <www.jstor.org/stable/24260806> [consulté le 23 août 2021].

HÉRON DE VILLEFOSSE 1876.

HÉRON DE VILLEFOSSE Antoine. « Statue colossale d'Apollon assis trouvée à Entrains (Nièvre) ». *Revue Archéologique*, n°31, 1876, p. 37-45.

JEAMMET 2017.

JEAMMET Violaine. « Figurines de terre cuite et questions de muséographie ». *Les Carnets de l'ACoSt* [en ligne], n°16, 2017, n.p. ISSN 2431-8574. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/acost/999>> mis en ligne le 1^{er} juin 2017 [consulté le 23 août 2021].

JOFFROY 1971.

JOFFROY René. *Musée des Antiquités nationales. Antiquités gallo-romaines et mérovingiennes*. Paris, Musées Nationaux, 1971. 32. p.

JOUYS BARBELIN, ROGER ET YELLES 2020.

JOUYS BARBELIN Corinne, ROGER Daniel, YELLES Anissa [et al.]. *D'Alésia à Rome : l'aventure archéologique de Napoléon III (1861-1870)*. Catalogue d'exposition [Saint-Germain-en-Laye, MAN, 19 septembre 2020 – 3 janvier 2021]. Paris, Réunion des musées nationaux, 2020. 190 p. ISBN 978-2-7118-7474-3.

KJELLBERG 1965.

KJELLBERG Pierre. « Un chantier de fouilles : la France ». *Connaissance des arts*, n°158, avril 1965, p. 70-81. ISSN 0293-9274.

LANTIER 1958.

LANTIER Raymond. « Au musée des Antiquités nationales ». *Revue Archéologique* [en ligne], n°2, 1958, p. 178-179. ISSN 0035-0737. Disponible à l'adresse : <www.jstor.org/stable/41753778> [consulté le 23 août 2021].

LANTIER 1948.

LANTIER Raymond. *Guide illustré du musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*. Paris, Musées Nationaux, 1948. 178. p.

LANTIER 1940.

LANTIER Raymond. « Au musée des Antiquités nationales ». *Revue Archéologique* [en ligne], n°15, 1940, p. 271-272. ISSN 0035-0737. Disponible à l'adresse : <<https://www.jstor.org/stable/41755239>> [consulté le 23 août 2021].

LARROCHELLE ET VULSER 2017.

LARROCHELLE Jean-Jacques et VULSER Nicole. « Bernard Arnault va faire rénover le Musée des arts et traditions populaires par Frank Gehry ». *Le Monde* [en ligne], mercredi 08 mars 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/architecture/article/2017/03/08/lvmh-va-transformer-le-musee-des-arts-et-traditions-populaires_5091031_1809550.html> mis en ligne le 8 mars 2017 [consulté le 23 août 2021].

LASSALLE ET PAPIN 2015.

LASSALLE Ambroise et PAPIN Caroline. « Le Musée Régional de la Narbonne Antique (Mu-RéNA) : un nouveau lieu de valorisation du patrimoine ». *Patrimoines du Sud* [en ligne], n°2, 2015, n.p. ISSN 2494-2782. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/pds/877>> mis en ligne le 1^{er} août 2015 [consulté le 23 août 2021].

LE BRETON 2020/21.

LE BRETON Élisabeth. « La gypsothèque du Louvre et la galerie des sculptures de Versailles ». *Grande Galerie. Le Journal du Louvre*, n°53, Décembre 2020 – Janvier/Février 2021, p. 12. ISSN 1959-1764.

LE BRETON 2016.

LE BRETON Élisabeth. « Gypsothèque du musée du Louvre. Les apports de la restauration à la datation des tirages en plâtre anciens ». *In Situ. Revue des patrimoines* [en ligne], n°28, 2016, n.p. ISSN 1630-7305. Disponible à l'adresse :

<<http://journals.openedition.org/insitu/12581>> mis en ligne le 10 mars 2016 [consulté le 23 août 2021].

LECOCQ 2008.

LECOCQ Françoise. « Les premières maquettes de Rome. L'exemple des modèles réduits en liège de Carl et Georg May dans les collections européennes aux XVIII^e-XIX^e siècles ». In DESBORDES Olivier et FLEURY Philippe (dir.). *Roma illustrata. Représentations de la ville* [en ligne]. Caen, PUC, 2008, p. 227-260. Disponible à l'adresse : <https://www.unicaen.fr/puc/html/ecrire/ouvrages/roma_illustrata/14roma_illustrata.pdf> [consulté le 23 août 2021].

LE DIBERDER 2016.

LE DIBERDER Anne. « La notion de musée chez André Malraux ». *Politiques de la culture. Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles* [carnet de recherche] [en ligne], 10 octobre 2016, n.p. Disponible à l'adresse : <<https://chmcc.hypotheses.org/2360>> mis en ligne le 10 octobre 2016 [consulté le 23 août 2021].

LORRE 2015.

LORRE Christine. « Henri Hubert et les perspectives sociologiques mises en œuvre au musée des Antiquités nationales ». In LAURIÈRE Christine (dir.). *1913. La recomposition de la science de l'Homme* [en ligne]. Paris, Béroser - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie, 2015, p. 144-155. ISBN 978-2-11-151957-2. Disponible à l'adresse : <<http://www.berose.fr/article1826.html>> [consulté le 23 août 2021].

LORRE 2010.

LORRE Christine. « Henri Hubert et l'aménagement de la salle de comparaison du musée des Antiquités nationales : un atelier de sociologie durkheimienne ». *Antiquités Nationales*, n°41, 2010, p. 191-204. ISSN 0997-0576.

LORRE 2001.

LORRE Christine. « Les moulages en plâtre dans un musée d'archéologie. Le cas du musée des Antiquités nationales des origines jusqu'au début du XX^e siècle ». In BARTHE Georges (dir.). *Le plâtre : l'art et la matière*. Créaphis, Paris, 2001, p. 149-153. ISBN 2-913-610-19-6.

LOUBOUTIN 2017a.

LOUBOUTIN Catherine (dir.). *Projet scientifique et culturel du musée d'Archéologie nationale*. 2017. 117 p.

LOUBOUTIN 2017b.

LOUBOUTIN Catherine. « Le musée d'Archéologie nationale. Une institution de référence en quête d'un nouveau souffle ». *Les nouvelles de l'archéologie* [en ligne], n°147, 2017, p. 50-55. ISSN 0242-7702. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/nda/3758>> mis en ligne le 18 décembre 2017 [consulté le 23 août 2021].

MAIRESSE 2017.

MAIRESSE François (dir.). *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion* [en ligne]. Paris, ICOFOM, 2017. 308 p. ISBN 978-92-9012-424-5. Disponible à l'adresse : <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/LIVRE_FINAL_DEFINITION_Icofom_Definition_couv_cahier.pdf> [consulté le 23 août 2021].

MAIRESSE 2016.

MAIRESSE François (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris, La Documentation française, 2016. 249 p. ISBN 978-2-11-010308-6.

MAIRESSE 2012.

MAIRESSE François. *Étude sur l'opportunité, l'étendue, les raisons et la valeur ajoutée d'un instrument normatif sur la protection et la promotion des musées et des collections*. Paris, UNESCO, 2012. 52 p. Disponible à l'adresse : <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Mairesse_Etude_preliminaires_-_aspects_museaux_04.pdf> [consulté le 23 août 2021].

MAIRESSE 2010.

MAIRESSE François. « Un demi-siècle d'expographe ». *Culture & Musées* [en ligne], vol. 16, n°1, 2010, p. 219-229. ISSN 1766-2923. Disponible à l'adresse : <https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1573> [consulté le 23 août 2021].

MALLET ET PLANA-MALLART 2011.

MALLET Géraldine et PLANA-MALLART Rosa. « Le projet de rénovation et de valorisation du Musée des moulages et les collections d'Art et d'Archéologie de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 ». *In Situ. Revue des patrimoines* [en ligne], n°17, 2011, n.p. ISSN 1630-7305. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/insitu/880>> mis en ligne le 14 décembre 2011 [consulté le 23 août 2021].

MALRAUX 2004.

MALRAUX André. *Écrits sur l'art. I*. Paris, Gallimard, 2004. 1587 p. ISBN 2-07-011399-X.

MALRAUX 1996.

MALRAUX André. *Le musée imaginaire*. Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996. 288 p. ISBN 978-2-07-032948-9.

MARTIN-BAGNAUDEZ 1976.

MARTIN-BAGNAUDEZ Jacqueline. « Aujourd'hui l'homme des cavernes revit ». *Archéologia. Fouilles et découvertes*, n°94, mai 1976, p. 74-75.

MARTINEZ 2016.

MARTINEZ Jean-Luc. « Exposer des moulages d'antiques : à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles ». *In Situ. Revue des patrimoines* [en ligne], n°28, 2016, n.p. ISSN 1630-7305. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/insitu/12537>> mis en ligne le 21 mars 2016 [consulté le 23 août 2021].

MARTINEZ 2009.

MARTINEZ Jean-Luc. « La gypsothèque du musée du Louvre à Versailles ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* [en ligne], 153^e année, n°3, 2009, p. 1127-1152. Disponible à l'adresse : <www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2009_num_153_3_92593> [consulté le 23 août 2021].

MAZARD 1873.

MAZARD H. A. *Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye : la céramique*. Saint-Germain-en-Laye, Th. Lancelin, 1873. 334 p.

MERMINOD 2012.

MERMINOD Vanessa. « L'exposition : un nouvel objet de patrimoine ? Regards sur l'exposition *Mémoires* du Musée de la civilisation de Québec ». *Material Culture Review* [en ligne], n°76, 2012, n.p. ISSN 1927-9264. Disponible à l'adresse : <<https://journals.lib.unb.ca/index.php/mcr/article/view/21409/24875>> [consulté le 23 août 2021].

MEYRAN 2009.

MEYRAN Régis. « André Varagnac et l'archéocivilisation : un théoricien de la culture naturelle ». In BOËLL Denis-Michel et CHRISTOPHE Jacqueline (dir.). *Du folklore à l'ethnologie* [en ligne]. Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 193-204. ISBN 978-2-7351-1849-6. Disponible à l'adresse : <<http://books.openedition.org/editionsmsmh/10090>> [consulté le 23 août 2021].

MOHEN 1980/81.

MOHEN Jean-Pierre. « Henri Hubert et la salle de Mars ». *Antiquités Nationales*, n°12/13, 1980/81, p. 85-89. ISSN 0997-0576.

MORIN 1969.

MORIN Violette. « La culture majuscule : André Malraux ». *Communications* [en ligne], vol. 14, n°1, 1969, p. 70-83. ISSN 0588-8018. Disponible à l'adresse : <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1969_num_14_1_1195> [consulté le 23 août 2021].

MORINIÈRE 2021.

MORINIÈRE Soline. *Inventaire des tirages en plâtre conservés à l'Institut Michelet (20-28 mars 2017)*. Rapport inédit, version du 25 mars 2021. 131 p.

MORINIÈRE 2018.

MORINIÈRE Soline. *Laboratoire artistiques. Genèse des collections de tirages en plâtre dans les universités françaises (1876 – 1914)*. Thèse de doctorat en histoire de l'art, Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux, 2018. 3 vol.

MORTILLET 1869.

MORTILLET Gabriel (de). *Promenades au musée de Saint-Germain*. Paris, C. Reinwald, 1869. 187 p.

MOUTARDE 2017.

MOUTARDE Nathalie. « La restructuration de l'ancien musée des Arts et Traditions populaires confiée à Frank Gehry ». *Le Moniteur* [en ligne], jeudi 9 mars 2017. Disponible à l'adresse : <<https://www.lemoniteur.fr/article/la-restructuration-de-l-ancien-musee-des-arts-et-traditions-populaires-confiee-a-frank-gehry.1496259>> mis en ligne le 9 mars 2017 [consulté le 23 août 2021].

MÜLLER 2006.

MÜLLER Bertrand. « Folklore et Front populaire : savoir du peuple ? divertissement pour le peuple ? ». In VIGNA Xavier, VIGREUX Jean et WOLIKOW Serge (dir.). *Le Pain, la paix, la liberté. Expériences et territoires du Front populaire* [en ligne]. Paris, Les Éditions sociales, 2006, p. 117-133. ISBN 2-35367-000-8. Disponible à l'adresse : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00769709/document>> mis en ligne le 3 janvier 2013 [consulté le 23 août 2021].

MULTON 2016.

MULTON Hilaire. « Le Musée des antiquités nationales et la “fabrique de la nation” ». *Romantisme* [en ligne], vol. 173, n°3, 2016, p. 15-33. ISSN 0048-8593. Disponible à l’adresse : <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2016-3-page-15.htm>> mis en ligne le 11 octobre 2016 [consulté le 23 août 2021].

NAUZE 2008.

NAUZE Nicolas. « L’architecture des musées au XX^e siècle ». *Groupe de recherche et production arts plastiques/documentation* [en ligne], mai 2008, n.p. Disponible à l’adresse : <http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm> [consulté le 23 août 2021].

NEBOUT 2018.

NEBOUT Carole. *Le projet de réouverture des salles Moreau et de Baye du musée d’Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye*. Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2018. 77 p.

NICOLAS 2019.

NICOLAS Mathieu. *L’exposition de la mort entre 1862 et 1917 au musée d’Archéologie nationale : l’exemple des stèles funéraires gallo-romaines*. Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2019. 2 vol., 114 p.

OLIVIER 2020.

OLIVIER Laurent. « L’homme pressé qui a trouvé le temps. Henri Hubert (1872-1927) et l’archéologie de la mémoire ». *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l’anthropologie* [en ligne], Paris, 2020. Disponible à l’adresse : <<https://www.berose.fr/article1834.html>> [consulté le 23 août 2021].

OLIVIER 2016/17.

OLIVIER Laurent. « Cent cinquante ans de muséographie gauloise : la représentation de l’archéologie celtique au musée d’Archéologie nationale ». *Antiquités nationales*, n°47, 2016/17, p. 47-62. ISSN 0997-0576.

OLIVIER 2009.

OLIVIER Laurent. « 5. Du musée des Antiquités nationales au musée d’Archéologie nationale ». In DEMOULE Jean-Paul (dir.). *La fabrique de l’archéologie en France* [en ligne]. Paris, La Découverte, coll. « Hors collection Sciences Humaines », 2009, p. 79-100. ISBN 978-2-7071-5882-6. Disponible à l’adresse : <<https://www.cairn.info/la-fabrique-de-l-archeologie->

[en-france--9782707158826-page-79.htm](#)> mis en ligne le 7 septembre 2020 [consulté le 23 août 2021].

PASQUIER 1994.

PASQUIER Alain. « L'archéologie classique au Grand Louvre. Bilan d'une expérience ». *Revue Archéologique* [en ligne], n°2, 1994, p. 253-263. ISSN 2104-3868. Disponible à l'adresse : <www.jstor.org/stable/41737735> [consulté le 23 août 2021].

PINET 2021.

PINET Sophie. « Le Musée gallo-romain de Lyon, entre archéologie et brutalisme raffiné ». *Architectural Digest* [en ligne], jeudi 7 janvier 2021. ISSN 0003-8520. Disponible à l'adresse : <<https://www.admagazine.fr/architecture/balade/diaporama/archeologie-et-brutalisme-raffine/61380>> mis en ligne le 7 janvier 2021 [consulté le 23 août 2021].

POIRRIER 2012.

POIRRIER Philippe. « Construire le musée imaginaire ». *Policultures. La lettre des politiques culturelles* [en ligne], vendredi 28 décembre 2012, n.p. ISSN 1267-5091. Disponible à l'adresse : <<http://www.policultures.fr/article1052.html>> [consulté le 23 août 2021].

POMIAN 1988.

POMIAN Krzysztof. « Musée archéologique : art, nature, histoire ». *Le Débat* [en ligne], vol. 49, n°2, 1988, p. 57-68. ISSN 0246-2346. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/revue-le-debat-1988-2-page-57.htm?contenu=resume>> mis en ligne le 01 janvier 2011 [consulté le 23 août 2021].

PONCELET 2008.

PONCELET François. « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres ». *CeroArt* [en ligne], n°2, 2008, n.p. ISSN 1784-5092. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/ceroart/565>> mis en ligne le 6 octobre 2008 [consulté le 23 août 2021].

POULOT 2009.

POULOT Dominique. *Musée et muséologie*. Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2009. 128 p. ISBN 978-2-7071-5805-5.

PROUST 2017.

PROUST Clotilde. *Les ateliers du Musée des Antiquités nationales. Aux origines de la restauration en archéologie* [en ligne]. Thèse de doctorat en archéologie, Université Paris 1

Panthéon-Sorbonne, Paris, 2017. 390 p. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2017PA01H015> [consulté le 23 août 2021].

QUONIAM 1984/85.

QUONIAM Pierre. « André Hermant (1908-1978) ». *Antiquités Nationales*, n°16/17, 1984/85, p. 9-12. ISSN 0997-0576.

QUONIAM 1965.

QUONIAM Pierre. « Le Musée des antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye ». *L'Œil*, n°127/128, juillet/août 1965, p. 24-31. ISSN 0029-862X.

REINACH 1931.

REINACH Salomon. *Guide illustré du musée de Saint-Germain par Salomon Reinach. 4e édition revue et corrigée*. Paris, Musées Nationaux, 1931. 136 p.

REINACH 1921.

REINACH Salomon. *Catalogue illustré du Musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*. Paris, Musées Nationaux, 1921. 361 p.

REINACH 1917.

REINACH Salomon. *Catalogue illustré du Musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*. Paris, Ernest Leroux, 1917. 291 p.

REINACH 1901.

REINACH Salomon. *Catalogue sommaire du Musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye, 3e éd. revue et augmentée*. Paris, Imprimeries réunies, 1901. 257 p.

REINACH 1899.

REINACH Salomon. *Guide illustré du musée de Saint-Germain*. Paris, Imprimeries réunies, 1899. 110 p.

REINACH 1894.

REINACH Salomon. *Antiquités nationales. Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye. Bronzes figurés de la Gaule romaine*. Paris, Firmin-Didot, 1894. 384 p.

REINACH 1887.

REINACH Salomon. *Catalogue sommaire du Musée des antiquités nationales au château*

de Saint-Germain-en-Laye. Paris, Imprimeries réunies, 1887. 223 p.

REBOUL 2009.

REBOUL Jean-Pierre. « 7. Genèse et postérité des lois Carcopino ». In DEMOULE Jean-Paul et LANDES Christian (dir.). *La fabrique de l'archéologie en France* [en ligne]. Paris, La Découverte, 2009, p. 120-133. ISBN 978-2-7071-5882-6. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/la-fabrique-de-l-archeologie-en-france--9782707158826-page-120.htm>> mis en ligne le 7 septembre 2020 [consulté le 23 août 2021].

REY 2009.

REY Sarah. « Albert Grenier, héritier de Camille Jullian ou la succession des contraires ». *La lettre du Collège de France* [en ligne], n°25, 2009, p. 41-42. ISSN 2109-9219. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/lettre-cdf/543>> mis en ligne le 23 juillet 2010 [consulté le 23 août 2021].

ROSTAIN ET DELPUECH 2017.

ROSTAIN Stéphen et DELPUECH André. « Introduction. Musées d'archéologie à l'aube du XXI^e siècle ». *Les Nouvelles de l'archéologie* [en ligne], n°147, 2017, p. 3-7. ISSN 0242-7702. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/nda/3739>> mis en ligne le 18 décembre 2017 [consulté le 23 août 2021].

ROUET 1999.

ROUET Philippe. « Edmond Pottier et le catalogue des vases antiques du musée du Louvre ». *Revue Archéologique* [en ligne], n°1, 1999, p. 65-77. ISSN 2104-3868. Disponible à l'adresse : <<https://www.jstor.org/stable/41738083>> [consulté le 23 août 2021].

ROY 2000.

ROY Jean-Bernard. « Qu'est-ce qu'un musée d'archéologie ? ». *Musées et collections publiques de France*, n°227, 2000, p. 39-48. ISSN 0996-0961.

SCHNAPP 2020.

SCHNAPP Alain. « 1 / Histoire de l'archéologie et l'archéologie dans l'histoire ». In DEMOULE Jean-Paul, GILIGNY François, LEHOËRFF Anne et SCHNAPP Alain (dir.). *Guide des méthodes de l'archéologie* [en ligne]. Paris, La Découverte, 2020, p. 9-39. ISBN 978-2-7071-5825-3. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/guide-des-methodes-de-l-archeologie--9782707182128-page-9.htm>> mis en ligne le 5 novembre 2020 [consulté le 23 août 2021].

SCHWAB 2008.

SCHWAB Catherine. « La réouverture de la salle Piette : histoire d'une restauration ». *Antiquités Nationales*, n°39, 2008, p. 9-24. ISSN 0997-0576.

SEGALEN 2008.

SEGALEN Martine. « Des ATP au MUCEM : exposer le social ». *Ethnologie française* [en ligne], vol. 38, n°4, 2008, p. 639-644. ISSN 2101-0064. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-639.htm>> mis en ligne le 22 septembre 2008 [consulté le 23 août 2021].

SIMENC 2021.

SIMENC Christian. « L'angle du Quadrilatère ». *L'Œil*, n°742, mars 2021, p. 14. ISSN 1289-5164.

THÉAULT 2016.

THÉAULT Chloë. « Le musée Bourdelle, lieu de mémoire et de valorisation d'une collection monographique ». *In Situ. Revue des patrimoines* [en ligne], n°29, 2016, n.p. ISSN 1630-7305. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/insitu/13439>> mis en ligne le 21 juillet 2016 [consulté le 23 août 2021].

THOMAS 2021.

THOMAS Anne-Lys. « Un nouvel élan pour le Quadrilatère à Beauvais ». *The Art Newspaper* [en ligne], jeudi 11 février 2021. ISSN 2608-404X. Disponible à l'adresse : <<https://www.artnewspaper.fr/feature/un-nouvel-elan-pour-le-quadrilatere-a-beauvais>> mis en ligne le 11 février 2021 [consulté le 23 août 2021].

VALÉRY 1938.

VALÉRY Paul. « Le Problème des musées (article du Gaulois, 4 avril 1923) ». *Pièces sur l'Art*, Paris, NRF, 1938, p. 115-120.

VARAGNAC 1963.

VARAGNAC André. « Notes muséographiques ». *Antiquités Nationales et Internationales*, n°13, janvier – mars 1963, p. 24.

VIGIÉ 2012.

VIGIÉ Béatrice. « Les maquettes d'Hippolyte Augier : De l'actualité archéologique aux archives de l'Archéologie ». *Antiquités Nationales*, n°43, 2012, p. 279-292. ISSN 0997-0576.

VINCENDON 2017.

VINCENDON Sibylle. « Thomas Dubuisson, le réparateur ». *Libération* [en ligne], jeudi 18 mai 2017. ISSN 0335-1793. Disponible à l'adresse : <https://www.liberation.fr/arts/2017/05/18/thomas-dubuisson-le-reparateur_1570495/> mis en ligne le 18 mai 2017 [consulté le 23 août 2021].

WAVRER 2020.

WAVRER Noémie. *L'iconographie du commerce du tissu sur les monuments funéraires tré-vires aux II^e et III^e siècles apr. J.-C.* Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2020. 2 vol., 168 p.

WEIS 1989.

WEIS Hélène (dir.). *La muséologie selon Georges Henri Rivière*. Paris, Dunod, 1989. 402 p. ISBN 978-2-04-018706-4.

ZAGHDEN s.d.

ZAGHDEN Roya. *Aux origines de la Nouvelle muséologie. Le public comme cible* [en ligne]. Non daté, 12 p. Disponible à l'adresse : <https://www.academia.edu/40994056/Aux_origines_de_la_Nouvelle_museologie_Le_public_comme_cible> [consulté le 23 août 2021].

ZARADER 2017.

ZARADER Jean-Pierre. *Malraux : Dictionnaire de l'imaginaire*. Paris, Klincksieck, 2017. 335 p. ISBN 978-2-252-04050-8.

3. Bibliographie analytique

3.1. Guides de visite anciens

BEAUNE Philibert. *Musée impérial de Saint-Germain-en-Laye*. 1867. 7 p.

MORTILLET Gabriel (de). *Promenades au musée de Saint-Germain*. Paris, C. Reinwald, 1869. 187 p.

MAZARD H. A. *Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye : la céramique*. Saint-Germain-en-Laye, Th. Lancelin, 1873. 334 p.

GUÉGAN DE LISLE Paul. *Visite au musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye*. Saint-Germain-en-Laye, D. Bardin, 1878. 89 p.

GUÉGAN DE LISLE Paul. *Nouveau guide du promeneur à Saint-Germain en Laye par P. Guégan*. Saint-Germain-en-Laye, D. Bardin, 1879. 196 p.

BOISSIER Gaston. *Le musée de Saint-Germain : musée des antiquités nationales*. Paris, Rollin et Feuarent, 1882. 72 p.

REINACH Salomon. *Catalogue sommaire du Musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*. Paris, Imprimeries réunies, 1887. 223 p.

REINACH Salomon. *Antiquités nationales. Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye. Bronzes figurés de la Gaule romaine*. Paris, Firmin-Didot, 1894. 384 p.

REINACH Salomon. *Guide illustré du musée de Saint-Germain*. Paris, Imprimeries réunies, 1899. 110 p.

REINACH Salomon. *Catalogue sommaire du Musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye, 3e éd. revue et augmentée*. Paris, Imprimeries réunies, 1901. 257 p.

REINACH Salomon. *Catalogue illustré du Musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*. Paris, Ernest Leroux, 1917. 291 p.

REINACH Salomon. *Catalogue illustré du Musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*. Paris, Musées Nationaux, 1921. 361 p.

REINACH Salomon. *Guide illustré du musée de Saint-Germain par Salomon Reinach. 4e édition revue et corrigée*. Paris, Musées Nationaux, 1931. 136 p.

LANTIER Raymond. *Guide illustré du musée des antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye*. Paris, Musées Nationaux, 1948. 178 p.

JOFFROY René. *Musée des Antiquités nationales. Antiquités gallo-romaines et mérovingiennes*. Paris, Musées Nationaux, 1971. 32 p.

3.2. Les muséographies successives du musée des Antiquités nationales

BEAUNE Sophie (de). « Introduction ». In BEAUNE Sophie (de) et FRANCFORT Henri-Paul (dir.). *L'archéologie à découvert : Hommes, objets, espaces et temporalités* [en ligne]. Paris, CNRS, 2012, p. 89-91. ISBN 978-2-2711-1915-5. Disponible à l'adresse : <<http://books.openedition.org/editions-cnrs/11249>> [consulté le 23 août 2021].

CUZEL Pauline et JOUYS BARBELIN Corinne. « Une archéologie nationale dans le cadre de la Commission de Topographie des Gaules : des approches traditionnelles et une institution structurante pour des objectifs inédits ». *Organon* [en ligne], n°49, 2017, p. 183-220. Disponible à l'adresse : <https://www.academia.edu/36399500/Une_arch%C3%A9ologie_nationale_dans_le_cadre_de_la_Commission_de_Topographie_des_Gaules_des_approches_traditionnelles_et_une_institution_structurante_pour_des_objectifs_in%C3%A9dits> [consulté le 8 octobre 2021].

DUCLOS François. *Le musée d'Archéologie nationale : musée et collections dans les tourmentes de la guerre franco-prussienne de 1870 et de la Première Guerre mondiale*. Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2020. 2 vol., 86 p.

JOUYS BARBELIN Corinne, ROGER Daniel, YELLES Anissa [et al.]. *D'Alésia à Rome : l'aventure archéologique de Napoléon III (1861-1870)*. Catalogue d'exposition [Saint-Germain-en-Laye, MAN, 19 septembre 2020 – 3 janvier 2021]. Paris, Réunion des musées nationaux, 2020. 190 p. ISBN 978-2-7118-7474-3.

LANTIER Raymond. « Au musée des Antiquités nationales ». *Revue Archéologique* [en ligne], n°15, 1940, p. 271-272. ISSN 0035-0737. Disponible à l'adresse : <<https://www.jstor.org/stable/41755239>> [consulté le 23 août 2021].

MULTON Hilaire. « Le Musée des antiquités nationales et la "fabrique de la nation" ». *Romantisme* [en ligne], vol. 173, n°3, 2016, p. 15-33. ISSN 0048-8593. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2016-3-page-15.htm>> mis en ligne le 11 octobre 2016 [consulté le 23 août 2021].

NICOLAS Mathieu. *L'exposition de la mort entre 1862 et 1917 au musée d'Archéologie nationale : l'exemple des stèles funéraires gallo-romaines*. Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2019. 2 vol., 114 p.

OLIVIER Laurent. « Cent cinquante ans de muséographie gauloise : la représentation de l'archéologie celtique au musée d'Archéologie nationale ». *Antiquités nationales*, n°47, 2016/17, p. 47-62. ISSN 0997-0576.

OLIVIER Laurent. « 5. Du musée des Antiquités nationales au musée d'Archéologie nationale ». In DEMOULE Jean-Paul (dir.). *La fabrique de l'archéologie en France* [en ligne]. Paris, La Découverte, coll. « Hors collection Sciences Humaines », 2009, p. 79-100. ISBN 978-2-7071-5882-6. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/la-fabrique-de-l-archeologie-en-france--9782707158826-page-79.htm>> mis en ligne le 7 septembre 2020 [consulté le 23 août 2021].

ZAGHDEN Roya. *Aux origines de la Nouvelle muséologie. Le public comme cible* [en ligne]. Non daté, 12 p. Disponible à l'adresse : <https://www.academia.edu/40994056/Aux_origines_de_la_Nouvelle_museologie_Le_public_comme_cible> [consulté le 23 août 2021].

3.3. Les tirages en plâtre et maquettes

BECK Françoise. « Sur quelques moulages du M.A.N. ayant pris valeur d'originaux (suite) ». *Antiquités Nationales*, n°11, 1979, p. 49-56. ISSN 0997-0576.

BECK Françoise. « Sur quelques moulages du M.A.N. ayant pris valeur d'originaux ». *Antiquités nationales*, n°10, 1978, p. 54-64. ISSN 0997-0576.

CATRO Philippe, GUERICOLAS Bernard et PROUST Clotilde. « Vers une conservation de la collection de creux du musée d'Archéologie nationale ». *Antiquités Nationales*, n°43, 2012, p. 229-236. ISSN 0997-0576.

CLEYET MERLE Jean-Jacques. « La reconstitution de la Grotte de Lascaux au Musée des Antiquités Nationales ». *Antiquités Nationales*, n°16/17, 1984/85, p. 21-28. ISSN 0997-0576.

DOUAU Françoise. « Abel Maître, mouleur, restaurateur ». *Antiquités Nationales*, n°16/17, 1984/85, p. 17-20. ISSN 0997-0576.

DURAND Jannic. « Une collection oubliée : les maquettes anciennes du Musée des Antiquités

tés Nationales ». *Antiquités Nationales*, n°14/15, 1982/83, p. 118-135. ISSN 0997-0576.

GRÉVY Émilie. *La collection de moulages du musée de Saint-Germain (1861-1872)*. Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2019. 65 p.

LECOCQ Françoise. « Les premières maquettes de Rome. L'exemple des modèles réduits en liège de Carl et Georg May dans les collections européennes aux XVIII^e-XIX^e siècles ». In DESBORDES Olivier et FLEURY Philippe (dir.). *Roma illustrata. Représentations de la ville* [en ligne]. Caen, PUC, 2008, p. 227-260. Disponible à l'adresse : <https://www.unicaen.fr/puc/html/ecrire/ouvrages/roma_illustrata/14roma_illustrata.pdf> [consulté le 23 août 2021].

VIGIÉ Béatrice. « Les maquettes d'Hippolyte Augier : De l'actualité archéologique aux archives de l'Archéologie ». *Antiquités Nationales*, n°43, 2012, p. 279-292. ISSN 0997-0576.

3.4. Contexte théorique muséal de la première moitié du XX^e siècle

CAILLOT Marie. *La revue Mouseion (1927-1946). Les musées et la coopération culturelle internationale* [position de thèse]. Thèse de l'École nationale des Chartes, Paris, 2011. Disponible à l'adresse : <<http://theses.enc.sorbonne.fr/2011/caillot>> [consulté le 23 août 2021].

DESVALLÉES André et MAIRESSE François. « Sur la muséologie ». *Culture & Musées* [en ligne], vol. 6, n°1, 2005, p. 131-155. ISSN 1766-2923. Disponible à l'adresse : <https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_6_1_1377> [consulté le 23 août 2021].

FERRIOT Dominique. « L'ICOM, un réseau de partage et d'échanges pour les professionnels de musées ». *Publications du musée des Confluences*, vol. 3, n° 1, 2009, p. 77-87. Disponible à l'adresse : <https://www.persee.fr/doc/mhnly_1966-6845_2009_num_3_1_1469> [consulté le 23 août 2021].

GOB André et DROUGUET Noémie. *La muséologie*. Paris, Armand Colin, coll. « U », 2014. 352 p. ISBN 978-2-200-29118-1.

MAIRESSE François (dir.). *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion*

[en ligne]. Paris, ICOFOM, 2017. 308 p. ISBN 978-92-9012-424-5. Disponible à l'adresse : <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/LIVRE_FINAL_DEFINITION_Icofom_Definition_couv_cahier.pdf> [consulté le 23 août 2021].

MAIRESSE François (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris, La Documentation française, 2016. 249 p. ISBN 978-2-11-010308-6.

MAIRESSE François. *Étude sur l'opportunité, l'étendue, les raisons et la valeur ajoutée d'un instrument normatif sur la protection et la promotion des musées et des collections* [en ligne]. Paris, UNESCO, 2012. 52 p. Disponible à l'adresse : <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Mairesse_Etude_preliminai_re_-_aspects_museaux_04.pdf> [consulté le 23 août 2021].

MAIRESSE François. « Un demi-siècle d'expographie ». *Culture & Musées* [en ligne], vol. 16, n°1, 2010, p. 219-229. ISSN 1766-2923. Disponible à l'adresse : <https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1573> [consulté le 23 août 2021].

VALÉRY Paul. « Le Problème des musées (article du Gaulois, 4 avril 1923) ». *Pièces sur l'Art*, Paris, NRF, 1938, p. 115-120.

3.5. Musées d'ethnographie

CALAFAT Marie-Charlotte et VIATTE Germain (dir.). *Georges Henri Rivière. Voir, c'est comprendre*. Catalogue d'exposition [Marseille, Mucem – Musée des civilisations de l'Europe et de La Méditerranée, 14 novembre 2018 – 4 mars 2019]. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2018. 303 p. ISBN 978-2-7118-7152-0.

CHAUMIER Serge. « Rivière après Rivière ». *La Lettre de l'OCIM* [en ligne], n°184, 2019, p. 26-31. ISSN 0994-1908. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/ocim/2916>> mis en ligne le 1^{er} juillet 2020 [consulté le 23 août 2021].

CHIVA Isac. « George Henri Rivière : un demi-siècle d'ethnologie de la France ». *Terrain* [En ligne], n°5, 1985, p. 76-83. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/terrain/2887>> mis en ligne le 23 juillet 2007 [consulté le 23 août 2021].

CHRISTOPHE Jacqueline. « Georges Henri Rivière aux commandes du département des Arts et Traditions populaires ». In BOËLL Denis-Michel, CHRISTOPHE Jacqueline et MEY-RAN Régis (dir.). *Du folklore à l'ethnologie* [en ligne]. Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 217-229. ISBN 978-2-7351-1849-6. Disponible à l'adresse : <<https://books.openedition.org/editionsmsmh/10094?lang=fr>> [consulté le 23 août 2021].

POULOT Dominique. *Musée et muséologie*. Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2009. 128 p. ISBN 978-2-7071-5805-5.

WEIS Hélène (dir.). *La muséologie selon Georges Henri Rivière*. Paris, Dunod, 1989. 402 p. ISBN 978-2-04-018706-4.

3.6. Architecture et muséographie

CABRAL Maria Cristina. « La maison moderne des musées ». *Cahiers philosophiques* [en ligne], n°124, 2011, p. 43-65. ISSN 2264-2641. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2011-1-page-43.htm>> [consulté le 23 août 2021].

FEITOSA Jailson. *MASP. Musée d'Art de São Paulo Assis Chateaubriand (1947 – 1968)* [en ligne]. Mémoire d'histoire de l'art contemporain, Université Paris-Sorbonne, Paris, 2017, 2 vol. Disponible à l'adresse : <https://www.academia.edu/40129910/MASP_Mus%C3%A9e_dArt_de_S%C3%A3o_Paulo_Assis_Chateaubriand_1947_1968> [consulté le 23 août 2021].

NAUZE Nicolas. « L'architecture des musées au XX^e siècle ». *Groupe de recherche et production arts plastiques/documentation* [en ligne], mai 2008, n.p. Disponible à l'adresse : <http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm> [consulté le 23 août 2021].

POIRRIER Philippe. « Construire le musée imaginaire ». *Policultures. La lettre des politiques culturelles* [en ligne], vendredi 28 décembre 2012, n.p. ISSN 1267-5091. Disponible à l'adresse : <<http://www.policultures.fr/article1052.html>> [consulté le 23 août 2021].

3.7. Perspectives historiques et archéologiques

AUDOUZE Françoise. « La préhistoire et le CNRS ». *La revue pour l'histoire du CNRS* [en ligne], n°8, 2003, n.p. ISSN 1955-2408. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/histoire-cnrs/551>> [consulté le 23 août 2021].

BACHELLERY Édouard. « II. La chaire d'archéologie et d'histoire de la Gaule au Collège de France ». *Etudes Celtiques* [en ligne], vol. 11, n°2, 1966, p. 493-494. Disponible à l'adresse : <www.persee.fr/doc/ecelt_0373-1928_1966_num_11_2_1412_t1_0493_0000_3> [consulté le 23 août 2021].

BLOCH Raymond et DUVAL Paul-Marie. « Albert Grenier (1878-1961) ». *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1962-1963* [en ligne], 1962, p. 25-37. Disponible à l'adresse : <www.persee.fr/doc/ephe_0000-0001_1962_num_1_1_4643> [consulté le 23 août 2021].

BLOCH Raymond, DUVAL Paul-Marie, LEROI-GOURHAN André [et al.]. « Méthodes modernes de l'archéologie ». In SAMARAN Charles (dir.). *L'Histoire et ses méthodes* [en ligne]. Paris, Gallimard, 1961, p. 187-328. ISBN 978-2-0725-9691-9. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/l-histoire-et-ses-methodes--9782070104093-page-187.htm>> mis en ligne le 19 mai 2020 [consulté le 23 août 2021].

CAGNAT René. « Notice sur la vie et les travaux de M. Camille Jullian ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* [en ligne], vol. 78, n°4, 1934, p. 312-324. Disponible à l'adresse : <www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1934_num_78_4_76548> [consulté le 23 août 2021].

CATINCHI Philippe-Jean. « Paul-Marie Duval. Un spécialiste reconnu de l'archéologie gallo-romaine ». *Le Monde* [en ligne], samedi 18 janvier 1997. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/01/18/paul-marie-duval-un-specialiste-reconnu-de-l-archeologie-gallo-romaine_3741232_1819218.html> [consulté le 23 août 2021].

Collège de France. « Le Collège de France. Quelques données sur son histoire et son caractère propre ». *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 112^e année* [en ligne], Paris, Collège de France, 2013, p. 5-21. ISBN 978-2-7226-0198-7. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/126>> mis en ligne le 22 novembre 2013

[consulté le 23 août 2021].

DJINDJIAN François. *Manuel d'archéologie. Méthodes, objets et concepts* [en ligne]. Paris, Armand Colin, 2011. 594 p. ISBN 978-2-2002-6676-9. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/manuel-d-archeologie--9782200266769.htm>> mis en ligne le 9 mars 2016 [consulté le 23 août 2021].

FISCHER Brigitte. « Paul-Marie-Duval (1912 - 1997) ». *Revue archéologique de Picardie* [en ligne], n°1/2, 1997, p. 3-4. Disponible à l'adresse : <www.persee.fr/doc/pica_0752-5656_1997_num_1_1_2190> [consulté le 23 août 2021].

REBOUL Jean-Pierre. « 7. Genèse et postérité des lois Carcopino ». In DEMOULE Jean-Paul et LANDES Christian (dir.). *La fabrique de l'archéologie en France* [en ligne]. Paris, La Découverte, 2009, p. 120-133. ISBN 978-2-7071-5882-6. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/la-fabrique-de-l-archeologie-en-france--9782707158826-page-120.htm>> mis en ligne le 7 septembre 2020 [consulté le 23 août 2021].

REY Sarah. « Albert Grenier, héritier de Camille Jullian ou la succession des contraires ». *La lettre du Collège de France* [en ligne], n°25, 2009, p. 41-42. ISSN 2109-9219. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/lettre-cdf/543>> mis en ligne le 23 juillet 2010 [consulté le 23 août 2021].

SCHNAPP Alain. « 1 / Histoire de l'archéologie et l'archéologie dans l'histoire ». In DEMOULE Jean-Paul, GILIGNY François, LEHOËRFF Anne et SCHNAPP Alain (dir.). *Guide des méthodes de l'archéologie* [en ligne]. Paris, La Découverte, 2020, p. 9-39. ISBN 978-2-7071-5825-3. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/guide-des-methodes-de-l-archeologie--9782707182128-page-9.htm>> mis en ligne le 5 novembre 2020 [consulté le 23 août 2021].

3.8. Archéocivilisation

CHANDIVERT Arnaud. « André Varagnac et les contraintes de l'histoire. La trajectoire tourmentée d'un folkloriste après guerre ». *Ethnologie Française* [en ligne], vol. 45, n°1, 2015, p. 167-174. ISSN 0046-2616. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2015-1-page-167.htm>> [consulté le 23 août 2021].

CHIVA Isac. « Pour la multidisciplinarité ». *Ethnologie Française* [en ligne], vol. 34, n°4, 2004, p. 671-677. ISSN 0046-2616. Disponible à l'adresse : <www.jstor.org/stable/40991087> [consulté le 23 août 2021].

MEYRAN Régis. « André Varagnac et l'archéocivilisation : un théoricien de la culture naturelle ». In BOËLL Denis-Michel et CHRISTOPHE Jacqueline (dir.). *Du folklore à l'ethnologie* [en ligne]. Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 193-204. ISBN 978-2-7351-1849-6. Disponible à l'adresse : <<http://books.openedition.org/editionsmsmh/10090>> [consulté le 23 août 2021].

MÜLLER Bertrand. « Folklore et Front populaire : savoir du peuple ? divertissement pour le peuple ? ». In VIGNA Xavier, VIGREUX Jean et WOLIKOW Serge (dir.). *Le Pain, la paix, la liberté. Expériences et territoires du Front populaire* [en ligne]. Paris, Les Éditions sociales, 2006, p. 117-133. ISBN 2-35367-000-8. Disponible à l'adresse : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00769709/document>> publié le 3 janvier 2013 [consulté le 23 août 2021].

3.9. André Malraux

BORDIER Julien. *Le musée national entre principe républicain et question démocratique* [en ligne]. Thèse de doctorat en sociologie, Université Paris X - Ouest Nanterre La Défense, Paris, 2012. 560 p. Disponible à l'adresse : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01252049/document>> [consulté le 23 août 2021].

BOULET François. « André Malraux et Saint-Germain-en-Laye ». *Présence d'André Malraux sur la Toile* [en ligne], article 201, 2018, p.22. Disponible à l'adresse : <http://malraux.org/wp-content/uploads/2018/04/art201_boulet2_hs2_pk.pdf> [consulté le 23 août 2021].

CHAUMIER Serge. « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception ». *Culture & Musées* [en ligne], vol. 16, n°1, 2010, p. 21-43. ISSN 1766-2923. Disponible à l'adresse : <https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1558> [consulté le 23 août 2021].

CLOUT Emmanuel. « André Malraux, Saint-Germain-en-Laye et les Antiquités Nationales de la Préhistoire au Moyen-Âge, Actes de l'après-midi d'études au Château-Musée d'Archéologie nationale, le 25 novembre 2006 ». *Bulletin des Amis du Vieux Saint-Germain – Présence*

d'André Malraux [en ligne], hors série, 2007, p. 183-188. Disponible à l'adresse : <www.jstor.org/stable/44937864> [consulté le 23 août 2021].

LE DIBERDER Anne. « La notion de musée chez André Malraux ». *Politiques de la culture. Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles* [carnet de recherche] [en ligne], 10 octobre 2016, n.p. Disponible à l'adresse : <<https://chmcc.hypotheses.org/2360>> mis en ligne le 10 octobre 2016 [consulté le 23 août 2021].

MALRAUX André. *Écrits sur l'art. I*. Paris, Gallimard, 2004. 1587 p. ISBN 2-07-011399-X.

MALRAUX André. *Le musée imaginaire*. Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996. 288 p. ISBN 978-2-07-032948-9.

MORIN Violette. « La culture majuscule : André Malraux ». *Communications* [en ligne], vol. 14, n°1, 1969, p. 70-83. ISSN 0588-8018. Disponible à l'adresse : <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1969_num_14_1_1195> [consulté le 23 août 2021].

ZARADER Jean-Pierre. *Malraux : Dictionnaire de l'imaginaire*. Paris, Klincksieck, 2017. 335 p. ISBN 978-2-252-04050-8.

3.10. La direction du musée des Antiquités nationales dans les années 1960

CAQUOT André. « Allocution à la suite du décès de M. René Joffroy, correspondant de l'Académie ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* [en ligne], vol. 130, n°1, 1986. p. 118-119. Disponible à l'adresse : <www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1986_num_130_1_14349> [consulté le 23 août 2021].

DELPORTE Henri. « Joffroy René (1915-1986) ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rene-joffroy/>> [consulté le 23 août 2021].

LANTIER Raymond. « Au musée des Antiquités nationales ». *Revue Archéologique* [en ligne], n°2, 1958, p. 178-179. ISSN 0035-0737. Disponible à l'adresse :

<www.jstor.org/stable/41753778> [consulté le 23 août 2021].

3.11. L'équipe en charge du chantier muséographique gallo-romain

Anonyme. « M. Pierre Quoniam nommé directeur du Louvre ». *Le Monde* [en ligne], jeudi 02 mars 1972. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/03/02/m-pierre-quoniam-nomme-directeur-du-louvre_2380346_1819218.html> [consulté le 23 août 2021].

CHRISTITCH Kosta. « Les spécialistes mondiaux de l'archéologie classique étudient "le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques" ». *Le Monde* [en ligne], vendredi 06 septembre 1963. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/09/06/les-specialistes-mondiaux-de-l-archeologie-classique-etudient-le-rayonnement-des-civilisations-grecque-et-romaine-sur-les-cultures-peripheriques_2203017_1819218.html> [consulté le 23 août 2021].

COSTELLO Marine. *Pierre Quoniam. Itinéraire de carrière dans l'administration française des musées*. Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2016. 2 vol., 160 p.

HERMANT André. « Pour une prise de conscience publique ». *Esprit* [en ligne], n°385, 1969, p. 531-546. ISSN 0014-0759. Disponible à l'adresse : <www.jstor.org/stable/24260806> [consulté le 23 août 2021].

QUONIAM Pierre. « André Hermant (1908-1978) ». *Antiquités Nationales*, n°16/17, 1984/85, p. 9-12. ISSN 0997-0576.

3.12. Grandes phases du réaménagement des salles gallo-romaines

Anonyme. « Rapport d'activités du Musée des Antiquités Nationales (1989) ». *Antiquités Nationales*, n°21, 1989, p. 3-5.

Anonyme. « Le musée des antiquités nationales va être réorganisé ». *Le Monde* [en ligne],

samedi 4 mars 1961. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/archives/article/1961/03/04/le-musee-des-antiquites-nationales-va-etre-reorganise_2287754_1819218.html [consulté le 23 août 2021].

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

COULET Geoffrey. *Histoire des expositions temporaires du musée d'Archéologie nationale* [en ligne]. Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2016. 165 p. Disponible à l'adresse : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01669021/document> [consulté le 23 août 2021].

E. B. « Le ministère des affaires culturelles fait le point des réalisations prévues au budget 1964 ». *Le Monde* [en ligne], lundi 2 décembre 1963. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/12/02/le-ministere-des-affaires-culturelles-fait-le-point-des-realizations-prevues-au-budget-1964_2223070_1819218.html [consulté le 23 août 2021].

GRAND P.-M. « Les belles collections du musée de Saint-Germain-en-Laye méritent d'être présentées de façon moderne et attrayante ». *Le Monde* [en ligne], vendredi 29 décembre 1961. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/archives/article/1961/12/29/les-belles-collections-du-musee-de-saint-germain-en-laye-meritent-d-etre-presentees-de-facon-moderne-et-atrayante_2279564_1819218.html [consulté le 23 août 2021].

HÉRON DE VILLEFOSSE Antoine. « Statue colossale d'Apollon assis trouvée à Entrains (Nièvre) ». *Revue Archéologique*, n°31, 1876, p. 37-45.

JOFFROY René. *Musée des Antiquités nationales. Antiquités gallo-romaines et mérovingiennes*. Paris, Musées Nationaux, 1971. 32 p.

LE BRETON Élisabeth. « Gypsothèque du musée du Louvre. Les apports de la restauration à la datation des tirages en plâtre anciens ». *In Situ. Revue des patrimoines* [en ligne], n°28, 2016, n.p. ISSN 1630-7305. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/insitu/12581> mis en ligne le 10 mars 2016 [consulté le 23 août 2021].

LOUBOUTIN Catherine. « Le musée d'Archéologie nationale. Une institution de référence en

quête d'un nouveau souffle ». *Les nouvelles de l'archéologie* [en ligne], n°147, 2017, p. 50-55. ISSN 0242-7702. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/nda/3758>> mis en ligne le 18 décembre 2017 [consulté le 23 août 2021].

MARTINEZ Jean-Luc. « Exposer des moulages d'antiques : à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles ». *In Situ. Revue des patrimoines* [en ligne], n°28, 2016, n.p. ISSN 1630-7305. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/insitu/12537>> mis en ligne le 21 mars 2016 [consulté le 28 mai 2021].

MARTINEZ Jean-Luc. « La gypsothèque du musée du Louvre à Versailles ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* [en ligne], 153^e année, n°3, 2009, p. 1127-1152. Disponible à l'adresse : <www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2009_num_153_3_92593> [consulté le 23 août 2021].

MORINIÈRE Soline. *Inventaire des tirages en plâtre conservés à l'Institut Michelet (20-28 mars 2017)*. Rapport inédit, version du 25 mars 2021. 131 p.

VARAGNAC André. « Notes muséographiques ». *Antiquités Nationales et Internationales*, n°13, janvier – mars 1963, p. 24.

3.13. La réception de la nouvelle muséographie des salles gallo-romaines

Anonyme. « L'âge du bronze dans la région de Paris ». *Le Monde* [en ligne], mercredi 11 janvier 1978. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/01/11/l-age-du-bronze-dans-la-region-de-paris_2989191_1819218.html> [consulté le 23 août 2021].

Anonyme. « Le musée de la Préhistoire est rouvert ». *Science et vie*, n°702, mars 1976, p. 71.

Anonyme. « Inauguration de nouvelles salles au Musée des Antiquités Nationales ». *Antiquités Nationales*, n°1, 1971, p. 93-94. ISSN 0997-0576.

Anonyme. « Le Musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye ». *Films et Documents. Revue des techniques audio-visuelles*, n°223, juin 1966, p. 7.

Anonyme. « Le nouvel éclairage du Musée des Antiquités Nationales ». *LUX*, n°35, novembre 1965, p. 383-387. ISSN 0024-7669.

Anonyme. « Criteri moderni di un museo ». *Le Arti*, n°9, septembre 1965, p. 46.

Anonyme. « M. André Malraux a inauguré officiellement le musée des Antiquités nationales de Saint-Germain ». *Le Courrier Républicain de Seine et Seine-et-Oise. Le Réveil*, mercredi 14 avril 1965, p. 3.

Anonyme. « Informations diverses ». *Le Monde* [en ligne], mardi 13 avril 1965. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/04/13/informations-diverses_2181472_1819218.html [consulté le 23 août 2021].

Anonyme. « Promenade studieuse pour le général de Gaulle ». *Dernières Nouvelles d'Alsace*, vendredi 26 mars 1965.

Anonyme. « Le Président de la République visite le musée du château de Saint-Germain ». *France-Soir*, vendredi 26 mars 1965.

Anonyme. « De Gaulle : des Gaulois (musée de Saint-Germain) aux "photopiles" (à Meudon) ». *L'Aurore*, vendredi 26 mars 1965.

Anonyme. « Hier matin le Général de Gaulle a visité à Saint-Germain-en-Laye : Le musée des antiquités nationales, à Meudon-Bellevue : Les laboratoires du C.N.R.S. ». *Le Figaro*, vendredi 26 mars 1965, p. 7.

Anonyme. « Le chef de l'État visite le musée de Saint-Germain et le centre de recherches de Bellevue ». *Le Monde*, vendredi 26 mars 1965.

Anonyme. « De Gaulle à Saint-Germain et à Meudon ». *Paris Jour*, vendredi 26 mars 1965.

Anonyme. « Deux déplacement hier du général DE GAULLE. Visites du musée de Saint-Germain-en-Laye et du Centre national de la recherche scientifique ». *Provençal*, vendredi 26 mars 1965.

Anonyme. « Le Président de la République a visité le musée de St-Germain ». *Le Courrier Républicain de Seine et Seine-et-Oise. Le Réveil*, mercredi 31 mars 1965, p. 1.

BERNET Daniel. « La mise en scène et la décoration entrent au musée de l’Homme et au musée des Antiquités nationales ». *La Galerie des Arts*, n°27, juillet/août/septembre 1965, p. 29-32.

CHARENSOL Georges. « Les beaux-arts ». *La Nouvelle Revue Des Deux Mondes* [en ligne], 1973, p. 158-164. ISSN 0151-914X. Disponible à l’adresse : <www.jstor.org/stable/44197905> [consulté le 23 août 2021].

KJELLBERG Pierre. « Un chantier de fouilles : la France ». *Connaissance des arts*, n°158, avril 1965, p. 70-81.

LANTIER Raymond. « Au musée des Antiquités nationales ». *Revue Archéologique* [en ligne], n°2, 1958, p. 178-179. ISSN 0035-0737. Disponible à l’adresse : <www.jstor.org/stable/41753778> [consulté le 23 août 2021].

MARTIN-BAGNAUDEZ Jacqueline. « Aujourd’hui l’homme des cavernes revit ». *Archéologia. Fouilles et découvertes*, n°94, mai 1976, p. 74-75.

QUONIAM Pierre. « Le Musée des antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye ». *L’Œil*, n°127/128, juillet/août 1965, p. 24-31. ISSN 0029-862X.

3.14. Les salles gallo-romaines des années 1990 à aujourd’hui

Anonyme. « Rapport d’activités du Musée des Antiquités Nationales (1989) ». *Antiquités Nationales*, n°21, 1989, p. 3-5.

BRIÈRE Joëlle et OLIVIER Laurent. « Un programme de rénovation muséographique pour les salles gauloises du musée d’Archéologie nationale ». *Antiquités Nationales*, n°37, 2005, p. 19-22. ISSN 0997-0576.

CHEW Hélène. *Notes pour un projet muséographique*. Non publié, 16 octobre 2019.

FEUGÈRE Michel. *Les fibules en Gaule Méridionale de la conquête à la fin du V^e s. ap. J.-C.* Paris, CNRS, 1985. 712 p.

LOUBOUTIN Catherine (dir.). *Projet scientifique et culturel du musée d’Archéologie natio-*

nale. 2017. 117 p.

3.15. Autour de la notion de musée archéologique

ARSENAULT Sara. « Vers une nouvelle typologie des expositions archéologiques ». *Muséologies : les cahiers d'études supérieures* [en ligne], n°1, 2006, p. 10-25. ISSN 1929-7815. Disponible à l'adresse : <<https://id.erudit.org/iderudit/1033654ar>> mis en ligne le 16 octobre 2015 [consulté le 23 août 2021].

CAUBET Annie. « De la trouvaille à la vitrine. Archéologie et ethnographie ». *Musées et collections publiques de France*, n°168, 1985, p. 33-40. ISSN 0996-0961.

CHARPY Jean-Jacques. « Les musées archéologiques et la recherche ». *Musées et collections publiques de France*, n°227, 2000, p. 49-53. ISSN 0996-0961.

CHASSAIN Hervé et TAUXE Denis. *La grande histoire de Lascaux. De la Préhistoire au XXI^e siècle*. Bordeaux, Sud Ouest, 2016. 137 p. ISBN 978-2-8177-471-5.

CLEYET-MERLE Jean-Jacques. « La reconstitution de la Grotte de Lascaux au Musée des Antiquités Nationales ». *Antiquités Nationales*, n°16/17, 1984/85, p. 21-28. ISSN 0997-0576.

COLARDELLE Michel. « Le rôle des musées dans l'archéologie d'aujourd'hui ». *Le Genre humain* [en ligne], vol. 50, n°1, 2011, p. 135-152. ISSN 0293-0277. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-2011-1-page-135.htm>> mis en ligne le 3 novembre 2017 [consulté le 23 août 2021].

COLARDELLE Michel, OLIVIER Laurent et POSSELLE Laurence. « L'archéologie française à l'affiche ». *Les Nouvelles de l'archéologie* [en ligne], n°26, 1987, p. 95-101. ISSN 2425-1941. Disponible à l'adresse : <https://www.persee.fr/doc/nda_0242-7702_1987_num_26_1_1764> [consulté le 23 août 2021].

DESMOULINS Christine. « Bernard Zehrfuss – Le musée gallo-romain de Lyon (1969 - 1975) ». *AMC* [en ligne], mercredi 23 décembre 2015. Disponible à l'adresse : <<https://www.amc-archi.com/photos/bernard-zehrfuss-le-musee-gallo-romain-de-lyon-1969-1975.3993/le-musee-gallo-romain-de-lyon.1>> mis en ligne le 23 décembre 2015 [consulté le 23 août 2021].

LASSALLE Ambroise et PAPIN Caroline. « Le Musée Régional de la Narbonne Antique (Museum RéNA) : un nouveau lieu de valorisation du patrimoine ». *Patrimoines du Sud* [en ligne], n°2, 2015, n.p. ISSN 2494-2782. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/pds/877>> mis en ligne le 1^{er} août 2015 [consulté le 23 août 2021].

PINET Sophie. « Le Musée gallo-romain de Lyon, entre archéologie et brutalisme raffiné ». *Architectural Digest* [en ligne], jeudi 7 janvier 2021. ISSN 0003-8520. Disponible à l'adresse : <<https://www.admagazine.fr/architecture/balade/diaporama/archeologie-et-brutalisme-raffine/61380>> mis en ligne le 7 janvier 2021 [consulté le 23 août 2021].

POMIAN Krzysztof. « Musée archéologique : art, nature, histoire ». *Le Débat* [en ligne], vol. 49, n°2, 1988, p. 57-68. ISSN 0246-2346. Disponible à l'adresse : <<https://www.cairn.info/revue-le-debat-1988-2-page-57.htm?contenu=resume>> mis en ligne le 01 janvier 2011 [consulté le 23 août 2021].

ROSTAIN Stéphen et DELPUECH André. « Introduction. Musées d'archéologie à l'aube du XXI^e siècle ». *Les Nouvelles de l'archéologie* [en ligne], n°147, 2017, p. 3-7. ISSN 0242-7702. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/nda/3739>> mis en ligne le 18 décembre 2017 [consulté le 23 août 2021].

ROY Jean-Bernard. « Qu'est-ce qu'un musée d'archéologie ? ». *Musées et collections publiques de France*, n°227, 2000, p. 39-48. ISSN 0996-0961.

WAVRER Noémie. *L'iconographie du commerce du tissu sur les monuments funéraires tréviens aux II^e et III^e siècles apr. J.-C.* Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2020. 2 vol., 168 p.

3.16. Patrimonialiser des muséographies anciennes

ALAIN-DUPRÉ Elisabeth et VERAN Cyrille. « Parcours à travers les nouvelles salles Charles X et galerie Campana ». *Le Moniteur* [en ligne], vendredi 19 décembre 1997. Disponible à l'adresse : <<https://www.lemoniteur.fr/article/parcours-a-travers-les-nouvelles-salles-salles-charles-x-et-galerie-campana.280339>> [consulté le 23 août 2021].

BEAUNE Sophie (de). « Le musée comme lieu d'administration de la preuve. Genèse et

destin de deux collections du XIX^e siècle ». *Revue d'anthropologie et d'histoire des arts* [en ligne], n°18, 2013, p. 166-199. ISSN 1760-849X. Disponible à l'adresse : <<https://journals.openedition.org/gradhiva/2741#tocto1n5>> mis en ligne le 1^{er} décembre 2016 [consulté le 23 août 2021].

DAGEN Philippe. « Les trésors archéologiques d'Édouard Piette sont enfin visibles ». *Le Monde* [en ligne], vendredi 28 novembre 2008. Disponible à l'adresse : <https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/11/28/les-tresors-archeologiques-d-edouard-piette-sont-enfin-visibles_1124469_3246.html> [consulté le 23 août 2021].

JEAMMET Violaine. « Figurines de terre cuite et questions de muséographie ». *Les Carnets de l'ACoSt* [en ligne], n°16, 2017, n.p. ISSN 2431-8574. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/acost/999>> mis en ligne le 1^{er} juin 2017 [consulté le 23 août 2021].

LORRE Christine. « Henri Hubert et les perspectives sociologiques mises en œuvre au musée des Antiquités nationales ». In LAURIÈRE Christine (dir.). *1913. La recomposition de la science de l'Homme* [en ligne]. Paris, Béroser - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie, 2015, p. 144-155. ISBN 978-2-11-151957-2. Disponible à l'adresse : <<http://www.berose.fr/article1826.html>> [consulté le 23 août 2021].

LORRE Christine. « Henri Hubert et l'aménagement de la salle de comparaison du musée des Antiquités nationales : un atelier de sociologie durkheimienne ». *Antiquités Nationales*, n°41, 2010, p. 191-204. ISSN 0997-0576.

MERMINOD Vanessa. « L'exposition : un nouvel objet de patrimoine ? Regards sur l'exposition *Mémoires* du Musée de la civilisation de Québec ». *Material Culture Review* [en ligne], n°76, 2012, n.p. ISSN 1927-9264. Disponible à l'adresse : <<https://journals.lib.unb.ca/index.php/mcr/article/view/21409/24875>> [consulté le 23 août 2021].

MOHEN Jean-Pierre. « Henri Hubert et la salle de Mars ». *Antiquités Nationales*, n°12/13, 1980/81, p. 85-89. ISSN 0997-0576.

NEBOUT Carole. *Le projet de réouverture des salles Moreau et de Baye du musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye*. Mémoire de muséologie, École du Louvre, Paris, 2018. 77 p.

OLIVIER Laurent. « L'homme pressé qui a trouvé le temps. Henri Hubert (1872-1927) et l'archéologie de la mémoire ». *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie* [en ligne], Paris, 2020. Disponible à l'adresse : <<https://www.berose.fr/article1834.html>> [consulté le 23 août 2021].

PASQUIER Alain. « L'archéologie classique au Grand Louvre. Bilan d'une expérience ». *Revue Archéologique* [en ligne], n°2, 1994, p. 253-263. ISSN 0035-0737. Disponible à l'adresse : <www.jstor.org/stable/41737735> [consulté le 23 août 2021].

PROUST Clotilde. *Les ateliers du Musée des Antiquités nationales. Aux origines de la restauration en archéologie* [en ligne]. Thèse de doctorat en archéologie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2017. 390 p. Disponible à l'adresse : <<http://www.theses.fr/2017PA01H015>> [consulté le 23 août 2021].

ROUET Philippe. « Edmond Pottier et le catalogue des vases antiques du musée du Louvre ». *Revue Archéologique* [en ligne], n°1, 1999, p. 65-77. ISSN 0035-0737. Disponible à l'adresse : <<https://www.jstor.org/stable/41738083>> [consulté le 23 août 2021].

SCHWAB Catherine. « La réouverture de la salle Piette : histoire d'une restauration ». *Antiquités Nationales*, n°39, 2008, p. 9-24. ISSN 0997-0576.

3.17. Restaurer un état patrimonial des salles d'exposition

CHEVILLOT Catherine. « Les enjeux d'une rénovation ». *Les Cahiers de l'École du Louvre* [en ligne], n°8, 2016, n.p. ISSN 2262-208X. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/cel/334>> mis en ligne le 1^{er} mai 2016 [consulté le 23 août 2021].

CHEVILLOT Catherine (dir.). *Dossier de presse. Musée Rodin. Réouverture 12 novembre. La sculpture au cœur* [en ligne]. 2015, 37 p. Disponible à l'adresse : <http://www.oppic.fr/IMG/pdf/151028_mr_dp_bd_fr.pdf> [consulté le 23 août 2021].

THÉAULT Chloë. « Le musée Bourdelle, lieu de mémoire et de valorisation d'une collection monographique ». *In Situ. Revue des patrimoines* [en ligne], n°29, 2016, n.p. ISSN 1630-7305. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/insitu/13439>> mis en ligne le 21 juillet 2016 [consulté le 23 août 2021].

3.18. Retracer une histoire muséographique

Anonyme. « Après 10 ans de travaux, le Muséum d’histoire naturelle rouvre à Bordeaux ». *Le Figaro* [en ligne], vendredi 29 mars 2019. Disponible à l’adresse : <<https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/apres-10-ans-de-travaux-le-museum-d-histoire-naturelle-rouvre-a-bordeaux-20190329>> mis en ligne le 29 mars 2019 [consulté le 23 août 2021].

Anonyme. « Mistral gagnant. Vent de fraîcheur pour le Museon Arlaten, Arles ». *MUREX. Mémoires urbaines et expressions* [en ligne], 2018, n.p. Disponible à l’adresse : <<http://www.arles-architecte.fr/museon-arlaten-arles/>> [consulté le 23 août 2021].

MALLET Géraldine et PLANA-MALLART Rosa. « Le projet de rénovation et de valorisation du Musée des moulages et les collections d’Art et d’Archéologie de l’Université Paul-Valéry Montpellier 3 ». *In Situ. Revue des patrimoines* [en ligne], n°17, 2011, n.p. ISSN 1630-7305. Disponible à l’adresse : <<http://journals.openedition.org/insitu/880>> mis en ligne le 14 décembre 2011 [consulté le 23 août 2021].

SEGALEN Martine. « Des ATP au MUCEM : exposer le social ». *Ethnologie française* [en ligne], vol. 38, n°4, 2008, p. 639-644. ISSN 2101-0064. Disponible à l’adresse : <<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-639.htm>> mis en ligne le 22 septembre 2008 [consulté le 23 août 2021].

3.19. La muséographie des années 1960 aujourd’hui

Anonyme. « Chatillon Architectes, lauréat du projet de restructuration du Quadrilatère ! ». *Chatillon Architectes* [en ligne], mercredi 10 mars 2021. Disponible à l’adresse : <<https://www.chatillonarchitectes.com/chatillon-architectes-laureat-du-projet-de-restructuration-du-quadrilatere/>> mis en ligne le 10 mars 2021 [consulté le 23 août 2021].

LARROCHELLE Jean-Jacques et VULSER Nicole. « Bernard Arnault va faire rénover le Musée des arts et traditions populaires par Frank Gehry ». *Le Monde* [en ligne], mercredi 8 mars 2017. Disponible à l’adresse : <https://www.lemonde.fr/architecture/article/2017/03/08/lvmh-va-transformer-le-musee-des-arts-et-traditions-populaires_5091031_1809550.html> mis en ligne le 8 mars 2017 [consulté le 23 août 2021].

MOUTARDE Nathalie. « La restructuration de l'ancien musée des Arts et Traditions populaires confiée à Frank Gehry ». *Le Moniteur* [en ligne], jeudi 9 mars 2017. Disponible à l'adresse : <<https://www.lemoniteur.fr/article/la-restructuration-de-l-ancien-musee-des-arts-et-traditions-populaires-confiee-a-frank-gehry.1496259>> mis en ligne le 9 mars 2017 [consulté le 23 août 2021].

PONCELET François. « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres ». *Ce-ROArt* [en ligne], n°2, 2008, n.p. ISSN 1784-5092. Disponible à l'adresse : <<http://journals.openedition.org/ceroart/565>> mis en ligne le 6 octobre 2008 [consulté le 23 août 2021].

SIMENC Christian. « L'angle du Quadrilatère ». *L'Œil*, n°742, mars 2021, p. 14. ISSN 1289-5164.

THOMAS Anne-Lys. « Un nouvel élan pour le Quadrilatère à Beauvais ». *The Art Newspaper* [en ligne], jeudi 11 février 2021. Disponible à l'adresse : <<https://www.artnewspaper.fr/feature/un-nouvel-elan-pour-le-quadrilatere-a-beauvais>> mis en ligne le 11 février 2021 [consulté le 23 août 2021].

VINCENDON Sibylle. « Thomas Dubuisson, le réparateur ». *Libération* [en ligne], jeudi 18 mai 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.liberation.fr/arts/2017/05/18/thomas-dubuisson-le-reparateur_1570495/> mis en ligne le 18 mai 2017 [consulté le 23 août 2021].

4. Autres supports

Direction générale de la création contemporaine italienne : <https://www.atlantearchitettura.beniculturali.it/restauro-e-allestimento-del-museo-di-castelvecchio/> [consulté le 23 août 2021].

Exposition virtuelle « Le musée Chagall. Chef-d'œuvre d'André Hermant » : https://expositions-virtuelles.citedelarchitecture.fr/expo_chagall/00-OUVERTURE.html [consulté le 23 août 2021].

ICOM : <https://icom.museum/fr/> [consulté le 23 août 2021].

Institut National d'Histoire de l'Art : <https://www.inha.fr/> [consulté le 23 août 2021].

Ministère de la Culture : <https://www.culture.gouv.fr/> [consulté le 23 août 2021].

MuMa – Le Havre (Le Havre) : <http://www.muma-lehavre.fr/fr/musee/muma/une-histoire> [consulté le 23 août 2021].

Musée national Marc Chagall (Nice) : <https://musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/chagall/> [consulté le 23 août 2021].

Musée Rodin (Paris) : <http://www.musee-rodin.fr/fr> [consulté le 23 août 2021].

Musée de Castelvecchio (Vérone, Italie) : <https://museodicastelvecchio.comune.verona.it/> [consulté le 23 août 2021].

Narbo Via : <https://narbovia.fr/> [consulté le 23 août 2021].

UNESCO : <https://whc.unesco.org/> [consulté le 23 août 2021].

Beauvais – « Le Quadrilatère » : <https://culture.beauvais.fr/acteur-culturel/le-quadrilatere> [consulté le 23 août 2021].