



HAL
open science

La muséographie des collections archéologiques au musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon

Cosima Coulet

► **To cite this version:**

Cosima Coulet. La muséographie des collections archéologiques au musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04477261

HAL Id: dumas-04477261

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04477261>

Submitted on 26 Feb 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

Cosima COULET

La muséographie des collections archéologiques au musée des beaux- arts et d'archéologie de Besançon

Mémoire de recherche
(2^{ème} année de 2^e cycle)
Discipline : Muséologie

présenté sous la direction
de M^{me} Cecilia HURLEY-GRIENER

Membre du jury : M. Julien COSNUAU

Septembre 2019

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

CC BY NC ND



Avant-propos

Ce sujet est en lien avec l'actualité du musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, qui a réouvert après quatre ans de rénovation en novembre 2018.

Originaire de Franche-Comté, j'ai eu la chance de visiter le musée avant sa rénovation, à plusieurs reprises. L'archéologie en tant que discipline et la réflexion actuelle sur l'avenir des musées archéologiques me passionnait.

Ce sujet m'a posé plusieurs problèmes. Le premier tient à la difficulté de connaître une muséographie permanente récente, après qu'elle ait disparu. Les changements ne sont pas toujours d'une importance suffisante pour être enregistrés, et parfois même les éléments principaux manquent. Je me suis fondée, pour ma connaissance de la muséographie des collections archéologiques avant la rénovation du musée, principalement sur trois séries de photographies, dont deux proviennent directement du musée. Les archives correspondantes avaient déjà été versées aux archives municipales, et pour des raisons de temps, je n'ai pu les consulter. Ma connaissance de l'état antérieure de la muséographie présente donc forcément des lacunes.

Toutefois, le recentrement de mon sujet autour des notions d'espace et de temps me permet de traiter plus globalement la muséographie. Celle-ci nécessitait alors davantage une compréhension de son fonctionnement qu'une connaissance descriptive exhaustive.

Le problème principal que m'a posé ce sujet tient à sa délimitation. Certains éléments devaient impérativement être traités : la comparaison entre l'ancienne et la nouvelle muséographie étaient au fondement même de l'idée du sujet.

Au fil de mes recherches se sont imposées à moi des notions propres au lieu du musée et de la ville, et à la discipline archéologique : les questions de l'espace et du temps. Leur récurrence, sous diverses formes, a fait qu'il m'a paru nécessaire de les inscrire au cœur même de mes réflexions. J'ai fait ce choix qui n'est pas sans conséquences, en particulier au niveau de l'élargissement du sujet.

J'avais également conscience d'être biaisée, par ma connaissance même de la ville et de la région. Il y avait d'emblée, dans ma perception de la muséographie, une tentation vers les aspects spatio-temporels que j'ai préféré embrasser comme faisant partie d'une pratique du territoire qui m'était propre. J'ai donc ici cherché à réfléchir de manière rationnelle sur des perceptions qui étaient au départ intuitives, avec tous les risques que cela engendre.

J'ai ainsi choisi d'inclure l'architecture dans la notion de muséographie pour plusieurs raisons. D'une part, l'architecture du musée, hybride et ouverte sur elle-même, est en cohérence avec ses ambitions de transversalité. D'autre part, mon focus sur le temps et l'espace ne pouvait ignorer la question du lieu d'exposition. Enfin, l'architecte Adelfo Scaranello étant aussi le scénographe du musée, il me paraissait nécessaire de considérer son travail dans son ensemble. Ce choix évident a toutefois contribué à élargir encore davantage le spectre de ma réflexion.

J'ai choisi de limiter mon sujet aux collections archéologiques telles que le musée les conçoit. Toutefois, les autres collections sont régulièrement convoquées en exemple, car les enjeux muséographiques sont souvent cohérents dans l'ensemble du musée.

Un traitement du musée dans son ensemble aurait été extrêmement riche, mais en considérant les limites de temps imposées par le mémoire de M2, cette vision globale risquait de rester superficielle.

J'aimerais remercier Mme. Cecilia Hurley-Griener, pour m'avoir donné l'opportunité de traiter ce sujet passionnant et qui me tient à cœur.

Je remercie vivement M. Julien Cosnau, responsable des collections archéologiques au musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, pour ses éclairages sur la question et sa connaissance du sujet, ainsi que pour son encadrement bienveillant.

Je remercie enfin Mmes. Caroline Dreux et Virginie Frelin-Cartigny, responsables de la documentation au musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, qui m'ont donné accès à la documentation du musée et m'ont aidé à comprendre la disposition muséographique antérieure à la rénovation.

Mmes Frédérique Cosnier et Bérengère Cournut ont bien voulu répondre à mes questions quant aux cartels littéraires qu'elles ont écrits.

Le séminaire de muséologie et la conversation de Mme. Colette Dufresne-Tassé ont, à la fin de mon travail, puissamment enrichi ma réflexion, en me poussant à affiner mes arguments et mes idées.

Il me faut également remercier Mmes. Pauline Paliouris et Agnès Vannet, qui m'ont permis de reproduire leurs photographies du musée, Mme. Anne-Laure Daubisse, qui m'a fourni de

précieuses indications sur la civilisation égyptienne, et Mme. Alicia Bomo, pour ses nombreuses relectures et son soutien patient.

Enfin, je voudrais remercier chaleureusement les amis, trop nombreux pour être cités, qui ont accepté de m'écouter, me permettant d'affiner mes réflexions.

Sommaire

Avant-propos	2
Sommaire	5
Introduction	7
1 – Choisir le contenu. L'espace local : de la ville à la région	14
<u>1.1 – Une archéologie régionale</u>	14
1.1.1 – Aux origines : de la ville à la région	15
1.1.2 – La muséographie de 2006 à 2014 : de la région à la ville	18
1.1.3 – La nouvelle muséographie et les « grandes régions »	22
<u>1.2 – La ville de Besançon, de l'ancienne à la nouvelle muséographie</u>	26
1.2.1 – D'une place centrale à un rôle d'exemple ?	26
1.2.2 – Du contexte à l'objet	29
1.2.3 – La lecture de l'histoire : Vesontio, image de Rome (« centre » et « périphérie »)	37
<u>1.3 – L'archéologie ouverte sur la ville (et la région)</u>	41
1.3.1 – Le musée et la ville	41
1.3.2 – Le musée : incitation ou substitut à la visite des sites ?	47
1.3.3 – La région : un parti-pris global du musée	50
2 – Exposer. Un parcours chronologique ? Le temps de la science	53
<u>2.1 – Parcours chronologique et absence de temps</u>	53
2.1.1 – Un parcours chronologique ?	53
2.1.2 – Temps long et espace naturel	55
2.1.3 – L'Égypte hors du temps	62

<u>2.2 – Réfléchir sur la discipline archéologique</u>	65
2.2.1 – Affirmation d'une portée historiographique	65
2.2.2 – Un arrière-plan théorique : l'archéologie post-processuelle, le post-modernisme	69
<u>2.3 – Archéologie métropolitaine, archéologie classique</u>	73
2.3.1 – Confrontation : deux archéologies opposées	73
2.3.2 – Dialogue : aux origines de l'archéologie contemporaine	75
2.3.3 – L'Égypte : monde à part ou monde rêvé ?	76
3 – Créer le discours. Le musée, lieu d'espaces et de temps	82
<u>3.1 – De l'historiographie à l'histoire des collections</u>	82
3.1.1 – Les collectionneurs : le musée et son histoire	82
3.1.2 – L'histoire des musées	87
3.1.3 – Influences muséales : un musée contemporain	91
<u>3.2 – Le musée laboratoire</u>	95
3.2.1 – Juxtaposition et création de nouveaux discours	95
3.2.2 – Création de sens ou plurivocalité ?	100
3.2.3 – Une « scénographie neutre » ?	104
<u>3.3 – Décloisonnement ou nouveau paradigme ?</u>	108
3.3.1 – Création d'un univers	108
3.3.2 – Abolition des limites ou nouvel espace de contrôle ?	112
3.3.3 – Ni musée de site, ni musée universel, le musée « global »	117
Conclusion	120
Bibliographie	122
Sources	132

Introduction

Après quatre ans de fermeture, le musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (MBAA) a rouvert en novembre 2018, avec une nouvelle architecture et une nouvelle muséographie, toutes deux réalisées par l'architecte Adelfo Scaranello. La nouvelle architecture fait dialoguer, par le biais de la lumière naturelle, les deux architectures qui constituaient jusque-là le musée : celle de Pierre Marnotte, constituée d'une halle carrée entourant une cour (1835-1842¹) ; celle de Louis Miquel, collaborateur de Le Corbusier, qui s'insère dans cette cour et prend la forme d'une « spirale carrée »² de béton brut qui s'élève vers le haut (1967-1970³).

« On proclame souvent, un peu rapidement, que le musée de Besançon est le plus ancien de France »⁴. C'est là une idée qu'il convient de nuancer, même s'il est vrai, en un sens, que Besançon a connu la plus ancienne collection publique française. En 1694, l'abbé Jean-Baptiste Boisot lègue ses collections aux bénédictins de l'abbaye de Saint-Vincent dont il était commendataire, à deux conditions : que le dépôt soit accessible au public deux fois par semaine, et qu'il soit contrôlé par un magistrat municipal. Il s'agit principalement d'une bibliothèque, à laquelle s'ajoutent des sculptures, peintures, « médailles » et curiosités, dont un certain nombre d'antiques. Ce fonds comprend une partie de la prestigieuse collection Granvelle. Avec les saisies révolutionnaires, qui y ajoutent peu d'antiques⁵, le legs Boisot forme la base des collections du MBAA. La création tardive de l'école des beaux-arts de Besançon, en 1807, explique que Besançon n'ait alors pas bénéficié d'envois d'œuvres de l'État.

En l'absence de musée, les collections sont regroupées dans plusieurs lieux, selon les espaces disponibles. Dans ce contexte, il est logique que ce soit la Bibliothèque de la Ville qui accueille,

¹ PINETTE, Matthieu ; SOULIER-FRANÇOIS, Françoise. « Histoire du musée de Besançon », **in** : Pinette, Matthieu ; Soulier-François, Françoise, *De Bellini à Bonnard. Chefs d'œuvre de la peinture du musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, Paris, P. Zech, 1992, coll. Le temps apprivoisé, p. 9.

Le musée n'est toutefois installé dans ce lieu qu'à partir de 1843.

² SOULIER-FRANÇOIS, Françoise. « Louis Miquel : une nouvelle vision de l'architecture pour le musée », **in** : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Bibliothèque et musées de Besançon, 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public* [cat. exp. Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 15 octobre 1994 – 30 janvier 1995], Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 1995, p. 242.

³ *Ibid.*

⁴ PINETTE, Matthieu ; SOULIER-FRANÇOIS, Françoise. « Histoire du musée de Besançon », **in** : Pinette, Matthieu ; Soulier-François, Françoise, *op. cit.*, p. 7.

⁵ Il semble qu'un seul antique soit identifié comme provenant des saisies révolutionnaires : le buste de Bacchus enfant émergeant d'une corolle en bronze, inv. A 431.

Voir DUBOIS, Jacques-Marie ; LAGRANGE, Philippe. « Essai d'histoire du musée d'archéologie des origines à 1909 », **in** : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Bibliothèque et musées de Besançon, 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public (op. cit.)*, p. 163.

dans ses nouveaux locaux en 1827, la collection léguée par Pierre-Adrien Pâris en 1819⁶. Il s'agit d'une riche collection de dessins, qui comprend également des peintures, mais aussi des antiques italiques, grecs et romains, ainsi que des artefacts italiens. En 1827 encore, la bibliothèque de Besançon fait l'acquisition de la collection Bruand, composée de bronzes et d'objets antiques variés, de provenance principalement régionale⁷. Les antiques de ces deux collections sont déposés au musée en 1863.

En 1831, les œuvres sont alors entassées dans trois lieux différents : l'hôtel de ville, le palais de justice, et une salle contiguë aux bâtiments universitaires jouxtant l'ancienne abbaye Saint-Vincent, et elles s'y dégradent⁸. Sans doute en réaction face à cet état de fait, le 7 août 1834, le peintre Joseph-Ferdinand Lancrenon est nommé, par la municipalité, directeur du Musée de Peinture, Dessin et Sculpture de Besançon⁹. Le 10 mai 1835 est posée la première pierre de la halle aux grains élevée par l'architecte Pierre Marnotte. À la suite d'une exposition réalisée par la Société des amis des arts et de l'industrie dans cet édifice en juillet 1842, la Ville de Besançon décide, la même année, d'y installer le musée au premier étage. Les antiquités sont également concernées par ce choix. Le 30 décembre 1843, le musée est inauguré dans ses nouveaux locaux. C'est le premier musée de France installé dans un bâtiment neuf¹⁰. Dès lors, dépôts de l'État, donations et legs, achats de la Ville accroissent régulièrement les fonds.

De 1842 à 1848, la construction d'un nouvel arsenal d'artillerie à Besançon provoque des fouilles importantes dirigées par le colonel Lafosse. Dès 1846, le Conseil municipal décide que l'administration rassemblera tous les antiques réunis par M. Lafosse dans une salle d'angle de la halle, et que les médailles seront déposées à la bibliothèque¹¹. L'importance de ces fouilles explique la création d'une commission municipale de sept antiquaires et archéologues,

⁶ PINETTE, Matthieu ; SOULIER-FRANÇOIS, Françoise. « Histoire du musée de Besançon », **in** : Pinette, Matthieu ; Soulier-François, Françoise, *op. cit.*, p. 8.

⁷ DUBOIS, Jacques-Marie ; LAGRANGE, Philippe. « Essai d'histoire du musée d'archéologie des origines à 1909 », **in** : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Bibliothèque et musées de Besançon, 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public (op. cit.)*, p. 164.

⁸ PINETTE, Matthieu ; SOULIER-FRANÇOIS, Françoise. « Histoire du musée de Besançon », **in** : Pinette, Matthieu ; Soulier-François, Françoise, *op. cit.*, p. 8.

⁹ *Ibid.*

DUBOIS, Jacques-Marie ; LAGRANGE, Philippe. « Essai d'histoire du musée d'archéologie des origines à 1909 », **in** : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Bibliothèque et musées de Besançon, 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public (op. cit.)*, p. 164.

¹⁰ GEORGEL, Chantal. « Le musée de Besançon parmi ses pairs, en France, au XIXe siècle », **in** : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Bibliothèque et musées de Besançon, 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public (op. cit.)*, p. 126

¹¹ DUBOIS, Jacques-Marie ; LAGRANGE, Philippe. « Essai d'histoire du musée d'archéologie des origines à 1909 », **in** : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Bibliothèque et musées de Besançon, 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public (op. cit.)*, p. 164.

pour « conserver, classer, recueillir, les objets d'antiquité déjà découverts à Besançon, et ceux que l'on peut encore trouver... »¹². Cette commission propose l'établissement d'un musée d'archéologie. Celui-ci est créé par la délibération municipale du 5 janvier 1849, qui détermine également son installation à l'étage de la halle Marnotte. Cette délibération entérine, d'une certaine manière, la galerie d'archéologie qui existait dès 1848. Toutefois le cadre institutionnel qui entourait les collections archéologiques est modifié. Les conservateurs du musée archéologique sont distincts de leurs homologues du musée de peinture, dessin et sculpture, et évoluent parallèlement à ceux-ci. Édouard Clerc est le premier à être nommé conservateur du musée archéologique. La municipalité leur donne le droit de retirer, sur récépissé, des mains du conservateur du musée de peinture, dessin et sculpture Lancrenon, et des autres dépositaires, les objets antiques de l'époque romaine ou médiévale appartenant à la commune, afin de les présenter dans ce nouveau musée archéologique. Des personnalités telles que Just Vuilleret ou Alfred Vaissier marquent l'organisation de ce musée.

Entre 1852 et 1931, l'archéologie régionale est numériquement plus importante que l'archéologie allogène au musée archéologique¹³. L'important développement de l'archéologie régionale, due à l'activité des sociétés savantes et des particuliers, nourrie par la « querelle d'Alésia » à partir de 1855, en est à l'origine. Durant cette période, le musée acquiert plusieurs collections importantes, comme la collection Riduet en 1852, qui comprend un certain nombre d'objets dragués dans le Doubs.

Les collections d'archéologie allogène s'accroissent elles aussi, d'abord par le dépôt des antiques de la collection Pâris en 1863 par la bibliothèque de Besançon, mais aussi par des dons et des dépôts, de particuliers ou de l'État. En 1864, puis en 1875, le musée reçoit ainsi de l'État deux ensembles composés de céramiques italiques et étrusques, ainsi que de sculptures

¹² Arrêté municipal du 20 juin 1848, cité dans : DUBOIS, Jacques-Marie ; LAGRANGE, Philippe. « Essai d'histoire du musée d'archéologie des origines à 1909 », in : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Bibliothèque et musées de Besançon, 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public (op. cit.)*, p. 164.

¹³ SURLAPIERRE, Nicolas. « Un aigle à deux têtes. Brève histoire du musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon », in : Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, *Guide des collections du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, Milan, Silvana Editoriale / Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 2018, p. 13.

romaines, provenant de la collection du marquis de Campana¹⁴. En 1890, ce sont des collections égyptiennes qui sont mises en dépôt par l'État au musée¹⁵.

À partir de 1860, le bâtiment est progressivement entièrement alloué aux musées, mais les locaux s'avèrent vite trop exigus. À cette époque est mis en œuvre un ultime redéploiement des collections qui accorde au musée archéologique le rez-de-chaussée qu'elle n'a plus quitté, et attribue l'étage au reste des collections¹⁶. Ce n'est qu'en 1930 que le musée archéologique et le musée de beaux-arts sont réunis sous une même direction, du fait du ralentissement des activités du musée après la première guerre mondiale¹⁷.

L'évènement le plus marquant du XX^{ème} siècle pour le MBAA est l'attribution en 1965 et 1970 d'une partie de la collection d'art moderne de George et Adèle Besson¹⁸. C'est à cette occasion qu'il est décidé de confier à l'architecte Louis Miquel, collaborateur de Le Corbusier, la rénovation du musée. La cour centrale du bâtiment de Pierre Marnotte accueille alors une succession de rampes et de paliers en béton brut de décoffrage qui conduit le visiteur dans un parcours à travers la peinture étrangère vers la collection Besson¹⁹. C'est au cœur de cette structure que sont aujourd'hui présentées les collections égyptiennes du MBAA, alors que l'archéologie régionale reste au rez-de-chaussée.

L'essor de l'archéologie préventive, en particulier dans les années 1990-2000, donne un nouvel élan à l'enrichissement des collections d'archéologie régionale du MBAA. Celui-ci accueille ainsi en 1992 les résultats des fouilles du parking de la mairie de Besançon, et leur consacre une exposition. Une autre exposition consacrée aux découvertes faites à Besançon et à la connaissance de la ville apportée par l'archéologie préventive, a un impact important sur la muséographie des collections d'archéologie régionale. Il s'agit de l'exposition « De Vesontio à Besançon », qui s'est tenue au MBAA du 12 mai au 31 décembre 2006. Les collections

¹⁴ DUBOIS, Jacques-Marie ; LAGRANGE, Philippe. « Essai d'histoire du musée d'archéologie des origines à 1909 », in : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Bibliothèque et musées de Besançon, 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public (op. cit.)*, p. 169-170.

¹⁵ SURLAPIERRE, Nicolas. « Un aigle à deux têtes. Brève histoire du musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon », in : Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, *Guide des collections du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (op. cit.)*, p. 14.

¹⁶ PINETTE, Matthieu ; SOULIER-FRANÇOIS, Françoise. « Histoire du musée de Besançon », in : Pinette, Matthieu ; Soulier-François, Françoise, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷ DUBOIS, Jacques-Marie ; LAGRANGE, Philippe. « Essai d'histoire du musée d'archéologie des origines à 1909 », in : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Bibliothèque et musées de Besançon, 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public (op. cit.)*, p. 252.

¹⁸ PINETTE, Matthieu ; SOULIER-FRANÇOIS, Françoise. « Histoire du musée de Besançon », in : Pinette, Matthieu ; Soulier-François, Françoise, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹ *Ibid.*

permanentes d'archéologie régionale en ont conservé la structure muséographique jusqu'à la fermeture du MBAA pour rénovation, en 2014.

Les collections égyptiennes ont connu le même phénomène, leur présentation, à la fermeture du MBAA en 2014, s'appuyant encore sur celle de l'exposition « La momie aux amulettes », du 11 juin 2008 au 12 janvier 2009.

En 2014, le MBAA ferme pour des rénovations qui visent à donner plus de place aux collections en externalisant réserves et bureaux, à constituer un espace permanent pour les expositions temporaires, et à mettre aux normes le bâtiment. L'architecture est revue par Adelfo Scaranello, qui conçoit également la scénographie. Un nouveau projet scientifique est culturel est également rédigé, porteur d'ambitions contemporaines pour le MBAA. Il vise à réinsérer ce dernier dans le tissu muséal actuel, avec des problématiques nouvelles tant au niveau social que technologique.

L'histoire du MBAA et sa place dans le monde muséal actuel sont des éléments importants pour comprendre la relation qu'entretient le MBAA avec ses collections archéologiques. L'archéologie occupe une place importante au musée, du fait de l'histoire des collections, marquée par le legs Pâris en 1819²⁰, à l'origine d'une importante collection d'objets grecs, étrusques et romains, mais aussi égyptiens. L'importance, en nombre et en intérêt, du patrimoine archéologique bisontin, avec le développement de l'archéologie régionale au XIXe siècle, est également à l'origine de cette place essentielle des collections archéologiques au musée²¹. Enfin, la position des collections dans le musée témoigne de leur importance : les collections archéologiques sont en effet visibles depuis l'extérieur, avant même la fin des travaux, et même la nuit²². Elles constituent l'une des entrées possibles dans les collections, en occupant une grande partie du rez-de-chaussée du bâtiment Marnotte²³.

²⁰ SURLAPIERRE, Nicolas. « Un aigle à deux têtes. Brève histoire du musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon », in : Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, *Guide des collections du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (op. cit.)*, p. 12-13.

²¹ *Idem*, p. 13.

²² MUSÉE DES BEAUX-ARTS & D'ARCHÉOLOGIE BESANÇON, *Dossier de presse*, p. 7.
Musée des beaux-arts et d'archéologie [de Besançon], *Projet scientifique et culturel*, p. 16.

²³ Cf. plan du musée :

MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE DE BESANÇON, *Livret d'informations*, [en ligne], Besançon, 2018, p. 20. (consulté le 11/05/2018).

<<http://www.mbaa.besancon.fr/wp-content/uploads/2018/11/Livret-g%C3%A9n%C3%A9rale-FALC-WEB.pdf>>

Pour Krzysztof Pomian, le sémiophore est un objet qui « représente l'invisible »²⁴. L'objet archéologique pourrait représenter le sémiophore par excellence. Il contient en effet des échos à l'espace, ne serait-ce qu'à son lieu de découverte, et au temps, en particulier à la date de production de l'objet et à sa date de découverte. Ainsi, et peut-être plus que tout autre objet de musée, l'objet archéologique est intimement lié à ces deux entités abstraites, mais aux enjeux forts, en particulier dans le cadre territorial²⁵.

Le temps et l'espace représentent les notions essentielles de l'archéologie ; c'est autour de celles-ci que se construisent les connaissances et la discipline. Des temps et espaces connus (ceux de la découverte) servent de base à la recherche de temps et d'espaces inconnus (ceux de l'usage de l'objet).

J'entends par « espace » la notion d'un espace territorial, d'une zone à définir, parfois à contrôler ; et la notion d'un espace architectural, tridimensionnel, vécu, recouvrant les mêmes problématiques de zone à définir et à identifier.

La notion de « temps » utilisée ici est celle d'un temps défini : le temps de la date, de l'heure, de la période historique, etc. C'est, finalement, une autre forme d'espace précis à définir.

Cette réflexion archéologique sur le temps et l'espace est en continuité avec l'identité de la ville de Besançon, qui constitue la tutelle du musée. En tant que capitale horlogère, Besançon est une ville du temps défini. Son emplacement, au sein d'un méandre du Doubs, communément dénommé « La Boucle », fermé par un éperon rocheux au sommet duquel la citadelle construite par Vauban domine la ville, s'inscrit dans un espace spécifique, circonscrit, et ce avant même l'installation de la ville en son sein. L'image de la Boucle est une métaphore récurrente de la ville, au point de donner son nom au centre historique.

Ces réflexions quant aux caractéristiques de l'objet archéologique et de l'identité de Besançon m'ont amenée aux questions suivantes : comment les collections archéologiques du musée des beaux-arts et d'archéologie (MBAA) sont-elles, à travers leur muséographie, soumises à des visions spécifiques, par le travail sous-jacent de ces concepts que sont l'espace et le temps ?

²⁴ POMIAN, Krzysztof. « Entre le visible et l'invisible : la collection », *in* : *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe – XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987, Bibliothèque des Histoires, p. 42.

²⁵ SAGNES, Sylvie. « Identités en chantier. Archéologie et fabrique de l'autochtonie », *in* : Sagnes, Sylvie (dir.), *L'Archéologie et l'indigène. Variations sur l'autochtonie*, Paris, CTHS, 2015, coll. Orientations et méthodes, p. 19.
Voir aussi p. 10, p. 11.

quelles différences et similitudes cette muséographie porte-t-elle avec la muséographie qui l'a précédée ?

Quelles formes prennent les concepts fondamentaux (pour l'archéologie, pour le musée...) que sont l'espace et le temps dans la nouvelle muséographie du MBAA ?

Cette problématique implique différentes questions : quels sont, tout d'abord, ces espaces et ces temps abordés par le musée ? de quelle manière sont-ils abordés ? qu'est ce que cela implique au niveau des objectifs du musée, et qu'est-ce que cela révèle des partis-pris du musée, vis-à-vis de ses collections et de ses missions ?

J'examinerai en premier lieu la question de l'espace traité par les collections d'archéologie locale. Bien qu'il s'agisse toujours des collections du même musée, la présence géographique et spatiale provoquée par les œuvres n'est pas la même ; quoiqu'en réalité, les différences semblent moins liées à cette variation géographique qu'à un changement de vision sur l'objet archéologique.

Puis je m'intéresserai à la manière dont le temps est présent dans la muséographie, c'est-à-dire à la manière dont les collections sont présentées. Car malgré le choix d'un parcours chronologique, selon une tradition muséographique qui met en valeur le temps historique, perçu comme linéaire, le temps n'est pas plus spécifique que l'espace. De même que différentes échelles spatiales coexistent, différentes échelles temporelles sont perceptibles au sein de la muséographie. Cela m'amène également à réfléchir à la coprésence des collections d'archéologie dite "régionale" et d'archéologies classiques, qui posent finalement peut-être plus des questions de temps (de disciplines) que d'espaces géographiques.

Enfin, ces différentes réflexions m'amènent à réfléchir au musée comme à un espace-temps spécifique, et au discours que celui-ci propose à partir des collections archéologiques. Le musée revendique en effet pour ses visiteurs une liberté visuelle et la possibilité de créer du sens, mais en réalité il propose au visiteur de faire l'expérience de son espace et de son temps propres, pour une visite singulière, tout en étant fortement en lien avec d'autres musées, modèles ou contemporains.

1 – Choisir le contenu. L'espace local : de la ville à la région

Les collections d'archéologie locale forment aujourd'hui le cœur des collections archéologiques du MBAA. Il s'agit en effet des premières salles par lesquelles le visiteur est invité à pénétrer dans le musée, au rez-de-chaussée²⁶. Ces collections sont intimement liées à l'histoire des fouilles régionales. Mais que recouvre exactement la notion d'espace « local », dont traitent ces collections archéologiques ?

Les dénominations variées des collections archéologiques²⁷, en particulier dans la presse, mais aussi au fil des publications du MBAA, montrent la complexité de la relation des collections au territoire dont elles proviennent. De la ville de Besançon à la région franc-comtoise, différentes échelles ont été priorisées au fil de l'histoire du MBAA et de la muséographie. L'histoire du MBAA et des fouilles qui ont formé ses collections explique en partie ces variations d'échelles qui perdurent aujourd'hui encore au sein de la muséographie.

Il convient de s'intéresser à cette histoire pour comprendre comment, par la question de l'espace, le MBAA se positionne, dans sa nouvelle muséographie, par rapport au territoire dont il est l'émanation, mais également par rapport à sa propre histoire et celle de ses collections.

1.1 – Une archéologie régionale

Les collections archéologiques du MBAA sont majoritairement le produit de découvertes ayant eu lieu sur le territoire régional. Toutefois, au fil des découvertes et des partis-pris du musée, la muséographie a pu mettre en avant une échelle plutôt qu'une autre. Ainsi, la muséographie des années 2000 choisissait de se concentrer sur la ville de Besançon du fait d'un abondant mobilier provenant de fouilles préventives. Au contraire, aux premiers temps du musée, au XIX^{ème} siècle, est étendue à la région ce qui devait être, à l'origine, la collection du service municipal d'archéologie. Quant à la nouvelle muséographie, elle est *a priori* caractérisée par un retour à une échelle régionale : la comparaison entre les deux donne l'impression que la nouvelle muséographie est ouverte à un plus large périmètre, comprenant plus de sites et s'intéressant à un plus vaste espace. La ville de Besançon y reste toutefois très en valeur, ce qui fait subsister des tensions entre différentes échelles. Il est donc nécessaire d'interroger ce choix géographique qui est plus complexe qu'il n'y paraît.

²⁶ Voir **Annexe 3.2** – Plan synthétique du rez-de-chaussée du MBAA.

²⁷ Voir **Annexe 2** – Dénominations des collections archéologiques « locales » du MBAA.

1.1.1 – Aux origines : de la ville à la région

Aux origines des collections archéologiques du musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon se trouve la création d'une Commission municipale d'archéologie²⁸, elle-même due aux fouilles de l'Arsenal à Besançon²⁹, l'importance des découvertes justifiant de protéger les archives du sol. Dès ses premières délibérations, cette Commission prévoit la création d'un musée archéologique³⁰. Par délibération municipale, le 5 janvier 1849, est fondé le musée d'archéologie, qui sera situé à l'étage de la halle aux grains bâtie par Pierre Marnotte, auprès du musée des beaux-arts³¹.

La Commission municipale d'archéologie s'intéresse donc en premier lieu à l'archéologie de Besançon. Le musée est conçu comme un « musée de la ville », et un plan de Besançon, sur lequel les lieux des découvertes sont reportés, est réalisé³².

Toutefois, et bien que la Commission ait été municipale, le musée d'archéologie, dans l'esprit de ses créateurs, devait être non seulement celui de Besançon, mais aussi le « musée central de la Franche-Comté antique »³³, territoire parfois défini également sous le nom de « Séquanie »³⁴.

Les premières collections reçues par le musée d'archéologie témoignent de cette extension de l'espace géographique à la Franche-Comté.

Ainsi, l'une des premières séries d'objets reçues par le musée est-elle constituée du produit des fouilles de tumulus de la région d'Amancey (Doubs), réalisées dès la fin des années 1830 par l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Besançon et la Société d'Émulation du Doubs³⁵.

Ce regard plus régional est encouragé par l'engouement pour la théorie d'une Alésia franco-comtoise dans la région d'Alaise (Doubs), dans les années 1850-1860³⁶. Cette idée est proposée

²⁸ DUBOIS, Jacques-Marie ; LAGRANGE, Philippe. « Essai d'histoire du musée d'archéologie des origines à 1909 », in : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Bibliothèque et musées de Besançon, 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public (op. cit.)*, p. 164.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Idem*, p. 165.

³¹ *Ibid.*

³² *Idem*, p. 166.

³³ *Ibid.*

³⁴ Le terme figure sur le sceau de la Commission municipale d'archéologie, aux côtés de « Bourgogne » et « Franche-Comté ».

Je remercie Julien Cosnau pour cette information (entretien d'avril 2019).

³⁵ DUBOIS, Jacques-Marie ; LAGRANGE, Philippe. « Essai d'histoire du musée d'archéologie des origines à 1909 », *op. cit.*, p. 166.

³⁶ *Idem*, p. 165.

en 1855 par l'architecte Alphonse Delacroix³⁷, membre de la Société d'Émulation du Doubs ; elle oriente les premiers travaux de la Commission d'archéologie municipale³⁸. La Société d'Émulation du Doubs, qui fait des fouilles sur le plateau d'Amancey à partir de 1844³⁹, prend ainsi parti en faveur de cette théorie. Elle réalise entre 1858 et 1864 cinq campagnes de fouilles sur le plateau d'Amancey⁴⁰. Ses découvertes sont données au musée :

La Société d'Émulation ayant appris qu'une commission archéologique avait été nommée par l'Administration, et que le Conseil municipal avait affecté un local spécial pour recevoir tous les objets susceptibles de faire partie d'un musée d'antiques, a pris la résolution suivante :

Tous les objets recueillis dans les fouilles archéologiques exécutées par la Société, ainsi que tous ceux qui lui ont été donnés par quelques-uns de ses membres ou par des personnes étrangères à la Société, seront remis à la Commission archéologique, à la condition expresse qu'ils seront déposés dans le local qui a été désigné par le Conseil municipal, et qui devra être ouvert au public⁴¹.

Pour la période 1848-1909, le mobilier hallstattien provenant de fouilles liées à la querelle d'Alésia constitue l'une des séries principales du musée⁴². Il s'agit des découvertes du plateau d'Amancey⁴³ et de la région de Salins-les-Bains (Jura). Le musée, au cours de ses cinquante premières années d'existence, est donc marqué par un mobilier provenant du Doubs et du Jura.

³⁷ BUCHSENSCHUTZ, Olivier ; SCHNAPP, Alain. « Alésia », in : Nora, Pierre (dir.), *Lieux de mémoire*, 3 - Les France, Paris, Gallimard, 1997, coll. Quarto, p. 4118.

³⁸ DUBOIS, Jacques-Marie ; LAGRANGE, Philippe. « Essai d'histoire du musée d'archéologie des origines à 1909 », *op. cit.*, p. 165.

³⁹ MILLOTTE, Jacques-Pierre. *Le Jura et les plaines de Saône aux âges des métaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, coll. Annales littéraires de l'université de Besançon, vol. 59, Archéologie, 16, p. 20.

DELACROIX, Alphonse. « Découverte d'Alésia », séance du 10 novembre 1855, *Mémoires de la société d'émulation du département du Doubs*, 1855, 2^e série, 7^e volume, Besançon, 1856, p. 114-115.

⁴⁰ CHABOUILLET, Anatole. « Rapport sur les fouilles de la Société d'Émulation du Doubs pendant les années 1857, 1858, 1859, 1861 et 1862, à la réunion des délégués des sociétés savantes en 1864 », *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 3^e série, vol. 9, Besançon, impr. Dodivers, 1865, p. 125.

⁴¹ BRUAND, Théophile. « Extrait des Délibérations de la Société », séance du 7 décembre 1850, in : *Mémoires de la Société libre d'émulation du Doubs*, 1850, 2^e série, vol. 1, Besançon, impr. Outhenin-Chalandre fils, 1851, n.p.

⁴² DUBOIS, Jacques-Marie ; LAGRANGE, Philippe. « Essai d'histoire du musée d'archéologie des origines à 1909 », *op. cit.*, p. 176.

⁴³ Les fouilles des tumuli d'Amancey avaient toutefois commencé avant la querelle d'Alésia. Cf. *Ibid.*

Certes, les débats sur l'emplacement d'Alésia reposent en général davantage sur la topographie que sur l'archéologie⁴⁴. Toutefois, en promouvant la réflexion sur l'histoire ancienne du territoire à une échelle régionale, par l'assimilation de la Franche-Comté à l'antique Séquanie, la querelle d'Alésia tient une place symbolique importante dans l'établissement d'une échelle géographique « locale », dont le musée d'archéologie devient le représentant⁴⁵.

En conséquence, le musée archéologique est conduit à participer activement à la constitution d'une histoire ancienne, qui nourrit l'identité forte de la ville de Besançon et de la région franc-comtoise, dans l'esprit de décentralisation récurrent en province au XIXe siècle. Cette géographie à deux échelles, à la fois bisontine et séquanais, est particulièrement bien illustrée par les plans présentés dans ce « musée d'antiquités de la ville de Besançon »⁴⁶ :

*plan sur une grande échelle du Besançon romain, il ressort [...] sur le plan du Besançon actuel tracé à l'encre pâle, chaque découverte nouvelle y sera reportée pour compléter ce plan [...]; plans de nos villes antiques séquanaises*⁴⁷.

Les deux catégories de plans présentés en 1851 dans le musée archéologique correspondent aux deux échelles géographiques traitées par les collections : la ville de Besançon, en tant que capitale provinciale antique, d'une part, et la province de Séquanie d'autre part.

Ainsi est en place, dès les origines du musée, une géographie à deux échelles. C'est elle qui explique les variations de choix géographiques au cours des présentations successives, et l'équilibre difficile entre les collections qui concernent la région et celles qui concernent uniquement Besançon.

⁴⁴ BUCHSENSCHUTZ, Olivier ; SCHNAPP, Alain. « Alésia », *op. cit.*, p. 4118-4121.

⁴⁵ En 1913, le "Musée des Antiques" de Besançon est le seul musée franc-comtois inclus dans la liste des collections provenant des fouilles d'Alésia (pour les fouilles d'Alaise et d'Amancey), par la *Société préhistorique française*.

VIRÉ, Armand. « Inventaires bibliographiques des enceintes de France. XXIII. Côte-d'Or. Bibliographie Générale », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1913, 10-7, p. 418.

⁴⁶ Lettre d'Édouard Clerc au ministre de l'Intérieur, 28 août 1851. Archives du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, Registre des Copies de Lettres, I, 1848-1857-n° 101 ; cité in : Dubois, Jacques-Marie ; Lagrange, Philippe. « Essai d'histoire du musée d'archéologie des origines à 1909 », *op. cit.* p. 166-168.

⁴⁷ *Ibid.*

Je souligne.

1.1.2 – La muséographie de 2006 à 2014 : de la région à la ville

L'activité archéologique est particulièrement importante dans les années 1990-2000 à Besançon⁴⁸, avec l'essor de l'archéologie préventive. C'est elle qui est, dès lors, à l'origine de l'essentiel des découvertes bisontines.

Cette nouvelle période de fouilles s'accompagne, au musée, d'expositions qui leurs sont consacrées. Celles-ci permettent de mettre en valeur les objets qui entrent, à cette occasion, dans les collections du musée. Ainsi le MBAA accueille-t-il en 1992 les collections issues des fouilles du parking de la mairie (1989-1990⁴⁹), et leur consacre une grande exposition⁵⁰. Les objets entrent ainsi dans les réserves du musée⁵¹. L'exposition *De Vesontio à Besançon*, en 2006, relance à son tour les procédures de dévolution⁵².

Cette dernière exposition avait des buts pédagogiques précis⁵³, et faisait un usage important d'éléments immersifs : reconstitutions à échelle 1, fac-similés, maquettes⁵⁴... L'enjeu de ces deux expositions était aussi de faire comprendre l'importance de l'archéologie en tant que discipline⁵⁵. Cet aspect était important pour les deux expositions, qui ont eu lieu dans un contexte où l'archéologie préventive fait parler d'elle : « l'affaire de Rodez », qui alerte l'opinion publique sur la nécessité de renouveler le cadre législatif encadrant les fouilles de sauvetage, se produit en 1997 ; à la suite de quoi est mis en place l'INRAP, en 2002⁵⁶. Les réflexions au sujet de l'archéologie préventive ont un impact local : *De Vesontio à Besançon* précède la création du Service municipal d'archéologie préventive de Besançon, en 2009⁵⁷.

⁴⁸ BRÉART, Bruno ; LAURENT, Hervé. « Urbanisme et archéologie », *Archéologia*, n°434, juin 2006, p. 23.

⁴⁹ « Parking de la mairie », *Atlas archéologique, INRAP*, [en ligne]. (consulté le 12/05/2019)
<<https://multimedia.inrap.fr/atlas/besancon/sites-archeologiques-besancon#.XNgSYo4zblU>>

⁵⁰ RICHARD, Annick. « Diffusion des résultats », in : Service Régional de l'Archéologie, Franche-Comté, *Bilan scientifique de la région Franche-Comté, 1992*, Service Régional de l'Archéologie, [Besançon], 1993, p. 10.

⁵¹ La question du statut de ces collections est encore ouverte.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 38.

⁵² STOULLIG, Claire ; LEGROS, Agathe. « Une exposition exceptionnelle », *Archéologia*, n° 434, juin 2006, p. 25.

⁵³ LEGROS, Agathe ; RICHARD, Annick. « De *Vesontio* à Besançon. La ville au fil du temps », in : Stoullig, Claire (dir.), *De Vesontio à Besançon* [cat. Exp. Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 12 mai – 31 décembre 2006], Neuchâtel, Chaman / Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 2006, p. 19.

« [...] offrir au plus grand nombre une vulgarisation intelligente de l'archéologie bisontine. »

⁵⁴ FOUSSERET, Jean-Louis. « Mot du maire », *Archéologia*, n°434, juin 2006, p. 17.

⁵⁵ BRÉART, Bruno ; LAURENT, Hervé. « Urbanisme et archéologie », *Archéologia*, n°434, juin 2006, p. 23.

⁵⁶ INRAP, « De l'archéologie préventive à l'archéologie de sauvetage », *INRAP*, [en ligne]. (consulté le 26/08/2019), publié le 12 janvier 2016, mis à jour le 25 juin 2019.

<<https://www.inrap.fr/de-l-archeologie-de-sauvetage-l-archeologie-preventive-9724>>

⁵⁷ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 38.

L'exposition « De Vesontio à Besançon » a servi de point de départ au réaménagement muséographique des collections permanentes d'archéologie locale. L'importance des dispositifs à échelle 1, plus ou moins immersifs, parfois manipulables par le public⁵⁸, s'explique certainement par le parti-pris pédagogique de l'exposition temporaire, visant également à faire mieux connaître les enjeux de l'archéologie préventive. Ces dispositifs sont en général des éléments qui ont été réalisés pour l'exposition temporaire, et qui ont été conservés dans la muséographie permanente. Il s'agit des maquettes⁵⁹, de la reconstitution à échelle 1 du péristyle de domus⁶⁰, au revers duquel est reconstitué un décor peint⁶¹, du dispositif manipulable de serrure⁶², du dispositif expliquant la tabletterie⁶³, du faux mur de pierres⁶⁴.

Le focus de cette exposition, présentant l'histoire de Besançon de la Préhistoire à l'époque moderne⁶⁵, est dû à la volonté de présenter les fouilles de sauvetage récemment effectuées dans la ville⁶⁶ qui ont fourni un abondant mobilier, dont des pièces spectaculaires comme la mosaïque de la Méduse⁶⁷, découverte en 2003-2004⁶⁸. C'est donc pour des raisons d'actualité que la muséographie du parcours archéologique se recentre sur la ville.

Le recentrement sur la ville produit par l'exposition *De Vesontio à Besançon* est repris par la suite dans la muséographie des collections permanentes qui en découle, mais d'une manière plus nuancée. En raison de leur importance, tant esthétique qu'archéologique, des objets qui ne proviennent pas du territoire bisontin sont présentés : c'est le cas du taureau d'Avrigny⁶⁹, de

⁵⁸ C'est par exemple le cas de la serrure gallo-romaine, conservée dans la muséographie des collections archéologiques jusqu'en 2014.

⁵⁹ **Annexe 4** – Liste des maquettes et dispositifs immersifs.

⁶⁰ **Annexe 7.1** – Anciennes muséographies du MBAA.

Fig. 1 – Vue de la salle du péristyle, avril 2007.

⁶¹ **Annexe 7.1** – Anciennes muséographies du MBAA.

Fig. 5 - Salle du Taureau d'Avrigny, vue des céramiques, avril 2007.

⁶² **Annexe 7.1** – Anciennes muséographies du MBAA.

Fig. 1 – Vue de la salle du péristyle, avril 2007.

⁶³ **Annexe 7.1** – Anciennes muséographies du MBAA.

Fig. 7 – Vue de la salle protohistorique, avril 2007.

⁶⁴ **Annexe 7.1** – Anciennes muséographies du MBAA.

Fig. 8 – Vue de la salle du taureau d'Avrigny, avril 2007.

⁶⁵ STOULLIG, Claire ; LEGROS, Agathe. « Une exposition exceptionnelle », *Archéologia*, n° 434, juin 2006, p. 26.

⁶⁶ *Idem*, p. 25.

⁶⁷ Mosaïque de Méduse, IIe siècle apr. J.-C., Besançon (Doubs), collège Lumière, pierre, ponctuellement verre, H. 640, L. 1030 cm – MBAA, inv. DA.2005.8.1.

⁶⁸ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE DE BESANÇON. *Guide des collections du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, Milan, Silvana Editoriale / Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 2018, p. 89.

⁶⁹ Taureau d'Avrigny, Ier siècle ap. J.-C., Avrigny (Haute-Saône), alliage cuivreux, H. 48, L. 72, e. 20 cm. – MBAA, Inv. 873.2.1.

Annexe 7.1 – Anciennes muséographies du MBAA.

Fig. 8 – Vue de la salle du taureau d'Avrigny, avril 2007.

la ceinture à pendeloques de Broye-lès-Pesmes⁷⁰, du Mercure de Mathay⁷¹, ou de la coupe sigillée de Mandeuire⁷². Ces objets n'étaient pas présentés dans l'exposition temporaire.

Il s'agit peut-être également de combler des vides dans l'évocation d'une histoire linéaire. Ainsi, les objets paléolithiques provenaient, dès l'exposition *De Vesontio à Besançon*, à l'exception des objets de la grotte de Casamène, de « la région bisontine »⁷³ et non de Besançon. C'est encore le cas aujourd'hui : tous les objets aujourd'hui présentés dans la section paléolithique, toujours à l'exception des découvertes de la grotte de Casamène, proviennent d'ailleurs que de Besançon – et même du Grand Besançon⁷⁴. En 2008⁷⁵, par exemple, étaient présentés un galet de quartzite aménagé découvert à Soing⁷⁶ (Haute-Saône), et un biface de Thurey-le-Mont (Doubs). Le néolithique est lui aussi concerné par cette problématique, avec la présentation du poignard d'Aillevans (Haute-Saône)⁷⁷.

Le souci est ici non seulement de pouvoir présenter les pièces majeures, les « chefs-d'œuvre » de la collection archéologique, mais d'arriver à établir un discours qui reflète l'intégralité de l'histoire humaine sur le territoire bisontin. Si le musée ne possède pas d'exemples bisontins pour une période donnée, l'époque en question peut être évoquée avec des objets allochtones, qui servent de support au discours.

Malgré ces nuances, c'est bien l'évolution de la ville de Besançon qui prend la plus grande place dans la muséographie, avec la présentation de nombreuses maquettes issues de

⁷⁰ Ceinture à pendeloques, âge du Bronze final III (1000 av. J.-C.), Broye-lès-Pesmes (Haute-Saône), dragage de la Saône, alliage cuivreux, H. 8,3, L. 68,5, e. 0,7 cm. – MBAA, Inv. 2014.0.368 à 370.

Annexe 7.1 – Anciennes muséographies du MBAA.

Fig. 3 - Vitrine de la ceinture à pendeloques de Broye-lès-Pesmes, salle protohistorique.

⁷¹ Mercure, date indéterminée, Mathay (Doubs), alliage cuivreux, H. 10,5, L. 5, e. 4,9 cm. – MBAA, Inv. 855.1.2.

Annexe 7.1 – Anciennes muséographies du MBAA.

Fig. 4 – Vitrine des dieux, salle du péristyle ?

⁷² Coupe sigillée, Fin du Ier siècle – IIe siècle ap. J.-C., Mandeuire (Doubs), céramique, H. 13,1, D. 16,2 cm. – MBAA, dépôt du musée d'Épinal, Inv. DA.EPINAL.1.

Annexe 7.1 – Anciennes muséographies du MBAA.

Fig. 5 – Salle du Taureau d'Avrigney, vue des céramiques, avril 2007.

⁷³ STOULLIG, Claire (dir.). *De Vesontio à Besançon (op. cit.)*, p. 31.

⁷⁴ Voir **Annexe 5** – Analyse statistique des œuvres exposées.

⁷⁵ SECTION FÉDÉRÉE DE FRANCHE-COMTÉ DE L'ASSOCIATION GÉNÉRALE DES CONSERVATEURS DES COLLECTIONS PUBLIQUES DE FRANCE. « Vous avez dit archéologie ? », *Musées en Franche-Comté*, page web créée en 2005 et capturée le 28 novembre 2008 par "The Wayback Machine", sur Internet Archive. [en ligne] (consulté le 11 mai 2019).

<https://web.archive.org/web/20081128060333/http://www.musees-franchecomte.com/index.php?p=107&art_id=563>

⁷⁶ Galet aménagé ou *Chopping-tool*, Paléolithique inférieur, 3 millions à 300 000 ans av. J.-C., Soing (Haute-Saône), galet de quartzite. – MBAA, inv. A.996.1.99.

⁷⁷ Poignard, Aillevans, bois du Blusseret, tombe collective sous dolmen, Néolithique final, IIIe millénaire av. J.-C., silex du grand Pressigny. – MBAA, inv. DA.975.5.139.

l'exposition *De Vesontio à Besançon*, et par l'utilisation de calicots avec la représentation numérique des différents aspects de la ville, réalisée par l'institut des Sciences et techniques de l'antiquité de l'université de Franche-Comté⁷⁸.

Les dispositifs immersifs appuyaient cette mise en valeur de la ville de Besançon, en la rendant physiquement plus présente au visiteur. De même, les maquettes, par leur aspect ludique et animé, permettent une projection du visiteur dans le lieu et l'époque évoqués⁷⁹.

*C'est évidemment la présence de ces petits actants-personnages colorés et costumés qui confère à la maquette son attractivité et sa dimension irrémédiablement narrative. Les petits sujets, comme dans la crèche de Noël ou un jeu de Lego, focalisent l'attention des visiteurs. Leur présence humanise la scène. Elle active la projection personnelle et identificatoire des visiteurs (ils étaient comme nous) et le repérage des gestes et des postures contribue à fictionnaliser l'instantanéité de la scène montrée*⁸⁰.

Ces dispositifs ne concernaient que la ville de Besançon. La ville de Mandeure, par exemple, n'était pas présentée par des maquettes ou des représentations graphiques.

C'est donc du fait de sa filiation avec l'exposition dont elle découle, en termes esthétiques et muséographiques, que la présentation des collections permanentes était marquée par le cadre de la ville, davantage que par un choix spécifique d'objets. En effet, les objets, bien que différents, ne semblent pas avoir induit la création d'un discours spécifique. Ils soutenaient plutôt un discours qui, dans la muséographie permanente, restait similaire à celui de l'exposition *De Vesontio à Besançon*.

Cette filiation intervient dans la conservation des supports muséographiques déjà évoqués : maquettes, représentations graphiques, dispositifs interactifs... Il convient d'y ajouter la simple permanence des choix esthétiques et visuels. L'identité visuelle de l'exposition temporaire, qui s'appuyait sur l'association de bruns et beiges relevés d'accents verts et utilisait une police d'inspiration antique pour les titres⁸¹, a été conservée dans l'exposition permanente.

⁷⁸ **Annexe 7.1** – Anciennes muséographies du MBAA.

Fig. 7, salle protohistorique, avril 2007.

⁷⁹ JACOBI, Daniel. « Les maquettes dans les expositions archéologiques : entre représentation et imaginaire », in : Jacobi, Daniel, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, Paris, MkF éditions, 2017, coll. Les essais médiatiques, p. 119 et 121.

⁸⁰ *Idem*, p. 121.

⁸¹ **Annexe 7.1** – Anciennes muséographies du MBAA.

Fig. 9, salle du péristyle, avril 2007.

La muséographie des collections d'archéologie locale, de 2006 à 2014, présente là encore la tension entre les deux échelles, bisontine et régionale, déjà notée aux origines du musée. Le discours prend pour centre la ville de Besançon et les objets allochtones, ainsi que l'espace régional, s'y inséraient en illustration de phénomènes comparables. Dans l'exposition permanente, la ville restait centrale, alors même qu'elle n'était plus la seule entité exposée. A la lumière de l'histoire du musée, il n'est pas certain que ce parti-pris découle uniquement de l'exposition temporaire consacrée à Besançon, dont la muséographie permanente était l'héritière.

1.1.3 – La nouvelle muséographie et les « grandes régions »

Les récents versements de mobilier archéologique au musée par l'Etat, concernant les découvertes des nécropoles de Thoraise et surtout de Saint-Vit⁸² ne permettaient pas une exposition centrée sur la ville de Besançon. Saint-Vit en particulier offrait la possibilité au musée de développer une section mérovingienne, les collections de cette période n'étant jusque-là pas très développées⁸³. De fait, les objets présentés dans la dernière salle des collections régionales (9 – Haut Moyen-Âge), proviennent très peu de Besançon⁸⁴.

Ainsi, la présentation des collections d'archéologie locale s'ouvre-t-elle à nouveau à la région – même si, dans le cas de ces deux nécropoles, il s'agit surtout de s'ouvrir au Grand Besançon⁸⁵. La présentation d'un certain nombre d'ensembles cohérents venant de la région va en ce sens : tombe collective sous dolmen d'Aillevans⁸⁶ (Haute-Saône), grotte de la Beaume à Gonsans

⁸² DE LASSUS, Priscille. « Le nouveau musée de Besançon », *Archéologia*, n°571, p. 47.

Les procédures de transfert de propriété concernant le mobilier de la nécropole des « Champs Traversains » à Saint-Vit ont été mises en œuvre en 2017 :

MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 38.

⁸³ SAUTER, Philippe. « Le trésor mérovingien de Saint-Vit donné à Besançon », *L'Est républicain*, 25 septembre 2017 [en ligne].

<https://www.estrepublicain.fr/edition-de-besancon/2017/09/27/le-tresor-de-saint-vit-va-a-besancon>

⁸⁴ Voir **Annexe 5** – Analyse statistique des œuvres exposées.

Les objets provenant de Besançon représentent moins de 5% des objets présentés dans la salle 9 – Haut Moyen-Âge.

⁸⁵ Le Grand Besançon est une dénomination administrative désignant la communauté de communes de Besançon et ses alentours. Cette échelle contemporaine m'a d'abord servi d'hypothèse de travail pour comprendre la formule employée dans le PSC de "Besançon et ses environs". Pour l'usage que j'en ai fait, c'est une définition qui fonctionne plutôt bien.

⁸⁶ Vitrine 7, « Les dolmens d'Aillevans », 19 objets provenant tous d'Aillevans.

(Doubs) et grotte des Pierrottes à Scey-en-Varais⁸⁷ (Doubs), grotte de la Fontaine de la Roche à Courchapon⁸⁸ (Doubs), nécropole de Saraz⁸⁹ (Doubs).

Bien plus qu'ouverte à la région, la muséographie en réalité la dépasse, pour s'intéresser à des régions historiques, des ensembles culturels cohérents : la culture de Hallstatt⁹⁰, le Néolithique Moyen Bourguignon⁹¹, l'entité « Rhin-Suisse-France Orientale »⁹², royaume burgonde⁹³...

En témoignent les rares cartes actuellement présentées vis-à-vis des collections archéologiques. Une carte visant à inscrire les dolmens d'Aillevans au sein d'un corpus régional, s'étend en réalité de Metz à Lyon et inclut une grande partie de la Suisse, ainsi que le sud de l'Allemagne⁹⁴. Ce choix est cohérent avec la réalité archéologique ; du point de vue de la lecture des collections, il insère l'archéologie régionale dans des ensembles plus vastes, à l'échelle européenne. D'ailleurs, le mode de construction de la carte la rend extrêmement semblable aux cartes des publications archéologiques, par exemple celles de la *Revue archéologique de l'Est*⁹⁵.

Par ailleurs, des objets découverts dans d'autres régions et non conservés au musée sont cités, en particulier dans la première galerie : œnochoé de la tombe princière de Lavau⁹⁶ (Aube), galet

⁸⁷ Vitrine 8, « Scey-en-Varais, une occupation campaniforme », 13 objets provenant tous de Scey-en-Varais.

La vitrine 8 comporte deux sous-sections dédiées respectivement à Gonsans et Scey-en-Varais.

⁸⁸ Vitrine 11, « Fragments du bronze final ; Courchapon, une découverte de 1882 », 27 objets provenant tous de Courchapon.

⁸⁹ Vitrine 14, « La nécropole de Saraz », 7 objets provenant tous de Saraz.

La vitrine 14 comporte deux sous-sections dédiées respectivement à la nécropole de Saraz et à l'apparition de la fibule ; elle comporte également deux objets présentés en-dehors de ces sections.

⁹⁰ Vitrine 13, « Les atours du Hallstatt » : « Les parures mises au jour dans les tumulus du premier Âge du Fer sont relativement homogènes dans l'aire culturelle du Hallstatt, correspondant à l'arc nord-Alpin. Quoique bien inscrites dans ce complexe culturel, les parures à pendeloques ou les bracelets dénotent d'une mode spécifique aux femmes de haut-rang du massif jurassien. »

⁹¹ Vitrine 8, « Gonsans et le Néolithique Moyen Bourguignon » : « Les deux vases participent d'une séquence culturelle dénommée Néolithique Moyen Bourguignon qui débute vers 4 000 av. J.-C. »

⁹² Vitrine 11, « Fragments du bronze final » : « Le site de la Fontaine de la Roche a fourni un corpus de céramiques cohérent se rattachant à l'entité Rhin-Suisse-France Orientale (RSFO). Ce groupe culturel unit les populations installées entre le lac de Constance, la vallée de l'Oise et l'Ardèche. Outre une culture matérielle commune, ce groupe partage des rituels funéraires homogènes ».

⁹³ BILLOIN, David ; ESCHER, Katalin ; GAILLARD DE SÉMAINVILLE, Henri (et al.). « Contribution à la connaissance de l'implantation burgonde en Gaule au Ve siècle : à propos de découvertes récentes de fibules zoomorphes », *Revue archéologique de l'Est*, tome 59-2, 2010, fasc. 2, n°182, p. 567-583.

⁹⁴ « Carte de répartition des dolmens du Néolithique », vitrine 7, « Les dolmens d'Aillevans ».

Annexe 7.2 – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 1a et b - Carte de répartition des dolmens du Néolithique, avril 2019.

⁹⁵ Voir par exemple BILLOIN, David ; ESCHER, Katalin ; GAILLARD DE SÉMAINVILLE, Henri (et al.), *op. cit.*, p. 573, fig. 6. Carte de répartition des fibules en forme de cheval et au cavalier, d'après Martí, 1990 [...], Steiner, Menna, 2000 [...], et Frey, 2001 [...] (DAO : D. Billoin).

⁹⁶ Œnochoé attique à figures noires, terre cuite, or, argent ; mentionnée dans le cartel de l'Œnochoé étrusque à décor celtique, vitrine 16.

gravé de la grotte Gazel⁹⁷ (Aude). Ces objets sont parfois présents sous la forme d'illustrations, ce qui leur confère une place plus importante, avec un impact visuel immédiat.

S'il s'agit bien désormais d'avoir un regard sur les découvertes archéologiques d'une Franche-Comté élargie, il ne s'agit pas pour autant d'un découpage en cohérence avec la loi NOTRe de 2015, dont le musée est contemporain, mais plutôt d'un découpage fondé sur les connaissances archéologiques, qui définissent des ensembles culturels variables selon les périodes. Ce n'est pas sur un découpage administratif contemporain unique, tel que la Séquanie du musée archéologique ou la ville de la muséographie précédente, que la géographie de la muséographie actuelle se calque, mais sur des découpages variés selon les périodes, cohérents avec les objets présentés. Cette variété géographique est le premier indice d'une muséographie s'intéressant plutôt tournée vers les objets que les contextes⁹⁸. Cela va peut-être jusqu'à la déconstruction de la notion de territoire, phénomène allant de pair avec la déconstruction de la notion de temps⁹⁹.

Malgré cela, un choix délibéré a été fait de présenter des œuvres relevant du « territoire bisontin et de son environnement proche »¹⁰⁰. Cette prétention paraît un peu exagérée, au vu des œuvres présentées : il s'agit surtout de Besançon seule, comme le montrent à la fois le nombre d'objets exposés et la carte des objets exposés¹⁰¹. Toutefois, cette expression, au moyen de laquelle le musée exprime ses choix, montre bien que l'opposition entre ancienne et nouvelle muséographie ne relève pas principalement d'une modification de la zone géographique présentée. En effet, si l'on en croit cette formulation, l'ancienne et la nouvelle muséographie concernent le même espace géographique.

Une comparaison avec l'exposition « Les derniers chasseurs-cueilleurs du massif jurassien et de ses marges », au MBAA, au musée d'histoire naturelle de La Chaux-de-Fonds, et au musée de la préhistoire d'Île-de-France de Nemours, à l'automne 1999¹⁰², montre comment l'opposition entre ces deux muséographies relève d'autre chose que du simple cadre spatial.

⁹⁷ mentionné dans le cartel du Crâne d'ours, vitrine 1.

Annexe 7.2 – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 2 – Illustration sur cartel (crâne d'ours, vitrine 1), avril 2019.

⁹⁸ Voir infra, p. 35.

⁹⁹ Voir infra, p. 62-63.

¹⁰⁰ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 22.

¹⁰¹ **Annexe 5** – Analyse statistique des œuvres présentées, et **Annexe 3.1** – La collection permanente d'archéologie régionale du MBAA : provenances.

¹⁰² CUPILLARD, Christophe ; RICHARD, Annick (dirs.). *Les derniers chasseurs-cueilleurs du massif jurassien et de ses marges (13000-5500 avant Jésus-Christ)*, [cat. exp. Besançon, musée des beaux-arts et d'archéologie, 10 octobre 1998 – 18 janvier 1999 ; musée d'histoire naturelle de La Chaux-de-Fonds, 23 mars – 29 août 1999 ;

Cette exposition intervient entre *20 000 m³ d'histoire - Les fouilles du parking de la mairie à Besançon* (1992) et *De Vesontio à Besançon* (2006). Le cadre spatial semble en être la région ; mais il s'agit bien plutôt d'un espace archéologique cohérent. La vision d'un espace archéologique cohérent telle que la propose aujourd'hui le musée n'est donc pas une innovation ; il s'agit d'une réflexion menée dans le monde des musées depuis longtemps. Mais si *Les derniers chasseurs-cueilleurs du massif jurassien et de ses marges* se rapproche, par son choix spatial et son contenu (en termes d'objets exposés), de la nouvelle muséographie du MBAA, cette exposition temporaire est plus proche, du point de vue de ses dispositifs muséographiques, de *De Vesontio à Besançon* et de l'ancienne muséographie du MBAA. Elle faisait en effet usage de maquettes et de personnages sculptés¹⁰³, s'appuyant, à l'instar de *De Vesontio à Besançon*, sur une muséographie immersive et ludique.

Cette muséographie semble récurrente dans les années 2000 pour les musées d'archéologie nationale. Le musée de Bibracte, ouvert en 1996 et rénové en 2012-2014, présentait dans sa première muséographie un grand nombre de maquettes, ainsi que des dioramas, dont certains font encore partie de la présentation permanente. Cet aspect immersif et ludique s'appuyait également sur des personnages sculptés grandeur nature, formant un groupe autour du chef gaulois Dumnorix¹⁰⁴.

La question de l'espace traité par les collections archéologiques locales du MBAA ne porte donc pas réellement sur la définition d'un espace spécifique qui différencierait d'une muséographie à l'autre, mais sur le discours que dessert cet espace, une fois choisi. À quoi correspond cet espace ? Pourquoi l'avoir choisi ?

musée de la Préhistoire d'Île-de-France, Nemours, automne 1999], Lons-le-Saunier, Centre Jurassien du Patrimoine, 1998, p. 12.

¹⁰³ *Idem*, p. 9.

¹⁰⁴ https://web.archive.org/web/20080623074410/http://www.bibracte.fr/exposition-permanente_fr_02_03_02.html

1.2 – La ville de Besançon, de l’ancienne à la nouvelle muséographie

Avant de mettre en doute cette distinction, j’ai d’abord émis l’hypothèse d’une différence entre l’ancienne et la nouvelle muséographie du MBAA, qui serait fondée sur l’espace considéré. L’ancienne muséographie aurait été davantage tournée vers un espace géographique pourvu de limites strictes, valables quelle que soit la période chronologique envisagée : la ville de Besançon dans son acception actuelle. La nouvelle muséographie, quant à elle, serait davantage attachée à des cadres spatiaux cohérents avec la culture envisagée, donc variables selon les périodes et les espaces du musée.

Il est toutefois une échelle géographique que la muséographie prend en compte bien qu’elle ne forme pas une unité archéologique culturelle distincte à proprement parler. Il s’agit de la ville de Besançon, ou de ses aspects au cours de l’histoire (ville antique de Vesontio). J’aimerais maintenant m’intéresser à ce cadre spatial singulier au sein de la nouvelle muséographie, car il pourrait permettre de répondre aux questions relatives à l’usage fait, par le musée, du cadre spatial.

En effet, si la présentation des dolmens du Néolithique permet d’évoquer l’insertion des cultures néolithiques de Franche-Comté au sein d’un ensemble culturel plus vaste, la présentation de Vesontio semble n’avoir pour fin qu’elle-même. Elle est en général présentée de manière isolée, alors même que la ville est décrite comme un carrefour d’échanges important¹⁰⁵, en relation avec le reste de la région mais aussi une grande partie du monde antique.

Cette position spécifique de la ville, dans les deux muséographies permanentes considérées, permet de réfléchir à la signification des espaces choisis.

1.2.1 – D’une place centrale à un rôle d’exemple ?

La muséographie de 2006-2014 accordait, à la suite de l’exposition *De Vesontio à Besançon* dont elle découlait, un rôle central à la ville. Ce rôle essentiel n’était toutefois pas exclusif, comme la présence d’objets non découverts à Besançon en témoignent¹⁰⁶.

Le focus se porte aujourd’hui « plus précisément [au] territoire bisontin et [à] son environnement proche »¹⁰⁷, selon le projet scientifique et culturel du musée, et cette description

¹⁰⁵ Voir en particulier la vitrine 31 – « Un monde d’échanges ».

Voir également le panneau de salle « Une intense vie économique », **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 41.

¹⁰⁶ Voir supra, p. 19-20, et notes 69 à 72, et notes 75 et 76, mêmes pages.

¹⁰⁷ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D’ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 22.

conviendrait particulièrement bien à l'ancienne muséographie. Besançon y occupait une place certes centrale, mais non exclusive.

Aujourd'hui, la présence de la ville est moins marquée dans le nouveau parcours muséographique. Besançon semble utilisée, dans toute la première galerie, comme un exemple illustrant des phénomènes à l'œuvre dans toute la région. Le titre généralisant de la vitrine dédiée au mobilier de la station de la Roche d'Or, à Besançon, « Enceintes et villages fortifiés », en témoigne. Le texte qui lui est consacré¹⁰⁸ confirme cet usage « en exemple » du site bisontin. Ce dernier est replacé dans un contexte contemporain qu'il sert à expliciter, et comparé à d'autres sites analogues de la région. Le premier rempart de la ville, par le biais de la maquette du *murus gallicus*, est mis en relation, dans le texte de salle en face duquel il est présenté, avec une situation plus générale qui concerne l'ensemble des communautés celtiques¹⁰⁹.

Le changement de salle, en fin de cette même galerie, marque le passage à une époque différente mais aussi à une échelle différente : l'attention est alors quasi-exclusivement portée sur Besançon, avec un intérêt particulier pour sa monumentalisation. En effet, la salle 5 « Gallo-romain – Monumentalité », loin d'être l'occasion de présenter une variété d'espaces monumentalisés, se concentre exclusivement sur *Vesontio*¹¹⁰, à l'exception de l'ex-voto anatomique de Luxeuil¹¹¹. C'est le cas jusqu'au Passage des Mosaïques (salle 6).

Pour la suite de la galerie, jusqu'à la salle « 8 – Gallo-romain : le quotidien » incluse, des objets de *Vesontio* sont présentés avec des objets d'autres provenances. En tout, plus des trois-quarts des objets présentés de la section 4¹¹² à la section 8¹¹³ proviennent de Besançon¹¹⁴.

Le PSC souligne que le parcours archéologique est consacré « plus précisément [au] territoire bisontin et [à] son environnement proche »¹¹⁵. À la ville de Besançon sont spécifiquement consacrées deux sections : « Le roman d'un oppidum » (salle 4 – Second Age du Fer) et « *Vesontio*, version latine » (salle 5 – Gallo-romain. Monumentalité)¹¹⁶. Les objets présentés correspondent à ce recentrement géographique : ces deux espaces sont ceux qui

¹⁰⁸ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 32.

¹⁰⁹ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 34.

¹¹⁰ Voir **Annexe 5** – Analyse statistique des œuvres exposées.

¹¹¹ Ex-voto anatomique, début du Ier siècle, Luxeuil-les-Bains (Haute-Saône), bois – MBAA, inv. 866.2.1.

¹¹² Section 4, « Second Âge du Fer » ; fin de la première galerie.

¹¹³ Section 8, « Gallo-romain, le quotidien » ; fin de la deuxième galerie.

¹¹⁴ **Annexe 5.3** – Proportion d'objets par section et par provenance dans les collections d'archéologie locale.

¹¹⁵ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 22.

¹¹⁶ *Idem*, p. 23.

comptent le plus d'objets provenant de Besançon¹¹⁷. Le changement s'opère au niveau de la maquette du mur d'enceinte, qui fonctionne comme une introduction à ces deux salles plus spécifiquement consacrées à Besançon. Le texte du panneau de salle correspondant (« Le roman d'un oppidum »)¹¹⁸ permet ce glissement d'une échelle plus large, généralement régionale mais en l'occurrence européenne, à l'échelle de la ville.

On peut d'ores et déjà constater une différence de traitement de la ville, favorisant Vesontio/Besançon, au détriment des autres villes évoquées, comme Mandeure ou Luxeuil. L'exposition de l'ex-voto de Luxeuil n'évoque pas la place de la ville dans le réseau urbain, se contentant d'évoquer « l'établissement d'un complexe thermal ».

Cet objet peut nous permettre de comprendre autrement ce choix expographique. Il semble en effet que Vesontio soit utilisée comme un exemple de processus (la « romanisation », par exemple), qui touchent en réalité toute la région.

L'ex-voto de Luxeuil permet ainsi de reconsidérer la réflexion sur la monumentalisation : cet objet permet d'évoquer les thermes, institution emblématique de la romanité, de la même manière que le casque permet d'évoquer l'amphithéâtre¹¹⁹. La question qui se pose est la suivante : la prédominance des artefacts venus de Vesontio s'explique-t-elle par un choix délibéré de présenter Vesontio, et l'ex-voto de Luxeuil ne sert-il qu'à pallier un manque d'éléments thermaux exposables découverts à Besançon ? ou bien au contraire cette prédominance s'explique-t-elle simplement par l'abondance de découvertes monumentales faites à Besançon ? Dans ce dernier cas, l'ex-voto de Luxeuil devrait plutôt être considéré comme une ouverture vers le reste du monde gallo-romain, qui se monumentalise au même titre que *Vesontio*. La ville de *Vesontio* serait dans ce cas prise comme un exemple de monumentalisation, phénomène largement plus vaste en termes géographiques.

L'élément principal qui me permet d'envisager cet usage « en exemple » de la ville est l'absence de cartes renvoyant aux lieux de découverte des objets dans la ville. *Vesontio* reste ainsi très abstraite. On peut alors facilement la considérer comme une ville modèle qui permet de comprendre ce qu'est une ville dans le monde romain.

¹¹⁷ **Annexe 5.3** – Proportion d'objets par section et par provenance dans les collections d'archéologie locale.

¹¹⁸ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 34.

¹¹⁹ Cette lecture de l'ex-voto de Luxeuil ignore sa présentation comme objet évoquant la persistance d'un art celte dans la Gaule romanisée. Il m'a paru en effet important de considérer comment était évoqué l'espace tant urbain que régional, par le biais de cet objet non bisontin.

Cette situation pourrait n’être que temporaire. Un panneau¹²⁰, mis en place en mai 2019, présente deux plans de la ville, qui situent respectivement les monuments antiques et les zones de découvertes archéologiques sur la trame urbaine actuelle. Il restitue l’embarcadère découvert en 2001 au moyen d’une représentation numérique réalisée par l’université (et utilisée dans l’ancienne muséographie) et propose un relevé de la Porte Noire.

Malgré cela, la faible contextualisation des vestiges bisontins reste frappante quand on la compare avec leur importante contextualisation dans la muséographie précédente¹²¹. L’usage « en exemple » de la ville dans ces salles qui lui sont consacrées correspondrait alors à l’usage qui est fait de la ville dans la première galerie, où les découvertes bisontines permettent de traiter de phénomènes à l’œuvre sur différents sites¹²².

L’ambiguïté de la position de Besançon/Vesontio dans la muséographie pose plusieurs problèmes que j’examine plus bas¹²³ : considérée comme l’exemple même de la ville, elle contribue à un certain effacement des autres ensemble urbains du territoire considéré ; mais prise comme ville-modèle, elle perd également sa spécificité qui la distingue d’autres capitales provinciales.

1.2.2 – Du contexte à l’objet

La muséographie des années 2006-2014 marquait le visiteur par son aspect monumental, par sa présentation de l’architecture, de l’urbanisme, en somme par sa remise en contexte. Cette vision du contexte était supportée par différentes formes d’immersion. Quelle que soit la teneur exacte de la contextualisation dans la nouvelle muséographie du MBAA, la remise en contexte immersive des années 2006-2014 a aujourd’hui disparu.

L’une des différences frappantes entre l’ancienne et la nouvelle muséographie est l’importance du traitement de l’architecture et de l’urbanisme dans les années 2006-2014. L’architecture paraît aujourd’hui beaucoup moins traitée. Son évocation a surtout lieu par le biais des artefacts et très peu par d’autres dispositifs. Pour toute la collection permanente ne sont employées que deux maquettes¹²⁴, alors qu’en 2006 on trouvait quatre maquettes¹²⁵ et deux

¹²⁰ « *Vesontio*, chef-lieu de *civitas* ». Voir **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 35.

¹²¹ Voir supra, p. 18-19 et p. 21, et infra, p. 29-30.

¹²² Voir supra, p. 27.

¹²³ Voir infra, p. 37-40.

¹²⁴ Domus du Collège Lumière et maquette du mur gallo-romain.

Annexe 4 – Liste des maquettes et dispositifs immersifs au MBAA.

¹²⁵ **Annexe 4** – Liste des maquettes et dispositifs immersifs au MBAA.

Annexe 7.1 – Anciennes muséographies du MBAA.

dispositifs à échelle 1, représentant le péristyle et les peintures murales, ainsi que l'évocation d'une cave en pierre. L'urbanisme n'est aujourd'hui abordé de manière générale que par un panneau de salle¹²⁶. Il concerne ponctuellement des vitrines spécifiques, par le biais de plans dessinés sur les cartels, comme celle consacrée au camp de la Roche d'Or¹²⁷. Au contraire, dans la muséographie précédente, les plans de la ville étaient régulièrement présents sur les panneaux de salle¹²⁸ et offraient un contexte général à l'ensemble des objets exposés. Plusieurs représentations numériques¹²⁹ de la ville à différentes époques, ainsi que le vitrail d'André Seurre¹³⁰, aujourd'hui déposé¹³¹, représentant le plan de la ville de Vesontio, permettaient également de comprendre l'urbanisme. La présentation de l'architecture et de l'urbanisme, par le biais de plans et de maquettes en particulier, ne visait alors pas tant à produire un contexte géographique qu'un contexte spatial. Il ne s'agissait pas de signaler des lieux de découverte, de comparer la ville antique et la ville moderne, mais bien de restituer le monument dans son environnement direct. Cela permettait ultimement de comprendre l'interrelation des monuments dans la ville antique¹³². C'est là qu'intervenaient les représentations à échelle 1. Elles permettaient au visiteur de se projeter dans la maquette et en renforçaient la compréhension des espaces restitués.

L'immersion prenait dans l'ancienne muséographie certes la forme de décors à l'échelle 1, mais aussi de dispositifs manipulables. Elle suscitait ainsi un aspect humain dans l'évocation du passé. La perception d'un cadre, de manière non seulement visuelle mais aussi haptique, la possibilité du geste dans la manipulation étaient les éléments fondateurs de l'immersion. Aujourd'hui l'immersion haptique n'est présente que par la mosaïque de Méduse au-dessus de

Fig. 1 – Vue de la salle du péristyle, avril 2007 ; Fig. 5 – Salle du Taureau d'Avrigny, vue des céramiques, avril 2007 ; Fig. 8 – Salle du taureau d'Avrigny, avril 2007.

¹²⁶ La mise en place de ce panneau de salle a eu lieu entre avril et mai 2019.

¹²⁷ Vitrine 6, « Enceintes et villages fortifiés ».

¹²⁸ **Annexe 7.1** – Ancienne muséographie du MBAA.

Fig. 2 – Salle du taureau d'Avrigny, avril 2007.

¹²⁹ Voir infra, p. 45.

Annexe 7.1 – Ancienne muséographie du MBAA.

Fig. 7, Salle protohistorique, avril 2007.

Fig. 9, salle du péristyle, avril 2007.

¹³⁰ **Annexe 7.1** – Ancienne muséographie du MBAA.

Fig. 10 - Vitrail d'André Seurre, août 2013 ?

¹³¹ VILLE DE BESANÇON. *André Seurre. 1902-1977, peintre verrier*, Besançon, Ville de Besançon, juin 2017, p. 34-35.

¹³² GOLVIN, Jean-Claude. « La restitution, une image médiatrice », in : Jacobi, Daniel ; Denise, Fabrice (dirs.), *Les Médiations de l'archéologie*, Dijon, Editions universitaires de Dijon / Office de coopération et d'information muséales, 2017, p. 60.

laquelle il est possible de marcher¹³³. Un dispositif similaire existait déjà autrefois¹³⁴. Ce dispositif ne serait-il pas là, davantage qu'un dispositif immersif, surtout un moyen de gagner de l'espace ? La possibilité de marcher au-dessus d'une mosaïque de sol est certes productrice d'un contexte, mais cet effet immersif est limité, car il est unique dans la nouvelle muséographie du MBAA.

Les objets sont aujourd'hui fréquemment présentés en situation d'usage dans les vitrines. Ainsi, le passoir et le putoir¹³⁵, présentés l'un incliné au-dessus de l'autre, permet de comprendre leur utilisation sans forcément recourir au texte qui le complète :

La passoire [sic] et le putoir se retrouvent par paire, le premier s'emboîtant dans le second pour filtrer les liquides¹³⁶.

On peut citer également la cuillère inclinée¹³⁷ dans la même vitrine, mais aussi les poids de métier à tisser de la vitrine « Artisanats gallo-romains », dont le mode de suspension est évoqué par le dispositif d'accrochage des objets dans la vitrine¹³⁸. Ce dispositif est particulièrement frappant pour les bijoux. Dans la vitrine de la sépulture féminine de Saint-Vit, le mode de présentation des bijoux permet de distinguer les fibules, qui se portaient accrochées au vêtement, présentées de manière verticale¹³⁹. Cela permet au visiteur de distinguer l'usage qui était fait d'éléments qui seraient peut-être difficiles à discriminer s'ils étaient tous posés à plat.

Toutefois cette mise en situation des objets ne produit pas la présence du geste que suscitait un dispositif manipulable ou de médiation. La vitrine « l'objet et le geste »¹⁴⁰ est symptomatique de cette absence de la personne humaine. Les objets sont posés à plat dans une

¹³³ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 3, Passage des Mosaïques, janvier 2019.

¹³⁴ **Annexe 7.1** – Ancienne muséographie du MBAA.

Fig. 13, projet de scénographie de la mosaïque de Méduse, mars 2006.

¹³⁵ Putoir et passoir, IIe siècle, Besançon (Doubs), Bregille, alliage cuivreux. – MBAA, inv. 852.2.211 et 852.2.212.

Annexe 7.2 – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 4, Vitrine « La vaisselle de prestige gallo-romaine » : passoir et putoir, janvier 2019.

¹³⁶ Cartel du putoir et du passoir, vitrine 33 – « La vaisselle de prestige gallo-romaine ».

¹³⁷ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 5 – Vitrine « La vaisselle de prestige gallo-romaine » : cochlear (cuillère), avril 2019.

¹³⁸ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 6 – Vitrine « Artisanats gallo-romains », poids de métier à tisser, avril 2019.

¹³⁹ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 7 – Vitrine 59, « Sépulture féminine », janvier 2019.

¹⁴⁰ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 8 – Vitrine « Le geste et l'outil », avril 2019.

vitrine très haute, produisant un grand espace vide. Son titre renforce l'impression d'absence de geste, puisque, de fait, cette vitrine ne présente que des objets.

On peut donc, malgré la présentation « en situation » des objets, caractériser la muséographie du MBAA comme celle d'une absence de geste. La mise en situation des objets produit un fort effet esthétique, celui d'une présentation quasi-magique de l'objet, suspendu dans l'air, remplissant pleinement sa fonction d'objet mais séparé de l'univers humain qui l'accompagne normalement. Cette présentation est donc, finalement, à associer à la vision centrée sur l'objet du MBAA¹⁴¹.

Cette forme de refus du geste marque une rupture avec la muséographie traditionnelle de l'archéologie. Les silex, par exemple, sont fréquemment présentés avec une vidéo ou une série de dessins démontrant la taille du silex, au point que c'en est presque devenu un cliché du musée archéologique. Le MBAA a pris le parti de présenter ces artefacts seuls, dans l'idée que le silex est compréhensible par lui-même, en particulier du point de vue de sa technique et de sa spécificité, à la fois objet usuel et esthétique¹⁴². Si le geste doit être perçu, c'est par l'observation de l'objet, selon une logique qui paraît proprement archéologique ; la recherche de contextualisation gestuelle, quant à elle, semble plus proche d'une réflexion ethnologique : l'objet est tel parce qu'il a été fait ainsi.

La différence avec la contextualisation spatiale de la muséographie des années 2006-2014 est donc la suivante : la place qu'elle accorde à l'humain. Dans la nouvelle muséographie du MBAA, les objets sont contextualisés entre eux, alors que c'est vis-à-vis du visiteur que la contextualisation avait lieu dans la muséographie antérieure.

Ainsi, les seules maquettes conservées dans la nouvelle muséographie du MBAA sont celles qui ne comportent pas de personnage, pas d'animation, pas d'anecdote. Il s'agit de la maquette qui présente le *murus gallicus* de Vesontio et fournit, presque incidemment, un contexte à la tombe gauloise devant l'espace de laquelle elle est exposée, et de la maquette de la domus au Neptune, qui donne un contexte aux mosaïques.

¹⁴¹ Voir infra, p. 35-36.

¹⁴² COSNUAU, Julien. Entretien, Avril 2019.

Sur la spécificité du silex en tant qu'artefact, voir DE BEAUNE, Sophie A. « Outil et/ou œuvre d'art ? Un débat né avec la science préhistorique », in : Debray, Cécile ; Labrusse, Rémi ; Stavrinaki, Maria (dir.), *Préhistoire. Une énigme moderne* [cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 8 mai – 16 septembre 2019], Paris, Centre Pompidou, 2019, p. 115-116.

Au contraire, un certain nombre de maquettes présentées de 2006 à 2014 comportaient des scènes animées qui permettaient au visiteur de se projeter dans une scène fictionnelle, créant donc une forme d'immersion¹⁴³.

Dans notre exploration du contexte, la présence de l'humain est donc également à interroger. Dans la nouvelle muséographie, le corps humain n'est rendu présent que par la momie de Seramon et par un squelette d'homme gaulois. Les corps sont tous deux présentés de manière très pudique. La tombe gauloise est présentée dans un caisson à part, ce qui présente aussi le risque que le visiteur l'ignore complètement, car c'est l'un des rares lieux du musée à être presque complètement clos¹⁴⁴.

La momie de Seramon, dépouille dont l'identité est connue et donc « chargée identitairement »¹⁴⁵, bénéficie d'un dispositif qui efface encore plus son corps. Elle est présentée dans son sarcophage laissé légèrement entrebâillé pour qu'on la voie¹⁴⁶ :

*« Nous avons choisi de ne pas montrer le corps mais d'entrouvrir simplement le sarcophage pour laisser voir les pieds et les bandelettes tout **en respectant l'intimité du mort** », ajoute Nicolas Surlapierre.*¹⁴⁷

Cette présentation diffère radicalement de l'effet spectaculaire de la radiographie de *La momie aux amulettes*¹⁴⁸, exposition temporaire (11 juin 2008 – 12 janvier 2009) à l'origine de la présentation permanente des collections égyptiennes jusqu'en 2014. Le corps radiographié était numérisé dépourvu de ses bandelettes, à la manière d'un objet d'études plus que d'un être humain.

Dans la nouvelle muséographie, l'humain est perçu comme tel, et il est donc à présenter avec le respect dû à l'humain. Certes, les deux modes de présentation de ces restes humains diffèrent et placent donc le visiteur dans une attitude différente vis-à-vis de la dépouille. La momie de Séramon, placée au centre d'une pièce elle-même au cœur et presque au sommet du musée,

¹⁴³ JACOBI, Daniel. « Les maquettes dans les expositions archéologiques : entre représentation et imaginaire », in : *op. cit.*, p. 119 et 121.

¹⁴⁴ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 9a et b – Caisson de la sépulture gauloise, avril 2019.

¹⁴⁵ CADOT, Laure. *En chair et en os : le cadavre au musée. Valeurs, statuts et enjeux de la conservation des dépouilles humaines patrimonialisées*, Paris, École du Louvre, 2009, coll. Mémoires de recherche de l'École du Louvre, p. 82-83.

¹⁴⁶ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 10 – Sarcophages de Seramon, avril 2019.

¹⁴⁷ DE LASSUS, Priscille. « Le nouveau musée de Besançon », *Archéologia* n°571, 2018, p. 48.

¹⁴⁸ **Annexe 7.1** – Ancienne muséographie du MBAA.

Fig. 14 à 16, Vue de l'exposition « la momie aux amulettes », 2008.

pièce obscure et basse à l’instar d’une chambre funéraire, dispose d’une aura de sacralité due à la préservation de son nom et à la présentation d’objets qui sont associés au défunt : papyrus de Séramon¹⁴⁹, sarcophages¹⁵⁰. Le choix de présenter les collections égyptiennes sous le prisme du domaine funéraire contribue à cette atmosphère de « recueillement propre au lieu saint »¹⁵¹, qui crée un ensemble diachronique d’objets funéraires assimilables à un contenu de tombe¹⁵².

L’évocation de la tombe gauloise est au contraire présentée sans aucun autre objet en regard. La maquette du *murus gallicus*, qui présente le contexte de la tombe, est exposée à l’extérieur du caisson, dans une forme d’introduction qui n’autorise pas un va-et-vient du regard entre la découverte et son contexte. Il s’agit là d’une toute autre manière de contrer la réification du corps humain muséalisé, qui est alimentée par la présence concomitante d’autres objets, conduisant à considérer le corps lui aussi comme un objet¹⁵³.

La reconsidération des restes organiques est à mettre en lien avec les tendances de l’archéologie post-processuelle¹⁵⁴ et les réflexions actuelles autour de la présentation des restes humains. Elle est aussi liée à l’ajout, en 2004, « d’une mention concernant le respect dû aux restes humains dans le code de déontologie de l’ICOM »¹⁵⁵.

Par sa discrétion, cette confrontation au reste humain présente une grande force émotionnelle. Le nouveau MBAA permet ainsi la création d’un lien social avec l’altérité absolue : celle du mort, d’un humain très ancien, avec des modes perceptifs autres, une langue disparue, des paysages très différents des paysages actuels... Les personnes qu’étaient ces êtres sont radicalement différentes de nous¹⁵⁶. Malgré cela, il est possible d’établir un lien émotionnel

¹⁴⁹ Papyrus mythologique de Seramon, début de la XXI^e dynastie, vers 1060-1030 av. J.-C., Egypte, papyrus – MBAA, dépôt du musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes, inv. E17400.

¹⁵⁰ Couvercle-plaque, début de la XXI^e dynastie, vers 1060-1030 av. J.-C., Egypte, probablement d’une nécropole thébaine, bois stuqué peint – MBAA, inv. A.780.

Cuve et couvercle du sarcophage intérieur, début de la XXI^e dynastie, vers 1060-1030 av. J.-C., Egypte, probablement d’une nécropole thébaine, bois stuqué peint – MBAA, inv. A.778, A.779.

Cuve et couvercle du sarcophage extérieur, début de la XXI^e dynastie, vers 1060-1030 av. J.-C., Egypte, probablement d’une nécropole thébaine, bois stuqué peint – MBAA, inv. A.776, A.777.

¹⁵¹ CADOT, Laure. *Op. cit.*, p. 91.

¹⁵² Voir infra, p. 62.

¹⁵³ CADOT, Laure. *Op. cit.*, p. 91.

¹⁵⁴ RENFREW, Colin ; BAHN, Paul. *Archaeology: Theory Methods and Practice*, Londres, Thames & Hudson, 2000 (1^{ère} édition 1991), p. 539.

¹⁵⁵ CADOT, Laure. « Questions légales et éthiques sur la conservation et l’exposition des restes humains », in : *Tomber sur un os. Quand les archéologues font parler les morts* [cat. exp., Louvres, ARCHEA, 23 novembre 2018 – 19 mai 2019], Milan, Silvana Editoriale, 2018, p. 31.

¹⁵⁶ GUICHARD, Vincent. « Raconter la construction des territoires : une nouvelle mission pour les musées d’archéologie », in : Demoule, Jean-Paul ; Garcia, Dominique ; Schnapp, Alain (dir.). *Une histoire des civilisations. Comment l’archéologie bouleverse nos connaissances*, Paris, La Découverte, Inrap, 2018, p. 580.

avec ces restes humains. La création de ce lien émotionnel et social est en harmonie avec la volonté du musée de créer du lien social dans la communauté¹⁵⁷.

Malgré le rapport de contemporanéité qu'elle confère aux objets et qui est très sensible dès qu'il s'agit de restes humains, il est permis de s'interroger sur la pertinence de cette absence relative de contexte. Dès les années 1960, il est admis que le mobilier, les restes humains éventuels et le contexte archéologique doivent être considérés ensemble¹⁵⁸. Au MBAA, dans le cas de la nécropole de Saint-Vit, le cartel signale « tombe d'homme » et « tombe de femme », comme en signe de reconnaissance que le corps humain est pertinent. Mais il ne présente pas pour autant de plan ou de description du site. La vitrine place ces deux ensembles funéraires en relation, mais sans que le visiteur ne puisse juger du statut exact de cette relation : simple découverte connexe sur un même lieu et dans un même temps ? membres d'une même famille ? Le rapport de contemporanéité s'est ici mué en rapport de simultanéité, au risque de nuire à la réalité des découvertes.

L'opposition entre les deux muséographies ne se situe donc pas au niveau du contenu, puisque les objets eux-mêmes ne diffèrent pas fondamentalement. Elle se situe plutôt au niveau de la manière de traiter ce contenu. La nouvelle muséographie semble refuser d'établir la discipline archéologique comme une science pouvant trancher définitivement sur ce qu'était le passé. Elle vise plutôt à questionner la construction du savoir et à mettre en relief la seule réelle donnée incontestable dont disposent les archéologues : l'objet, « donnée matérielle ».

La notion de musée d'objets présente des difficultés pour l'explication archéologique. Elle implique une prise de distances par rapport au contexte, qui est généralement considéré comme primordial pour la discipline. Ce parti-pris fonde la muséographie des musées de sites, qui visent à faire comprendre l'ensemble d'un site, le contexte, donc, plutôt que les objets¹⁵⁹. Le MBAA représente, au contraire, un musée en un sens traditionnel : l'objet, une fois collecté par le musée, est considéré seul. Les interrogations se construisent, bien plus qu'à partir de lui, autour de lui et à son sujet : que nous montre cet objet ?

¹⁵⁷ Voir infra, p. 118.

¹⁵⁸ PARIAT, Jean-Gabriel. « L'archéologie de la mort d'hier à aujourd'hui... et demain ? », in : *Tomber sur un os. Quand les archéologues font parler les morts (op. cit.)*, p. 21-22.

¹⁵⁹ « Musée de site », in : Desvallées, André ; Mairesse, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, A. Colin, 2011, p. 628.

Les objets sont donc des signes permettant d'évoquer d'autres informations tirées du contexte ou de l'histoire, et non pas des éléments nécessitant une complétion par le biais de données supplémentaires.

Cette fonction de signe est particulièrement sensible dans la salle consacrée à la ville de Vesontio. La ville est évoquée de manière presque géographique, chaque monument signifiant de la romanité étant rappelé par le biais d'un objet qui lui est lié : casque de l'amphithéâtre¹⁶⁰, bas-reliefs de la Porte Noire¹⁶¹, bouche de fontaine¹⁶², amphores¹⁶³ signifiant le commerce fluvial, fragments de statues monumentales pour le Forum et l'univers politique... Le MBAA utilise ces objets tels qu'ils sont, fragmentaires ou détachés de l'ensemble monumental auquel ils appartiennent.

La nécessité de complétion est au contraire importante dans une présentation immersive, qui réclame d'enrichir les objets sur différents aspects afin de pouvoir exprimer le passé au plus près. La nouvelle muséographie du MBAA s'intéresse davantage à faire comprendre le pouvoir de l'objet, sa richesse significative. Elle ne cherche pas à utiliser les objets comme simples éléments dialogiques perdus dans un tout plus vaste, dont ils ne seraient qu'un fragment.

Les choix effectués au cours de la restauration des objets qui a précédé la réouverture du musée témoignent de cette volonté de ne pas voir l'objet comme un élément fragmentaire à compléter au maximum. Ainsi des restaurations restituant l'objet à une forme « complète » ont-elles été dérestaurées : c'est le cas par exemple de la coupe en céramique sigillée provenant de Mandeure¹⁶⁴. Son aspect fragmentaire lui a été rendu, refusant ainsi de substituer un état faussement complet (car moderne) à son état de découverte.

¹⁶⁰ Casque militaire, 2e quart du Ier siècle, Besançon (Doubs), rue d'Arènes, alliage cuivreux, fer, laiton, argent, verre, corail – MBAA, inv. 885.8.1.

Il ne s'agit pas pour autant d'un casque de gladiateur. Voir *infra*, p. 48.

¹⁶¹ Haut-relief au génie ailé chevauchant un dauphin, accompagné d'une Néréide, IIe siècle, Besançon (Doubs), près de la Porte Noire, calcaire – MBAA, inv. 825.1.1.

Haut-relief représentant un génie ailé et une figure féminine nue le bras droit tendu vers un arbuste, IIe siècle, Besançon (Doubs), près de la Porte Noire, calcaire – MBAA, inv. 825.1.2, 825.1.3.

¹⁶² Bouche de fontaine, IIe siècle, Besançon (Doubs), Arsenal, alliage cuivreux doré – MBAA, inv. 876.7.1.

¹⁶³ Amphore Dressel 2/4, fin Ier siècle av. J.-C. - Ier siècle, fab. Tarraconaise, déc. Besançon (Doubs), Chamuse, terre cuite – MBAA, inv. 851.15.2.

Amphore Gauloise 4, milieu Ier s. av. J.-C. – IIIe siècle, fab. Gaule narbonnaise, déc. Besançon (Doubs), MBAA, terre cuite – MBAA, inv. 2014.0.378.

Amphore Dressel 20, Ier-IIIe siècles, fab. Bétique, déc. Besançon (Doubs) (?), terre cuite – MBAA, inv. 2014.0.374.

Amphore Dressel 7/11, Ier siècle, fab. Bétique, provenance inconnue, terre cuite – MBAA, inv. 2012.0.297.

¹⁶⁴ **Annexe 7.1** – Ancienne muséographie du MBAA.

Fig. 5 – salle du Taureau d'Avrigny, vue des céramiques, avril 2007.

Annexe 7.2 – Nouvelle muséographie du MBAA.

La distinction principale entre la muséographie des années 2006-2014 et la nouvelle muséographie du MBAA est donc plus probablement liée à un changement de regard sur ce qu'il est important de présenter, dans le premier cas des conclusions archéologiques sur le passé, dans le second l'objet lui-même, dont l'appréciation peut être nourrie d'informations supplémentaires. Cela implique-t-il un rapport différent vis-à-vis de l'Histoire ?

1.2.3 – La lecture de l'histoire : Vesontio, image de Rome (« centre » et « périphérie »)

Les objets de la nouvelle muséographie sont des sémiophores au sens vaste. Ce ne sont pas seulement des signes du passé ou de la ville, mais aussi des signes évoquant l'histoire de la collecte du passé, des arts, des rapports sociaux, etc.

Peut-être ces objets sont-ils aussi des sémiophores de Rome, à l'image de la collection d'antiques de Pierre-Adrien Pâris¹⁶⁵. Cette possibilité pèse sur l'histoire de la discipline qu'est l'archéologie métropolitaine. Aux origines de l'archéologie gallo-romaine se trouve en effet la lacune ressentie par les archéologues français n'étudiant pas « la belle antiquité », celle de Rome. La notion idiomatique de « gallo-romain » a été créée justement pour s'affranchir de ce modèle centralisateur ; mais elle porte toujours, en creux, l'image de Rome comme modèle de la Ville.

La présence importante de Besançon, dans ce contexte, peut être perçue comme celle d'un centre. La ville est alors mise en lien avec l'invisible, qui serait en l'occurrence la ville antique de Rome. Rome est un modèle absolu : ville-étalon et centre à l'époque antique, puis modèle central à travers le temps, jusqu'à aujourd'hui.

Ce rapport à un « invisible » instaure une hiérarchie spatiale¹⁶⁶, qui place Besançon à un niveau central, par le biais de cette comparaison à Rome. A Besançon correspondent ensuite un territoire et ses marges, de la même manière que la hiérarchie spatiale réelle à laquelle l'archéologie-signes renvoie.

Fig. 11 – Vitrine « Les charmes de la commune », janvier 2019.

¹⁶⁵ MICHEL, Christian. « Entre connaissance et délectation : le cabinet de Pierre-Adrien Pâris », in : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris : architecte, dessinateur des menus-plaisirs* [cat. exp., Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, du 14 novembre 2008 au 23 février 2009], Paris, Hazan / Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 2008, p. 86 et 88.

¹⁶⁶ POMIAN, Krzysztof. « Entre l'invisible et le visible : la collection », *op. cit.*, p. 45.

Dans cette optique, Besançon, périphérie de Rome (mais d'une Rome idéale, « invisible »), redevient un centre : la ville est élevée à un rôle central par cette comparaison à Rome. Périphérie vis-à-vis de Rome qu'elle reflète, elle évite d'être une périphérie d'un centre plus proche et au pouvoir plus sensible, Paris par exemple. C'est cette comparaison à Rome qui peut faire de Besançon une « capitale régionale »¹⁶⁷, définition forte en termes d'enjeux politiques et économiques.

Rome est présente à travers les références à l'empereur. Les passages de Jules César et de Julien l'Apostat à Vesontio marquent la chronologie, en particulier dans la muséographie des années 2006-2014¹⁶⁸.

Cette vision paraît aujourd'hui moindre au MBAA. L'extension de l'exposition permanente à la région a en effet en partie gommé la forte présence de Besançon et tendu à étendre l'explication des phénomènes à tout le territoire¹⁶⁹. Mais en réalité, si Jules César et Julien ont à peu de choses près disparu de la muséographie¹⁷⁰, les périodes qu'ils servaient à définir restent les mêmes. Les salles consacrées à Vesontio/Besançon commencent à partir de Jules César ; on cesse de parler de Vesontio/Besançon en tant qu'ensemble uniforme après le Bas-Empire. Architecturalement, ces salles correspondent à une galerie et forment donc un ensemble cohérent, malgré la rupture introduite à la fin du passage des mosaïques par la chicane de l'ouverture sur les beaux-arts.

Cette présence sous-jacente peut avoir diverses raisons : des raisons idéologiques quant à la vision de la ville de Besançon – dont l'identité et l'importance anciennes sont réaffirmées par le biais de personnages historiques –, des raisons historiques parce qu'il s'agit là, effectivement, de la période de croissance et d'apogée de la ville, jusqu'à son repli sous Julien, etc. Mais il est gênant que ce parti-pris, qui existe donc bel et bien, ne soit pas explicité, pas reconnu, et un peu masqué sous le voile de « La région et sa capitale », alors que c'est bien plutôt « La capitale de région et son territoire ».

¹⁶⁷ LEGROS, Agathe ; RICHARD, Annick ; « De *Vesontio* à Besançon. La ville au fil du temps », in : Stoullig, Claire (dir.), *De Vesontio à Besançon (op. cit.)*, p. 19.

« pour quitter le musée avec un autre regard sur la ville actuelle [...], **une capitale régionale** qui ne cesse de se réinventer », p. 19 (je souligne).

¹⁶⁸ **Annexe 7.1** – Ancienne muséographie du MBAA.

Fig. 17, Vue partielle de la chronologie, exposition « De Vesontio à Besançon », avril 2006.

Cette chronologie est celle de l'exposition temporaire. Elle s'étend du Paléolithique au XVIIIe siècle.

¹⁶⁹ Voir supra, p. 26-28.

¹⁷⁰ César est mentionné mais son rôle dans la conquête des Gaules, et la conquête elle-même ne sont pas décrits. Le MBAA est à ce titre déconnecté de l'histoire événementielle.

Dans le cadre de l'ancienne rivalité, politique et économique, de Besançon avec Dijon, la question temporelle prend de l'importance. Affirmer l'ancienneté de Besançon c'est mettre en relief la courte histoire de Dijon en comparaison.

Dans un tel contexte de tensions anciennes et d'unions fragiles, le choix d'un centre n'est pas innocent. La complexité territoriale du musée, axée davantage sur les objets que sur un territoire prédéfini qu'il conviendrait d'explorer, peut être perçue comme une manière de s'adapter à ce contexte. Elle répond à la complexité des identités territoriales à des échelles et des époques variées, et fait du musée autre chose qu'une antenne franc-comtoise ou bisontine, quelque chose qui dépasse le symbole identitaire chauvin.

Toutefois, le fractionnement du territoire en entités variées au sein des collections est relatif¹⁷¹. La ville de Besançon-Vesontio, implicitement placée comme « centre » et comme référence, représente à ce titre une menace – non par ce statut de centre et de référence lui-même, mais par le fait que ce choix ne soit pas expliqué ou explicité. Pourquoi la ville est-elle un centre ? Historiquement, parce que le musée est fondé avec les fouilles de la ville ; parce qu'on y a découvert beaucoup d'objets ; pour sa richesse historique. Les raisons sont nombreuses et variées ; le choix ne manque pas de justifications. Mais ne pas le dire c'est risquer des malentendus : Vesontio n'est pas la seule ville, n'est pas le seul centre, n'est pas non plus nécessairement un modèle sur lequel les autres villes du territoire se fonderaient. Vesontio est sous l'Empire romain une capitale de *civitas* ; même si elle est un modèle, on ne peut pas l'utiliser comme exemple pour évoquer la vie urbaine comme si celle-ci était identique partout sur le territoire régional. Une *civitas* est un centre plus important et complexe qu'un espace urbain. Il y a là un risque du point de vue du discours. L'abstraction même de Vesontio représente donc un risque puisqu'elle instaure une ville imaginaire imaginable, qui peut ensuite servir de support pour imaginer Mandeure ou Luxeuil. Le risque est d'induire le visiteur en erreur, de l'engager à nourrir une représentation fautive des sites.

La place complexe qu'occupe la ville de Besançon, dans la muséographie actuelle comme dans la muséographie précédente, tient à l'histoire des collections archéologiques du musée. Il ne peut s'agir d'un musée de site, puisqu'il est quasiment d'emblée dédié à la région, et ne consacre au contexte qu'une part minime de son discours ; d'un autre côté les nombreuses

¹⁷¹ Voir infra, p. 50.

et importantes découvertes faites à Besançon rendent la ville quantitativement plus présente. C'est cette richesse qui est à l'origine des collections municipales et motive la décision de musée.

Cette particularité de l'histoire des collections archéologiques de Besançon implique forcément une forme de compromis, fondant donc un musée « local » : il joue en effet sur différentes échelles géographiques en même temps, à la différence d'un musée proprement régional ou d'un musée de site. Son ancrage territorial spécifique joue sur les différentes identités vécues par le public. Le MBAA cible le Bisontin, et le Grand Bisontin, qui ont déjà deux fréquentations différentes de la ville différentes, et au-delà, le Franc-Comtois¹⁷², ultimement toute personne passant sur le territoire, ou en lien, même lointain ou fugace, avec lui. En se positionnant à une grande variété d'échelles géographiques, le musée est susceptible d'établir une variété de liens avec le public, selon le territoire choisi par la lecture. Le visiteur « bricole »¹⁷³ en effet sa lecture du musée selon son lien avec le territoire. La diversité des territoires est comme une manière de répondre à la diversité du public, local et touristique, arrivant plus ou moins récent ou porteur d'un héritage local ancien, ancien local expatrié, etc.

Cet ancrage territorial fort le distingue également du musée universel, dont la portée globale implique un détachement vis-à-vis du territoire qui l'accueille¹⁷⁴.

Le MBAA a donc un modèle à inventer : il est en partie musée universel, par son association de beaux-arts et d'archéologie, en partie musée de site, par l'importance qu'il accorde à Besançon, en partie musée territorial, par son ouverture sur différents ensembles culturels régionaux... La difficile délimitation de l'espace géographique concerné par les collections archéologiques révèle la position complexe de la muséographie de l'archéologie au MBAA, vis-à-vis du monde muséal. C'est à la fois sa force et sa faiblesse¹⁷⁵.

¹⁷² DAMETTE, Félix ; SCHEIBLING, Jacques. *Le territoire français. Permanences et mutations*, Vanves, Hachette, 2015 (3^{ème} éd. revue et augmentée), coll. Carré géographie, p. 38.

Du fait de l'adéquation entre l'ancienne entité politique régionale de Franche-Comté et un territoire ancien, les Francs-comtois ont tendance à se sentir fortement attachés à ce territoire.

¹⁷³ Sur la notion de lecture « bricolée », voir BRASSART, Alain. *L'homosexualité dans le cinéma français*, Paris, Nouveau Monde, 2007, p. 74.

¹⁷⁴ Voir infra, p. 117-118.

¹⁷⁵ *Ibid.*

1.3 – L'archéologie ouverte sur la ville (et la région)

Le rapport à l'espace de la muséographie des collections archéologiques comprend également le rapport de ces collections à l'espace urbain actuel de Besançon, voire à la région entière.

1.3.1 – Le musée et la ville

J'ai montré que Besançon occupait une place importante dans les collections d'archéologie locale. Quelle ouverture propose cet espace du MBAA sur la ville ?

Les collections sont en dialogue avec la ville d'un point de vue architectural :

*[...] les fenêtres du musée de Besançon ont été réévaluées pour offrir une perméabilité aux regards des passants. Depuis les rues qui le jouxtent, des vues furtives se dégagent sur le contenu de la collection d'archéologie qui occupe le rez-de-chaussée.*¹⁷⁶

De jour, le visiteur a, depuis les collections archéologiques du bâtiment Marnotte, une visibilité sur la ville, c'est-à-dire sur la rue Gustave Courbet, sur le passage Pierre-Adrien Pâris, avec son marché couvert et son cinéma, et sur la rue Claude Goudimel avec son tramway que l'on peut entendre depuis l'intérieur des salles.

De nuit, l'éclairage des collections permet au noctambule de voir le musée depuis l'extérieur¹⁷⁷.

Ce dialogue visuel entre les œuvres et la ville ne concerne à Besançon que les collections archéologiques. D'elles seules, ainsi que du hall, qui donne sur la place de la Révolution, peut-on voir la ville. De la ville, ce ne sont qu'elles que l'on peut voir. Ce fait devient intéressant quand on le met en lien avec l'archéologie : ce n'est en effet pas le temps qui justifie notre lien avec des populations du passé qui ne sont pas nos ascendants, mais le fait que l'on partage un même espace, à des époques différentes. Plus que nos ancêtres, ces populations sont nos prédécesseurs¹⁷⁸. Cette vision de l'espace comme l'élément fondamental de notre lien au passé

¹⁷⁶ SCARANELLO, Adelfo. « Environnement », in : Architectures Adelfo Scaranello, *Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, Besançon, Architectures Adelfo Scaranello / Paris, Les presses du réel, 2018, p. 11.

¹⁷⁷ MUSEE DES BEAUX-ARTS & D'ARCHEOLOGIE BESANCON. *Dossier de presse*, 2018, p. 7. MUSEE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 16.

¹⁷⁸ GUICHARD, Vincent. « Raconter la construction des territoires : une nouvelle mission pour les musées d'archéologie », in : *op. cit.*, p. 580.

est essentielle pour comprendre la différence entre ancienne et nouvelle muséographie quant à leur rapport à la ville.

Cette communication entre ville et archéologie instaure un dialogue entre activités anciennes et actuelles, par le biais du marché.

L'actuelle Place de la Révolution, la place du marché, est un espace dynamique ancien, « à la base du développement économique, politique, culturel et morphologique de la cité »¹⁷⁹. L'existence même de la place est en lien avec le développement des activités économiques qui nécessitait un lieu dédié¹⁸⁰.

La relation entre le musée et la place est singulière dès le dernier plan de Pierre Marnotte, en 1833, pour la halle aux grains, devenue ensuite le musée des beaux-arts. En opposition avec les projets antérieurs, le nouveau bâtiment se désolidarise du grenier de la ville en n'en étant plus perpendiculaire, et acquiert de ce fait son autonomie¹⁸¹. Il ne forme plus l'un des pans de décor architectural encadrant la place, mais une construction se trouvant sur celle-ci. Il ne définit pas la place, mais se fait monument.

La relation ancienne de la place du marché et du musée – liée à la destination de halle aux grains du bâtiment – est reprise à son compte par la muséographie des collections archéologiques, en particulier dans la salle « Gallo-romain - Le quotidien » (salle 8), qui présente les différentes activités de la ville de Vesontio¹⁸² sous l'Empire romain. Les activités économiques et commerciales anciennes ont donc pour contrepoint la vue du marché contemporain. Les vitrines « Un monde d'échanges » (vitrine 21) et « Artisanats gallo-romains » (vitrine 31), dédiées au commerce et à l'artisanat, sont particulièrement proches des fenêtres et incitent ainsi à une réflexion diachronique.

L'archéologie, dans son dialogue avec la ville, offre la possibilité de soulever des questions sociales contemporaines¹⁸³.

¹⁷⁹ CHARTIER, Valérie. « Besançon : évolution du lieu du marché... avec le musée pour exergue », in : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Bibliothèque et musées de Besançon, 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public* (op. cit.), p. 128.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 128-129.

¹⁸¹ *Idem*, p. 131.

¹⁸² **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 41.

¹⁸³ SCHLANGER, Nathan. « Archéologie et société », in : Demoule, Jean-Paul ; Garcia, Dominique ; Schnapp, Alain (dir.). *Une histoire des civilisations. Comment l'archéologie bouleverse nos connaissances* (op. cit.), p. 587.

C'est ce qu'espère l'architecte et scénographe Adelfo Scaranello :

*Elles inviteront probablement [le passant] à remarquer le lieu [...] et à s'interroger sur la proximité entre les collections patrimoniales et la vie de la cité*¹⁸⁴.

Le projet scientifique et culturel du musée précise que « l'exposition sur le quartier commerçant à l'époque gallo-romaine relatera et dialoguera avec ce qui fait l'essor et le déclin de certains quartiers »¹⁸⁵. La salle « Gallo-romain - Le quotidien » (salle 8), qui, précisément, donne sur la place du marché et la rue Gustave Courbet où celui-ci prend également place, permettrait donc d'aborder la question du dynamisme économique. Cette question est d'actualité à Besançon, du fait de la rotation importante des commerces en centre-ville, ainsi que de la baisse de l'attractivité commerciale du centre-ville au profit des périphéries¹⁸⁶. Ce constat vaut également pour les autres villes moyennes de France¹⁸⁷.

L'ouverture des collections archéologiques sur la ville, en dialogue avec les problématiques sociales actuelles, s'inscrit tout à fait dans la volonté globale du MBAA d'être au service de la communauté.

Cette ouverture architecturale est aujourd'hui relativement commune dans l'architecture muséale. Celle-ci recherche la perméabilité visuelle afin de communiquer avec l'environnement immédiat du musée¹⁸⁸. Mais elle est nouvelle par rapport à la muséographie antérieure où les fenêtres avaient été occultées¹⁸⁹. Les arcades du bâtiment Marnotte étaient elles aussi cloisonnées, faisant de l'espace de présentation des collections archéologiques un espace clos.

¹⁸⁴ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 16.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION ; MINISTÈRE DU LOGEMENT, DE L'ÉGALITÉ DES TERRITOIRES ET DE LA RURALITÉ ; VILLE DE BESANÇON. *Ville de Besançon. Secteur sauvegardé du Centre ancien. Plan de sauvegarde et de mise en valeur. Rapport de présentation*, 2016, p. 59. [en ligne].

¹⁸⁷ AGENCE NATIONALE DE L'HABITAT. « Plan Action Cœur de ville. Nouvelle dynamique pour les villes moyennes ». *Les Cahiers de l'Anah*, n°154, juin-septembre 2018, p. 6-15 [en ligne].
<https://www.anah.fr/fileadmin/anah/Mediatheque/Publications/Les_cahiers_Anah/Cahiers-Anah-154.pdf>

¹⁸⁸ TZORTZI, Kali. « Le musée, un bâtiment dans et pour la cité : exploration d'un point de vue spatial », in : Beisiegel, Katharina (dir.), *Musées du XXI^e siècle : visions, ambitions, défis* [cat. exp. Musée d'art et d'histoire de Genève, 11 mai – 20 août 2017], Bâle, Art Centre Basel / Munich, Hirmer Verlag, 2017, p. 195.

¹⁸⁹ **Annexe 7.1** – Ancienne muséographie du MBAA.
Fig. 7, salle protohistorique, avril 2007.

Cette perméabilité visuelle est particulièrement fréquente dans le cas des musées de site : les musées de Saint-Romain-en-Gal¹⁹⁰, de Bibracte¹⁹¹, le musée départemental de l'Arles antique (MDAA)¹⁹² et le Laténium¹⁹³ en fournissent des exemples parlants. Ceux-ci donnent, de l'intérieur, une vue sur le site, de manière ponctuelle comme au Laténium, ou en continu au moyen d'une façade vitrée, comme à Saint-Romain-en-Gal. Dans le cas d'un musée de site, le fait de donner un point de vue sur l'extérieur est intimement lié à la présence du site archéologique que le musée cherche à expliciter.

Dans le cas des musées pluridisciplinaires, dont fait partie le MBAA, cette ouverture sur la ville semble avoir lieu surtout parce qu'il s'agit d'une tendance générale des musées¹⁹⁴. Les collections archéologiques ne sont, dans ces cas-là, pas nécessairement impliquées, même s'il s'agit d'archéologie locale. Le musée de la Cour d'or de Metz¹⁹⁵ représente un exemple comparable à celui de Besançon. Il s'agit là aussi d'un musée municipal, pluridisciplinaire (collections de beaux-arts et d'archéologie), marqué par une complexité architecturale¹⁹⁶ et par un intérêt pour le mobilier découvert dans la ville de Metz et son territoire¹⁹⁷. Il s'est ouvert sur la ville avec la réalisation d'une grande entrée vitrée en 2018¹⁹⁸. Mais cette ouverture sur la ville n'implique pas les collections archéologiques qui pourtant viennent, comme à Besançon,

¹⁹⁰ Musée gallo-romain de Saint-Romain-en-Gal (Rhône) ; achevé en 1996 ; architecture Philippe Chaix et Jean-Paul Morel.

<<http://musee-site.rhone.fr/histoire/>> (consulté le 27/08/2019).

¹⁹¹ Musée de Bibracte (Saône-et-Loire) ; achevé en 1995 ; architecture Pierre-Louis Faloci. Rénovation architecturale en 2012-2014 par Pierre-Louis Faloci.

« Un musée », *Bibracte* [en ligne]. <<http://www.bibracte.fr/fr/decouvrir/un-grand-site-de-france/un-musee>> (consulté le 27/08/2019).

Pierre-Louis Faloci, architecture et paysage contemporain [en ligne].

<<http://www.pierrelouisfaloci.com/francais/architecture/renovbibracte.html>> (consulté le 27/08/2019).

¹⁹² Musée départemental Arles antique (Bouches-du-Rhône) ; achevé en 1995 ; architecture Henri Ciriani. Extension en 2012.

« Le musée », *Musée départemental Arles antique* [en ligne].

<http://www.arles-antique.cg13.fr/mdaa_cg13/root/lemusee.html> (consulté le 27/08/2019).

¹⁹³ Laténium (canton de Neuchâtel, Suisse) ; inauguré en 2001 ; architecture Laurent Chenu, Bruce Dunning, Pierre Jéquier, Pieter Versteegh.

« À propos du Laténium », *Laténium* [en ligne]. <<http://latenium.ch/le-latenium/>> (consulté le 27/08/2019).

¹⁹⁴ Citation cf. plus bas.

¹⁹⁵ Musée de la Cour d'or (Moselle) ; inauguration en 1980 ; création d'une nouvelle entrée vitrée en 2018.

« Histoire du musée », *Musée de la Cour d'or, Metz Métropole* [en ligne].

<<http://musee.metzmetropole.fr/fr/histoire-du-musee.html>> (consulté le 22/09/2019).

« La nouvelle entrée », *Musée de la Cour d'or, Metz Métropole* [en ligne].

<<http://musee.metzmetropole.fr/fr/la-nouvelle-entree.html>> (consulté le 22/09/2019).

¹⁹⁶ « Histoire du musée », *Musée de la Cour d'or, Metz Métropole* [en ligne].

<<http://musee.metzmetropole.fr/fr/histoire-du-musee.html>> (consulté le 22/09/2019).

« une imbrication astucieuse de bâtiments [...] qui a pris des allures de labyrinthes ».

¹⁹⁷ « Collections gallo-romaines », *Musée de la Cour d'or, Metz Métropole* [en ligne].

<<http://musee.metzmetropole.fr/fr/collections-gallo-romaines.html>> (consulté le 27/08/2019).

¹⁹⁸ « La nouvelle entrée », *Musée de la Cour d'or, Metz Métropole* [en ligne].

<<http://musee.metzmetropole.fr/fr/la-nouvelle-entree.html>> (consulté le 22/09/2019).

de la ville elle-même. En effet, celles-ci ne donnent pas sur l'extérieur et sont au contraire placées au rez-de-chaussée ou au sous-sol¹⁹⁹, dans un environnement obscur, évoquant les profondeurs de la terre d'où sont issus les objets. Elles sont associées aux vestiges architecturaux des thermes découverts sur place.

Le MBAA représente donc un musée singulier du point de vue du lien qu'entretiennent les collections archéologiques avec la ville contemporaine, que ni les musées de site, ni les musées pluridisciplinaires, ne réalisent généralement.

Le dialogue produit est en effet entre la ville passée, ou plutôt les objets évoquant la ville passée, et la ville contemporaine. Dans la muséographie précédente, l'ouverture sur la ville s'établissait avec le territoire paysager, par le biais de reconstitutions graphiques ou 3D. Ces reconstitutions ont été produites pour l'exposition *De Vesontio à Besançon* et un certain nombre d'entre elles ont été conservées, par exemple la restitution en images de synthèse réalisée sous la direction d'Antonio Gonzales et de Georges Tirologos, de l'institut des sciences et techniques antiques de l'université de Franche-Comté. Elle est utilisée à plusieurs endroits de la muséographie²⁰⁰ : « Vesontio, ville romaine »²⁰¹, est en lien avec des maquettes de domus, « Vesontio, ville gauloise »²⁰², avec une maquette de maison gauloise. Des cartes et plans de la ville²⁰³ permettent de situer les découvertes et vestiges et proposent ainsi une vision d'ensemble.

L'aspect immersif de l'ancienne muséographie pouvait placer le visiteur face à des époques révolues. Aujourd'hui, le parcours du visiteur ne s'inscrit pas dans un temps ancien qui serait recréé à l'aide de l'archéologie, mais dans le temps actuel. La visibilité quasi-permanente²⁰⁴ de la ville, l'importance de la lumière naturelle, replacent clairement le visiteur du parcours d'archéologie régionale dans la continuité de ses activités quotidiennes. Il n'y a pas là une rupture temporelle radicale. La lumière naturelle est une manière d'entrer en contact avec

¹⁹⁹ « Parcours de visite » [brochure ; en ligne].

<<http://musee.metzmetropole.fr/UserFiles/Image/infos-pratiques/plaquette-visite.jpeg>> (consulté le 27/08/2019).

²⁰⁰ **Annexe 7.1** – Ancienne muséographie du MBAA.

Fig. 7, salle protohistorique, avril 2007.

Fig. 9, salle du péristyle, avril 2007.

²⁰¹ Voir sur le site de l'institut de Sciences et techniques de l'Antiquité de l'université de Franche-Comté : <https://ista.univ-fcomte.fr/images/ISTA/vesontio_bcl_rom_700x560.jpg> (consulté le 22/09/2019).

²⁰² Voir sur le site de l'institut de Sciences et techniques de l'Antiquité de l'université de Franche-Comté : <https://ista.univ-fcomte.fr/images/ISTA/vesontio_bcl_gaul_700x560.jpg> (consulté le 22/09/2019).

²⁰³ **Annexe 7.1** – Ancienne muséographie du MBAA.

Fig. 12, panneaux de salle « L'espace public », avril 2006.

Fig. 13, Panneau "Les nécropoles de la ville antique", avril 2006.

Fig. 2, Salle du taureau d'Avrigney, avril 2007.

²⁰⁴ A l'exception du caisson dévolu à la tombe gauloise et des collections égyptiennes.

l'environnement urbain²⁰⁵. Elle permet d'instaurer une continuité spatiale entre l'intérieur du musée et l'extérieur.

La dénomination des lieux de découverte, en particulier pour les objets découverts à Besançon, est un autre facteur de ce dialogue avec la ville contemporaine. Les lieux de découverte bisontins sont souvent identifiés par leur dénomination administrative²⁰⁶ (noms de rues, de quartiers...). Mais un certain nombre d'autres²⁰⁷ le sont par le nom du bâtiment qui l'occupe actuellement : collège Lumière, parking de la Mairie, palais de Justice, Arsenal, Kursaal... Ces deux types de dénominations sont fréquents et usuels en archéologie : les lieux de découvertes doivent être identifiés d'une manière qui les rende identifiables. Si elles permettent d'associer objet ancien et ville moderne, elles ne démontrent pas pour autant une volonté particulière de le faire.

Mais parfois cette identification diffère de la dénomination utilisée par l'INRAP. La « résidence du Centre » des cartels correspond ainsi au « 25 rue Proudhon » de la carte archéologique de l'INRAP²⁰⁸. Ces rares exemples de variations m'ont poussé à réfléchir à qui sont destinées ces identifications des lieux de découverte. Si elles visent à mettre les objets en lien avec des publications archéologiques, avec la recherche scientifique, il n'est pas pertinent de modifier ces dénominations, qui sont celles utilisées par les publications. En ce qui concerne le visiteur, même familier de la ville de Besançon, il n'est pas certain que les dénominations usuelles soient plus parlantes que les dénominations administratives. Certes, le collège Lumière correspond à un lieu figurant sur le parcours touristique pour découvrir Vesontio²⁰⁹, et la Citadelle à un monument facilement identifiable ; mais la dénomination de « résidence du Centre » n'est guère plus parlante que son équivalent topographique du « 25 rue Proudhon », car elle ne représente pas un monument.

En dehors de Besançon, ce sont souvent, en plus du nom de la commune de découverte, des lieux-dits qui évoquent des paysages de manière plus ou moins évidente : relief (« sur le **mont** »),

²⁰⁵ DESMOULINS, Christine. *25 musées*, Paris, Le Moniteur, 2005, p. 42.

²⁰⁶ **Annexe 5** – Analyse statistique des œuvres exposées.

Cela correspond à plus d'un tiers des objets provenant de Besançon avec un lieu de découverte précis.

²⁰⁷ **Annexe 5** - Analyse statistique des œuvres exposées.

Cela correspond à près d'un tiers des objets provenant de Besançon avec un lieu de découverte précis.

²⁰⁸ INRAP, « Carte archéologique – Besançon » [en ligne] : <<https://multimedia.inrap.fr/atlas/besancon/sites-archeologiques-besancon#.XNrYVo4zbIU>> (consulté le 14 mai 2019).

²⁰⁹ OFFICE DE TOURISME ET DES CONGRÈS DU GRAND BESANÇON, *Guide touristique de Besançon et ses environs*, 2019. Besançon, Office de tourisme et des congrès du Grand Besançon, 2019, p. 15.

« sur le **tartre**²¹⁰ », « **combe** bernon »), géologie (« la **chaux**²¹¹ sur grésille », « petites **chaux** »), ou implantation paysagère (« aux **coudres**²¹² », « au **gros buisson** »). Mais ces noms évoquent aussi des activités humaines, parfois présentes, mais surtout anciennes. Elles sont agricoles (« aux **essarts**²¹³ », « les **champs** traversains », « aux **cent arpents** ») ou productrices de matière première (« aux **carrières** »). Ces activités ne correspondent bien sûr pas à des activités contemporaines des objets découverts²¹⁴. La dénomination de « champs traversains » est anachronique vis-à-vis des nécropoles qui l'occupaient aux époques protohistorique et mérovingienne. Ces lieux confrontent l'évocation d'un paysage rural moderne vis-à-vis d'un archéologique souvent urbain.

À nouveau, ces dénominations sont courantes dans les musées archéologiques et ne constituent pas nécessairement une originalité du musée. Mais dans le sens où elles seules fournissent, avec les descriptions textuelles, une forme de contexte spatial, il me paraissait intéressant de réfléchir au sens qu'elles pouvaient porter.

Le maintien de telles dénominations usuelles et contemporaines contribue à rappeler que les objets découverts sont issus d'un territoire actuel ou du moins moderne, et qu'ils ne sont pas surgis du passé comme *ex nihilo*. Cette vision théorique est en accord avec un parti-pris général du musée qui, à l'instar des théories post-processuelles de l'archéologie, considère que l'objet archéologique est un objet contemporain²¹⁵.

1.3.2 – Le musée : incitation ou substitut à la visite des sites ?

Le territoire constitue le lien entre la communauté et le passé. L'objet provenant du territoire permet d'appréhender le passé. Quelle est la position prise par le musée vis-à-vis du site dont provient l'objet ? Incite-t-il à s'y rendre ? Sert-il au contraire de lieu centralisateur pouvant expliquer la totalité du territoire, de son histoire, sans qu'il soit nécessaire de s'y rendre ?

²¹⁰ NÈGRE, Ernest. *Toponymie générale de la France. Étymologie de 35.000 noms de lieux*, vol. II, « Formations non-romanes ; formations dialectales », Genève, Librairie Droz, 1991, p. 1186, n° 22134 : « *Le Tartre*, com. le Favril, Eure et L. ; *le Tertre*, 1239 [...] = oïl *tertre*, *tartre* « monticule, éminence isolée » ».

²¹¹ *Ibid.*, p. 1282, n° 23823 : « *La Chaux*, Orne ; *la Chaux*, v. 1335 [...] = peut-être oïl *chaux*, c. a. d. « terrain calcaire » ».

²¹² *Ibid.*, p. 1233, n°22989-22993.

n°2291 : « *Coudres*, Eure ; *Coldrie*, 1157, *Coudre*, 1230 (DR), *de Codris*, *de Coldres*, 1215 [...] = le même oïl **coldrie*, fém. sing. « ensemble de noisetiers » ; le pl. est tardif. ».

²¹³ CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, *Le trésor de la langue française informatisé* [en ligne] : <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/essart>> (consulté le 14 mai 2019).

« 1120 « lieu défriché » ».

²¹⁴ Voir les dates des étymologies mentionnées dans les notes 210 à 213.

²¹⁵ Voir infra, p. 69 *sq.*

L'exposition temporaire *De Vesontio à Besançon* était animée de la volonté de faire découvrir les vestiges conservés dans la ville. Le tracé du *cardo* romain avait été marqué au sol²¹⁶ et des calicots installés devant les monuments en proposaient une explication. Les cartels évoquaient la visibilité des découvertes, par exemple au Conseil régional²¹⁷. Mais il s'agissait d'une exposition temporaire. La muséographie permanente qui en découle ne semble pas avoir conservé ce système.

Aujourd'hui, les objets constitueraient plutôt un substitut qu'une incitation à la visite de la ville. Peu de plans permettent de localiser les sites dans la ville actuelle²¹⁸. Les renvois aux monuments encore en élévation sont rares eux aussi, et n'indiquent pas, la plupart du temps, s'ils sont visibles ou non, et s'il est possible de les visiter²¹⁹.

Les objets constituent surtout une évocation des sites. C'est très clair avec la salle sur la monumentalisation de *Vesontio*²²⁰. Il s'agit là d'expliquer comment la ville se développe avec une parure architecturale, alors même que seuls les objets servent de support à ces modifications urbanistiques et architecturales. L'objet sert de signe pour évoquer un monument :

Un buste d'Apollon²²¹ évoque le forum tandis qu'un magnifique casque de légionnaire²²² permet de présenter l'amphithéâtre de 20 000 places²²³.

Toutefois il ne s'agit pas d'un substitut à la visite. La contextualisation de ces objets-signes n'est en effet pas suffisante pour permettre de comprendre un site, qu'il soit visible aujourd'hui ou à restituer, dans son ensemble. L'amphithéâtre n'est pas présenté dans le cartel consacré au casque ; il s'agit plutôt d'une description de l'objet. Le nombre de places, par exemple, présent dans l'extrait du PSC cité ci-dessus, n'est pas mentionné dans le cartel.

²¹⁶ **Annexe 7.1** – Ancienne muséographie du MBAA.

Fig. 18a et b, tracé du *Cardo* dans les rues de Besançon pour l'exposition « De Vesontio à Besançon », juin 2006.

²¹⁷ « Construit à partir du milieu du I^{er} siècle de notre ère, il semble avoir été détruit (par un incendie) puis arasé vers le milieu du II^e siècle, pour être remplacé par un autre édifice dont les impressionnantes fondations sont en partie visibles dans le parking du Conseil régional ».

Annexe 7.1 – Ancienne muséographie du MBAA.

Fig. 12, panneaux de salle « L'espace public », avril 2006.

²¹⁸ Voir supra, p. 29-30.

²¹⁹ Voir par exemple le cartel du casque découvert à proximité de l'amphithéâtre de Vesontio, **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 36.

²²⁰ Salle 5 – « Gallo-romain. Monumentalité ».

²²¹ Torse d'Apollon, II^e-III^e siècle, Besançon (Doubs), rue Moncey, marbre – MBAA, inv. 863.11.8.

²²² Casque, 25-50 ap. J.-C., Besançon, Amphithéâtre, alliage ferreux, argent, laiton, cuir et pâte de verre, H. 28,5, L. 24,5, P. 30 cm. – MBAA, inv. 885.8.1.

²²³ DE LASSUS, Priscille. « Le nouveau musée de Besançon », *Archéologia*, n°571, 2018, p. 47.

Une exception pourrait être constituée par les mosaïques de la Méduse et de Neptune, introduites par une maquette présentant la domus dont elles proviennent²²⁴. Toutefois l'attention est portée de manière quasi-exclusive sur les mosaïques²²⁵, alors que les peintures murales sont également connues, et présentées en lien avec la mosaïque de la Méduse²²⁶.

Cela rejoint à nouveau la réflexion sur l'archéologie relevée plus haut²²⁷. Le besoin de contexte est lié à l'aspect scientifique de l'archéologie. La valeur attribuée au contexte, duquel découleraient les informations sur le passé, peut aller jusqu'à une tendance à nier l'objet²²⁸. Le musée, s'il veut conserver son identité de conservatoire d'objets spécifiques, ne peut aller jusque-là.

La contextualisation moindre du nouveau MBAA s'oppose à une contextualisation absolue qui pourrait se passer des objets²²⁹, qui ne considérerait que l'information communiquée, le message, au détriment de l'objet lui servant de support (photographie, vidéo, objets, texte...). Dans une certaine absence de contextualisation, le discours se recentre sur l'objet lui-même. C'est pour expliquer l'objet que le musée parle de l'époque ou de l'archéologie.

C'est ce recentrement sur l'objet, ni substitut à la visite ni invitation à elle, qui permet les juxtapositions, les réflexions sur le sens, les ouvertures, les décloisonnements. C'est en se centrant sur l'objet davantage que sur le discours de médiation de l'archéologie, que l'on peut réfléchir à la manière dont se construit le discours explicatif²³⁰.

En ce sens, où il ne propose pas ou très peu de contexte, le recentrement sur l'objet nie le territoire dont l'objet est pourtant issu.

Les collections archéologiques de Besançon sont intimement liées au territoire, par leur histoire, qu'il s'agisse de leurs origines ou de leur influence dans les réflexions sur l'histoire du

²²⁴ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 3 – Passage des Mosaïques, janvier 2019.

²²⁵ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 37.

²²⁶ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 12 – Passage des Mosaïques, présentation des peintures de la domus au Neptune et mosaïque de Méduse, janvier 2019.

²²⁷ Voir supra, p. 35-38.

²²⁸ KAESER, Marc-Antoine. « La muséologie et l'objet de l'archéologie. Le rôle des collections face au paradoxe des rebuts du contexte », *Les nouvelles de l'archéologie*, n°139, 2015. [en ligne]. <<https://journals.openedition.org/nda/2873>> (consulté le 22/09/2019).

²²⁹ KAESER, Marc-Antoine. « La muséologie et l'objet de l'archéologie. Le rôle des collections face au paradoxe des rebuts du contexte », *op. cit.*

²³⁰ Voir infra, p. 97-99.

territoire. Le musée parle de la ville de Besançon, de la région, qu'il représente également. Il est situé sur ce territoire, mais place d'une certaine manière les objets qu'il contient en-dehors du territoire. Ce paradoxe lié à l'absence de contextualisation des objets renvoie ainsi à la notion d'hétérotopie et contribue à faire du musée un espace particulier²³¹.

1.3.3 – La région : un parti-pris global du musée

De même que les collections archéologiques représentent une forme, certes partielle, de substitut à la visite de la ville, elles sont aussi un substitut au déplacement en région.

La muséographie permet au visiteur de prendre conscience de l'existence de sites parfois densément fréquentés dans des zones qui sont aujourd'hui largement rurales. Le cartel concernant la nécropole de Saraz (Doubs) évoque ainsi la concentration d'un pouvoir princier sur l'espace d'une commune qui comptait en 2016 14 habitants²³². Ces lieux, qui ne sont généralement pas connus pour leur espace contemporain, deviennent ainsi, d'une certaine manière, accessibles. Les lieux inaccessibles, pour cette raison d'ignorance, ou pour d'autres raisons (disparition du site, sécurité, espace privé...), sont ainsi représentés dans le musée. Cela représente une ouverture sur la région, dans le sens où le public peut s'appropriier le territoire par le biais des découvertes qui y ont été faites.

En réalité, cette ouverture sur la région est toute relative. À nouveau, l'absence de contexte donné de manière visuelle, le petit nombre de cartes et d'autres types de renvois au territoire de manière visuelle et pas seulement textuelle produit un certain détachement par rapport au territoire.

Ainsi, les sites étaient rendus présents dans l'ancienne muséographie par de nombreuses photographies évoquant les découvertes et les lieux de découverte²³³. La photographie contribue à transmettre une vision du réel. Les lieux étaient donc rendus particulièrement présents par ce médium. Aujourd'hui aucune photographie n'est présente dans les collections permanentes, et peu d'éléments viennent pallier l'abstraction des évocations de sites : les deux maquettes déjà mentionnées, le plan de Vesontio, et les dessins et plans présents sur les cartels.

²³¹ Voir infra, p. 111.

²³² « Populations légales 2016. Commune de Saraz (25533) », *Insee*, décembre 2018 [en ligne]. <<https://www.insee.fr/fr/statistiques/3681328?geo=COM-25533>> (consulté le 27/08/2019).

²³³ **Annexe 7.1** – Ancienne muséographie du MBAA.
Fig. 9, salle du péristyle, avril 2007.

Les évocations de sites parlent au visiteur qui connaît les lieux dont il est question ; au-delà, il n'est pas certain que la simple mention d'un lieu de découverte ou même la description littéraire d'un site puisse représenter une réelle ouverture sur la région.

Comme pour l'évocation précise du contexte archéologique²³⁴, l'incitation à la visite du site est assimilée à une logique de musée de site qui est ici rejetée.

Le musée ouvre par ailleurs à la région, mais pas dans le contexte de l'archéologie régionale. C'est dans la présentation des beaux-arts que ces échos au territoire ont lieu. Le mur de paysages régionaux²³⁵ peut dialoguer avec les découvertes régionales au rez-de-chaussée. Ce dialogue ne se fait certes pas par une juxtaposition visuelle concomitante, mais par la temporalité de la visite. La proximité des collections égyptiennes, elles aussi introduites – même si ce n'est qu'à l'occasion d'une exposition temporaire –, par un paysage²³⁶ (le désert évoquant l'Égypte dans l'imaginaire occidental²³⁷), invite à mettre en relation des lieux avec des objets.

Cette relation de lieu ne représente pas, là encore, un substitut à une découverte de ces espaces réels. Il s'agit bien plutôt d'une évocation poétique, fondée sur des associations qui ne sont pas entièrement valides. Ainsi, le paysage introduisant l'Égypte est-il une représentation du désert namibien, lieu où la civilisation égyptienne n'a jamais été présente. De même, les paysages régionaux consistent, du point de vue des collections archéologiques avec lesquelles elles pourraient dialoguer, en une illustration poétique du territoire et non en la description de lieux de découvertes. Les représentations des bords du Doubs²³⁸ (et de la Loue²³⁹) peuvent rappeler l'importance de la rivière pour les civilisations qui se sont succédées en Franche-

²³⁴ Voir supra, p. 35.

²³⁵ Salle 33 - « Paysages du XIXe siècle – Natura Naturata ».

²³⁶ *Namibie (D)*, Balthasar Burkhard, 2000, photographie noir et blanc, 122x247,3 cm. Frac Franche-Comté, Inv. : FR-2001-1-1.

Annexe 7.2 – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 13 – Entrée des collections égyptiennes, avril 2019.

²³⁷ ANDOKA, Florence ; TRITSCH, Emmanuelle ; SURLAPIERRE, Nicolas. *Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps* [livret de visite], [Besançon], [Musée des beaux-arts et d'archéologie], [2018], p. 6.

²³⁸ *Rochers des bords du Doubs. Le Doubs à Entre-Roches, près de Montbenoît*, Nestor Bavoux, Salon de 1864, huile sur toile. – MBAA, inv. D.864.2.1.

Rochers des bords du Doubs et pêcheur dans une barque, Nestor Bavoux, 1864, huile sur toile. – MBAA, inv. 2000.0.1.

²³⁹ *Le Matin au Puits Noir*, Albert-Lucien Cadix, 1882, huile sur toile. – MBAA, inv. 888.1.3.

L'Hiver au Puits Noir, Marcel Ordinaire, 1879, huile sur toile. – MBAA, inv. 888.1.7.

Le Puits Noir, Antonin Fanart, huile sur toile. – MBAA, inv. 909.2.10.

Le Miroir de Scey à la tombée de la nuit : souvenir de Franche-Comté, Louis Français, Salon de 1876, huile sur toile. – MBAA, inv. D.879.2.3.

Le Puits Noir, Gustave Courbet, 1865, huile sur toile. – MBAA, inv. MNR 179 / D.953.1.7.

Comté. Elle est à la fois espace défensif et moyen de transport pour Besançon. C'est également un espace marqué par des croyances religieuses, et grâce auquel le commerce est possible.

Du fait de l'unicité de l'espace du musée²⁴⁰, il est important de considérer comme pouvant également relever de la muséographie de l'archéologie les échos qu'elle peut susciter dans le reste du musée.

L'étude des implications spatiales de la muséographie des collections d'archéologie locale du MBAA permet plusieurs conclusions. La première est le rôle de l'ambivalence du territoire considéré par les collections, entre ville de Besançon et région franc-comtoise au sens large, dans la formation de l'identité du MBAA. La seconde est la différence entre la muséographie des années 2006-2014 et la nouvelle muséographie, qui n'est pas fondée sur une différence géographique, mais bien sur une différence de buts dans la présentation des objets, le nouveau MBAA étant porté sur la présentation de l'objet lui-même plus que du contexte, dans l'idée que l'objet est toujours notre contemporain. La dernière souligne le rapport complexe du MBAA à la ville et au territoire régional, à la fois au cœur des collections et traités de manière abstraite.

²⁴⁰ Voir infra, p. 110-111.

2 – Exposer. Un parcours chronologique ? Le temps de la science

Par l'étude du temps dans la muséographie des collections archéologiques du MBAA, il est possible de comprendre les choix expographiques qui ont été faits, et comment ils mettent en œuvre les buts du musée.

2.1 – Parcours chronologique et absence de temps

Les collections permanentes d'archéologie locale entretiennent le même type de relation complexe avec le temps qu'avec l'espace. Comment un parcours chronologique peut-il produire l'impression d'un temps abstrait ?

2.1.1 – Un parcours chronologique ?

« La présentation d'archéologie régionale propose un premier niveau de lecture chronologique, traditionnel en archéologie, qui se trouve conforté par la linéarité de l'architecture. »²⁴¹

Le parcours des collections d'archéologie régionale est *a priori* chronologique, et constitue un parcours tout à fait suffisant : on peut le suivre avec pour seul intérêt l'évolution chronologique. Le musée dans son ensemble offre une possibilité de chronologie. Les salles sont numérotées, avec la dénomination de la période concernée, sur des panneaux fuchsia qui contrastent avec la couleur des murs, lesquels sont blancs dans cette partie des collections archéologiques²⁴².

La conception du temps qu'implique le choix de considérer les objets archéologiques comme nos contemporains amène d'emblée à critiquer la présentation chronologique du parcours permanent de l'archéologie locale. Pourquoi conserver un parcours chronologique quand on considère les objets comme contemporains ? par pédagogie ? L'argument de la pédagogie paraît un peu simpliste de la part d'un musée qui ne présente presque aucune carte ou chronologie.

Toutefois, le parcours ne suit pas un fil chronologique parfait et univoque.

L'agencement des vitrines fait qu'il n'est pas facile de savoir s'il faut suivre la numérotation des vitrines ou le parcours qui paraît évident d'un point de vue physique. En effet, la numérotation

²⁴¹ Musée des beaux-arts et d'archéologie [de Besançon], *Projet scientifique et culturel*, p. 22.

²⁴² **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 14 – Vitrine « Du chopper au biface », janvier 2019.

des vitrines est parfois contre-intuitive compte tenu de leur disposition dans les salles²⁴³. Ainsi, l'espace de l'Âge du Fer n'est pas aisé à suivre dans un parcours strictement chronologique. La dernière vitrine du Néolithique (vitrine 14) est située perpendiculairement au mur de droite ; la vitrine 15 est située contre le mur de gauche dans l'espace suivant. Il faut ensuite trouver dans son dos, au centre de la galerie, la vitrine 16 et se déplacer dans l'espace suivant pour observer la maquette 17. La vitrine 18 se trouve contre le mur de gauche mais au niveau de la vitrine 14 : il faut donc que le visiteur revienne sur ses pas. La vitrine 19 est elle aussi sur la gauche mais en face de la maquette 17 ; quant à la vitrine 20, il faut là encore revenir sur ses pas pour la trouver, puisqu'elle est le long du mur de droite, face à la vitrine 15.

Encore ce parcours n'est-il pas satisfaisant parce qu'il rompt le dialogue des vitrines : la vitrine 16 fonctionne avec la vitrine 20, puisqu'elles concernent toutes deux la question des échanges culturels et des échanges matériels. De même la maquette 17, représentant le *murus gallicus* qui ceint alors Vesontio, est-elle cohérente avec la vitrine 20, qui évoque l'essor de l'artisanat dans la même ville. Dans tous les cas il n'est que peu probable que le parcours effectivement suivi soit bien chronologique, d'autant que plusieurs vitrines proposent des variations temporelles importantes au sein des objets qu'elles présentent.

À ces questions liées au mouvement du visiteur s'ajoutent des ruptures dans le parcours chronologique, qui consistent en vitrines thématiques et vitrines concernant un site.

« Par ailleurs, la présentation chronologique ne saurait satisfaire complètement ni à la mise en valeur du fonds conservé ni aux avancées et aux questionnements actuels de la recherche archéologique. Ainsi nous ponctuerons cette proposition de haltes éclairant et interrogeant le visiteur pour chacune de ces périodes (artisanat, vie spirituelle, environnement, architecture...), par l'entremise de vitrines thématiques. »²⁴⁴

Ces ruptures ne nuisent pas au parcours du visiteur. Ces types de vitrines sont au contraire courantes dans les musées archéologiques. Mais elles introduisent des variations quant à la trame suivie, qui n'est plus strictement temporelle.

À cela s'ajoute une vision historiographique de l'archéologie. Les vitrines concernant un site, en plus d'évoquer le temps plus ou moins long qui concerne la vie humaine sur ledit

²⁴³ **Annexe 3.3** – Plan de la section d'archéologie régionale du MBAA.

²⁴⁴ Musée des beaux-arts et d'archéologie [de Besançon], *Projet scientifique et culturel*, p. 22-23.

site, évoquent la période à laquelle les découvertes ont eu lieu (souvent le XIXe siècle), et leur histoire. Ainsi, la vitrine dédiée à la grotte de la Fontaine de la Roche à Courchapon²⁴⁵ s'intéresse-t-elle à la fois à la première publication des fouilles du site par Alfred Vaissier, à la fin du XIXe siècle, à l'histoire de l'occupation de la grotte, et au groupe culturel « se rattachant à l'entité Rhin-Suisse-France Orientale »²⁴⁶, donc à deux temps (le XIXe siècle ap. J.-C. et le XIe-Xe siècle av. J.-C.) et deux espaces distincts (la grotte de la Fontaine de la Roche et le village dans la vallée, et la région fréquentée par l'entité Rhin-Suisse-France Orientale, « entre le lac de Constance, la vallée de l'Oise et de l'Ardèche »).

Un dernier niveau temporel s'insère dans la présentation des collections archéologiques : il s'agit du temps contemporain. Par la présentation d'art contemporain, les collections sont mises en regard avec la création actuelle. La visibilité sur la ville depuis les collections archéologiques incite à la réflexion sur la coprésence d'un passé linéaire, chronologique, et du présent. Le temps dans lequel vit le visiteur n'est pas annihilé par le parcours chronologique, il s'y inscrit au contraire pleinement²⁴⁷.

Malgré la présence d'un parcours chronologique clair, le visiteur est amené au cours de sa visite à être confronté à une multiplicité d'époques, dans une série de variations temporelles quant à cet ordre chronologique.

2.1.2 – Temps long et espace naturel : le contexte

Le parcours, même s'il suit *a priori* une orientation chronologique évidente, ne comporte pas de distinctions d'époques particulièrement marquées, en particulier au niveau architectural. Le MBAA n'emploie pas, pour les collections archéologiques, de couleurs spécifiques à une époque comme c'est le cas dans les salles de peinture²⁴⁸ ou dans des collections archéologiques permanentes plus anciennes : par exemple, les collections égyptiennes du musée du Louvre emploient trois teintes d'ocre différentes pour distinguer l'Ancien Empire, le Moyen Empire et le Nouvel Empire. Cette réflexion a pourtant été menée à Besançon, puisque la « strati-chronologie »²⁴⁹ présentée à l'entrée du parcours archéologique

²⁴⁵ Vitrine 11, « Fragments du Bronze final ».

²⁴⁶ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 33-34.

²⁴⁷ Voir supra, p. 45-47, et infra, p. 61.

²⁴⁸ Vert pâle pour le XVIIIe siècle, violet pour le XIXe siècle. Cela ne concerne que les salles de l'architecture Marnotte, la structure Miquel étant entièrement de béton brut.

Annexe 7.2 – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 15 – Vitrine « L'Antiquité rêvée », mai 2019.

Fig. 16 – Salle consacrée au Salon au XIXème siècle, novembre 2018.

²⁴⁹ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

utilise différentes couleurs pour distinguer les époques. Ces couleurs n'interviennent pourtant pas dans le reste de la muséographie, alors qu'elles auraient pu constituer la base d'une signalétique.

Le mobilier non plus ne change pas. Du point de vue de l'architecture ou de la scénographie, il n'y a donc pas de passage marqué d'une époque à une autre.

Un seul élément architectural irait dans ce sens. Il s'agit du seuil marqué, au sol, au niveau des salles d'angle²⁵⁰ (« Gallo-romain - Monumentalité », salle 5 et « Gallo-romain - Le quotidien », salle 8). Ce seuil prend la forme d'une bande de pierres claires se détachant du sol en béton noir. Toutefois, il semble plutôt que ces scansion soient d'ordre architectural, marquant, comme je l'ai dit, les salles d'angle, et donc la structure carrée du bâtiment Marnotte, qui en fait la spécificité²⁵¹, plutôt que des époques spécifiques²⁵¹ qui se poursuivent en réalité dans les salles suivantes. Ainsi la salle 8, « Gallo-romain - Le quotidien », couvre-t-elle une période allant du I^{er} au IV^e siècle ap. J.-C. ; elle ne représente donc pas une période distincte de la salle 7, « Gallo-romain - Religiosité », dont elle est pourtant séparée par le seuil. S'il s'agissait d'un élément signifiant du point de vue temporel, il signifierait plutôt une salle de transition (ici entre le Haut-Empire romain, salle 7, et le Haut Moyen-Age, salle 9) qu'une rupture à proprement parler. Mais le traitement de la salle la rapproche plutôt d'un espace thématique consacré au commerce, à la vie artisanale et à la vie quotidienne.

Une comparaison avec la muséographie de la fin des années 2000 permet de comprendre l'importance de l'absence de ces distinctions chronologiques. Dans les années 2007, en effet, des effets de séquençage étaient également produits par le choix des couleurs, dans la continuité de l'exposition *De Vesontio à Besançon*. Enfin, l'utilisation d'un éclairage intérieur aux vitrines, pourvues d'encadrements sombres, attirait l'œil sur la segmentation de l'espace²⁵². Cette insistance sur la succession des époques, qui mettait en valeur l'aspect chronologique du parcours, ne se retrouve pas dans la muséographie actuelle.

Fig. 17a et b – Strati-chronologie et détail, avril 2019.

²⁵⁰ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 18 – Marquage au sol des salles d'angle, janvier 2019.

²⁵¹ CHARTIER, Valérie. « Besançon : évolution du lieu du marché... avec le musée pour exergue », in : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Bibliothèque et musées de Besançon, 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public (op. cit.)*, p. 131.

²⁵² COURCHESNE, Luc, « La lumière et le visiteur », in : Bergeron, André (dir.), *L'éclairage dans les institutions muséales*, Québec, musée de la Civilisation / société des Musées québécois, 1992, p. 23.

Annexe 7.1 – Ancienne muséographie du MBAA.

Fig. 3, Vitrine de la ceinture à pendeloques de Broye-lès-Pesmes, salle protohistorique.

Fig. 19, Salle protohistorique. Séquençage chronologique, avril 2007.

Les civilisations se succèdent sans rupture, et ce sont surtout les objets présentés qui témoignent des transformations. En effet, les panneaux de section représentent un objet illustrant l'époque concernée ; cet objet sert également de symbole à l'époque correspondante dans la chronologie située en début de parcours²⁵³. Le même objet est représenté sur le cartel de la vitrine dans laquelle il est exposé. Cette idée que ce sont les objets qui sont le support des transformations culturelles, et non l'Histoire, est à mettre en relation avec la notion de « culture change », caractéristique de l'archéologie processuelle²⁵⁴. L'évocation d'une forme de temps long peut être rapprochée de cette vision de l'archéologie qui ne considère plus les transformations matérielles comme dues à des transformations de populations (ainsi que le voulaient ses prédécesseurs de la *Culture History*), mais comme des évolutions dont les causes sont plus complexes. La prise de distances vis-à-vis de l'histoire comme support, le refus de structurer le parcours à la manière d'une frise chronologique où les civilisations se succéderaient au gré des changements de populations, se rapproche de la position de la *New Archeology*²⁵⁵. Cette vision de temps long est supportée par les choix esthétiques de la muséographie.

L'usage du blanc comme couleur des murs est standard ; il s'agit d'une couleur neutre qui ne constitue pas une distraction pour le visiteur²⁵⁶. Il serait facile de ne pas la prendre en compte comme signifiante. En réalité pour l'archéologie, est-ce réellement une couleur neutre ? Le mur blanc est neutre à partir du moment où on y accroche des œuvres²⁵⁷. Ce n'est généralement pas le cas en archéologie, où les œuvres sont plutôt placées dans des vitrines ou sur des socles. Interroger cette couleur – ou plutôt cette non-couleur – n'est pas si naïf dans ce contexte.

La sobriété du décor d'un musée peut être vue comme une manière de garantir l'architecture contre l'évolution des goûts²⁵⁸. Cela permettrait de placer l'architecture, et, d'une

²⁵³ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 17a et b – Strati-chronologie et détail, avril 2019.

²⁵⁴ RENFREW, Colin ; BAHN, Paul. *Archaeology: Theory, Methods and Practice*, Londres, Thames & Hudson, 2000 (1^{ère} édition 1991), p. 13, 16 et 38-39.

²⁵⁵ Il s'agit de la « New Archeology » de Lewis Binford, courant théorique qui visait à rapprocher l'archéologie des sciences dures, reposant sur une « approche hypothético-déductive des raisonnements et des systèmes de preuve ».

(citation : Alain Schnapp, « Face au passé, une courte histoire », *in* : *op. cit.*, p. 26).

²⁵⁶ GEORGE, Adrian. *The Curator's Handbook: Museums, Commercial Galleries, Independent Spaces*. New York, Thames & Hudson, 2015, p. 173.

²⁵⁷ *Ibid.*

« a neutral colour that will not distract from any works **placed on it.** » (je souligne).

²⁵⁸ HAUTECOEUR, Louis. *Architecture et aménagement des musées*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993 (1^{ère} éd. 1934), p. 55.

certaine manière, la galerie d'exposition, dans un hors-temps, comme un service rendu aux œuvres qui pourraient ainsi être appréciées par tous, à toutes les époques.

Cette vision achronique du mur blanc est cependant à nuancer. Il pourrait être comparable au *white wall* historique du Museum of Modern Art de New York, qui était un blanc du goût contemporain²⁵⁹. De manière similaire, le mur blanc du MBAA renforce l'aspect esthétique des objets²⁶⁰, et pourrait insister sur la contemporanéité des objets, notion qui est au cœur de la conception de l'archéologie au musée²⁶¹.

La présence d'un temps long va de pair avec celle d'un espace vaste. Dans les galeries, l'aspect très transparent du mobilier, très blanc de l'architecture, produit une sensation d'espace. Cette impression est renforcée par l'absence de dispositifs de mise à distance²⁶² qui seraient intrusifs. Cet effet d'ampleur de l'espace connote, selon Baudrillard, la galerie d'une idée de « nature », produite par une sensation d'absence de limites. « *Dans une pièce où il y a de l'espace, il y a un effet de Nature : « ça respire »* »²⁶³. Cette nature n'est pourtant pas une nature réelle, et elle ne renvoie pas à un contexte paysager ou climatique concret, plutôt à l'idée de nature, à l'idée d'espace²⁶⁴. Elle correspondrait davantage à un espace illimité, potentiellement inconnu et non (encore) anthropisé.

Cette idée de nature est en effet particulièrement abstraite. Elle est rendue par un mur blanc, élément artificiel par excellence, signe de nature plus que nature réelle. Elle est rendue également par l'importance de la lumière naturelle, et la vision de la ville qui ouvre sur un espace extérieur. Mais une vision de la ville n'est pas une vision de nature : c'est la vision d'un espace dominé par l'homme. Cette équivalence entre nature et ville peut être pertinente, comme un rappel de l'importance de l'influence humaine sur le paysage, y compris aux époques préhistoriques²⁶⁵. Il y a toutefois là une forme d'absurdité, car la ville efface désormais la

²⁵⁹ KLONK, Charlotte. « Myth and Reality of the White Cube », in : Murawska-Muthesius, Katarzyna ; Piotrowski, Piotr (éds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*, Routledge, 2017 (1^{ère} éd. 2015, Ashgate Publishing), p. 78-79.

²⁶⁰ Voir infra, p. 89.

²⁶¹ Voir infra, p. 61.

²⁶² GUILLOU, Francine. « Le musée de Besançon joue l'ouverture », *Le Journal des Arts*, n°512, 2018, p. 13.

²⁶³ BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1978 (1^{ère} éd. 1968), coll. Bibliothèque médiations, n°33, p. 74, note 1.

²⁶⁴ *Idem*, p. 78.

²⁶⁵ GUICHARD, « Raconter la construction des territoires : une nouvelle mission pour les musées d'archéologie », in : Demoule, Jean-Paul ; Garcia, Dominique ; Schnapp, Alain (dir.). *Une histoire des civilisations. Comment l'archéologie bouleverse nos connaissances (op. cit.)*, p. 579-580.

présence de la nature y compris dans les campagnes. La notion d'urbanité s'est imposée partout²⁶⁶.

C'est donc plutôt l'idée d'un espace libre, vacant, qui est invoquée, que celle d'un espace naturel, occupé par du minéral, du végétal, ou de l'animal. Les *naturalia* sont en effet très peu présents dans la muséographie. La vitrine évoquant l'environnement préhistorique²⁶⁷ fait certes appel à deux objets naturels, le crâne d'ours²⁶⁸ et la molaire de mammoth²⁶⁹, mais il s'agit là des seuls éléments renvoyant directement à l'espace naturel dans la muséographie des collections régionales. Son statut de vitrine introductive, s'insérant parallèlement au centre de la galerie pour former une entrée en chicane, place ces objets dans une position distincte du reste des artefacts présentés. Et bien que des *naturalia* soient présentés, le cartel de la vitrine n'évoque pas pour autant les conditions climatiques des différentes périodes de la Préhistoire²⁷⁰.

Cet espace vaste est donc un espace-signe. C'est un espace abstrait. À l'exemple du « Musée à croissance illimitée » de Le Corbusier, la muséographie de ces espaces fait de l'architecture « un objet architectural décontextualisé »²⁷¹ :

[...] *l'architecture tend vers un espace linéaire et continu, un espace potentiel qui répond aux exigences techniques de monstration et de conservation des œuvres, mais qui fait fi de toute connotation typologico-historique*²⁷².

La notion d'« espace potentiel » est cohérente vis-à-vis de l'archéologie, où l'espace de découverte n'est pas identique à l'espace d'enfouissement : du fait des transformations paysagères et climatiques, une photographie du lieu de découvertes ne consiste pas en une illustration de ce lieu dans le passé. Cette idée peut expliquer l'absence totale de photographies

²⁶⁶ LOYER, François, « Introduction générale », in : Loyer, François (éd.), *Ville d'hier, ville d'aujourd'hui en Europe* [Actes des Entretiens du Patrimoine, Théâtre national de Chaillot, Paris, 24, 25, 26 janvier 2000, sous la présidence de François Loyer], Paris, Fayard, Monum, Éditions du Patrimoine, 2001, coll. Actes des Entretiens du Patrimoine, p. 14.

²⁶⁷ Vitrine 1 – « Figures iconiques ».

²⁶⁸ Crâne d'ours, Paléolithique moyen, 1,5 Ma à 12 000 ans av. J.-C., Chenecey (Doubs), grotte de Chenecey, os, dent – MBAA, inv. A.977.2.1.

²⁶⁹ Dent de mammoth, Paléolithique moyen, 1,5 Ma à 12 000 ans av. J.-C., Moncey (Doubs), sable de l'Ognon, os – MBAA, inv. A.977.10.2.

²⁷⁰ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 29.

²⁷¹ LEMONIER, Aurélien. « L'architecture du musée : un « espace autre » », in : Jodidio, Philip ; Le Bon, Laurent ; Lemonier, Aurélien (dir.), *Chefs-d'œuvre ? Architectures de musées 1937-2014* [cat. exp., Centre Pompidou-Metz, 12 mai 2010 – 29 août 2011], Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010, p. 42.

²⁷² *Ibid.*

au sein des collections d'archéologie, alors que ce médium était particulièrement prisé de l'ancienne muséographie²⁷³.

Mais l'espace vaste comme le temps long comportent l'effet, peut-être pervers, de placer les objets dans un hors-lieu autant que dans un hors-temps.

Comme je l'ai dit plus haut, la première vitrine vise à évoquer le climat préhistorique par l'animal. Elle contribue à ancrer les objets dans un espace spécifique. Mais il s'agit là de la seule vitrine illustrant un espace, et elle n'évoque d'ailleurs pas directement le climat²⁷⁴. Mais son aspect de vitrine introductive, en particulier par son positionnement dans la galerie qui forme une entrée en chicane, lui permet de jouer ce rôle. Par la suite, c'est à partir de l'objet qu'est expliqué le contexte spatial. Les microlithes mésolithiques permettent d'évoquer l'habitat forestier prégnant de la période²⁷⁵, les haches néolithiques les défrichages permettant l'agriculture²⁷⁶, etc.

La vision de l'archéologie que donne le MBAA est donc plus proche du musée, en tant que lieu de conservation d'objets, que de l'archéologie, science expliquant le passé. L'archéologie peut permettre d'atteindre une connaissance du paysage ou du climat que le musée ne peut présenter que plus ou moins indirectement. Des relevés chiffrés représenteraient sans doute le support le plus objectif mais le moins parlant ; les évocations textuelles représentent une solution, mais elles sont forcément abstraites au regard des objets, comme c'est le cas aujourd'hui au MBAA. Les restitutions graphiques comme celles de l'ancienne muséographie, enfin, sont parlantes et porteuses d'une émotion par leur capacité à servir de support de projection pour le spectateur, mais elles posent parfois la question de leur objectivité.

La primauté accordée par le MBAA à l'objet sur la donnée archéologique renoue d'une certaine manière, comme je l'ai montré plus haut²⁷⁷, avec une tradition ancienne du musée d'archéologie. Elle s'ajoute à l'identité même de musée, institution qui tend à placer les objets hors de leur vie, dans une sorte de long terme qui les prive de contexte :

Une fois dans le musée, un objet est condamné à exister dans une sorte d'intervalle acosmique dans lequel il ne vit pas et ne meurt pas, séparé de son

²⁷³ Voir supra, p. 50.

²⁷⁴ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 29.

²⁷⁵ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 29-30.

²⁷⁶ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 31-32.

²⁷⁷ Voir supra, p. 35.

*usage et de son existence. [...] Le musée représente, de ce point de vue, la structure la plus complète de l'abstraction*²⁷⁸.

Le hors-temps et hors-lieu des galeries est à mettre en lien avec l'importance redonnée à l'objet. Il est également associé à une vision « contemporanéiste » de l'objet, proche d'une vision post-moderne²⁷⁹ :

*« La première impertinence du vestige archéologique est sa temporalité. Contrairement à l'idée commune, il ne s'agit pas d'objets du passé mais de données du présent. [...] In fine, ce que l'archéologue dégage est un fragment de ce qui a été que nous recevons aujourd'hui. [...] Ce que présente le MBAA est donc le fruit de cette longue histoire de l'objet, fait d'un certain hasard de préservation [...], d'une récolte pas toujours exhaustive, d'un choix actuel pour notre parcours. En un mot, il s'agit bien d'une donnée du présent, dans le présent du XXI^{ème} siècle. »*²⁸⁰

Ce hors-temps est accentué, plus qu'il n'est contrecarré, par la présence d'un temps cyclique, celui de la lumière naturelle, qui modifie la vision des œuvres et de l'espace : « Désormais, grâce à la modulation de la lumière diurne et nocturne, les œuvres semblent avoir leur matin, leur après-midi, leur soir. »²⁸¹ Le cycle, à la fois quotidien et annuel du soleil, accentue, par sa mobilité même, l'aspect éternel de la muséographie. La lumière naturelle est particulièrement prégnante dans les galeries d'archéologie régionale. Elles bénéficient en effet d'un éclairage latéral venant, respectivement, du nord-ouest, nord-est et sud-est. L'aspect changeant de la lumière naturelle n'est pas seulement lié à une plus ou moins grande luminosité, mais également à une variation des couleurs, due à la position du soleil par rapport à l'horizon²⁸². Ces variations sont accentuées par l'usage du blanc de Meudon comme revêtement mural²⁸³.

Le mur blanc abstrait et contemporain est en co-présence avec le temps contemporain. Le visiteur est placé hors du temps de la ville qu'il peut pourtant constamment avoir sous les

²⁷⁸ COCCIA, Emanuele ; GRAU, Donatien. *Le Musée transitoire. Sur 10 Corso Como*, Paris, Klincksieck, 2018, p. 44.

²⁷⁹ Voir infra, p. 98.

²⁸⁰ Musée des beaux-arts et d'archéologie [de Besançon], *Projet scientifique et culturel*, p. 22.

²⁸¹ SURLAPIERRE, Nicolas. « Besançon. Musée des Beaux-arts et d'Archéologie. Un musée « à soi » », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2018, n°4, p. 24.

²⁸² BOUVIER, Pierre. « L'éclairage et la salle d'exposition », in : Bergeron, André (dir.), *L'éclairage dans les institutions muséales (op. cit.)*, p. 66.

²⁸³ SCARANELLO, Adelfo. « Œuvres », in : Architectures Adelfo Scaranello, *Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (op. cit.)*, p. 12.

yeux. La vision de la ville en est connotée : autant qu'elle est la ville contemporaine et le trait d'union entre le musée et son visiteur, elle est aussi un signe de la permanence des communautés humaines, sujet de l'archéologie.

Les objets sont donc placés dans un espace/temps double, à la fois abstrait et contemporain. Cela pose la question de l'obsolescence de la muséographie. Aujourd'hui, la contemporanéité paraît abstraite, parce que le visiteur ne ressent pas le contemporain comme un temps spécifique. Mais qu'en sera-t-il dans deux ou cinq ans ? La question se pose à nouveau lorsque l'on voit l'importance du design contemporain dans la muséographie²⁸⁴.

2.1.3 – L'Égypte hors du temps

Par rapport à ce temps contemporain présent dans les galeries archéologiques du rez-de-chaussée, l'archéologie égyptienne paraît traitée de manière très différente.

Son positionnement, au cœur de la structure Miquel, entre les grands formats XIXe, les paysages de la même époque, et l'art moderne, la place dans un univers temporel qui n'est pas celui de la civilisation égyptienne, productrice des objets, mais plutôt dans celui de l'égyptomanie²⁸⁵. En ce qui concerne la chronologie traditionnelle, la situation des collections égyptiennes constitue donc une rupture.

Les collections présentent un mélange d'œuvres très différentes, unifiées autour du sarcophage de Seramon. L'image donnée par cette salle est celle d'un tombeau, sombre et bas de plafond, au centre duquel trône le sarcophage, entouré des objets emportés par Seramon dans sa tombe. Cette image mythique est celle d'un topos des représentations archéologiques. Toutefois la majeure partie des objets a peu à voir avec Seramon. La plupart des œuvres datées ne sont pas du Nouvel Empire ou de la Troisième Période intermédiaire, datation qui justifierait le rapprochement avec le sarcophage au sein d'une hypothétique « Tombe de Seramon », mais ressortissent plutôt de la Basse Époque²⁸⁶. Cette variété d'objets n'est pas présentée de manière chronologique mais thématique. Elle ne renvoie donc pas à un moment ou un espace précis, mais plutôt à une image globale de la civilisation égyptienne de manière globale. Cette vision diachronique qui prime semble être une vision occidentale biaisée, cela même contre quoi le musée cherche à lutter, avec sa présentation d'art contemporain²⁸⁷.

²⁸⁴ Voir infra, p. 107.

²⁸⁵ Voir infra, p. 76 *sq.*

²⁸⁶ **Annexe 5** – Analyse statistique des œuvres exposées.

²⁸⁷ Voir infra, p. 97-98.

La focalisation de la présentation sur « le traitement de la mort durant l'antiquité égyptienne »²⁸⁸ risque de nier les changements dans les modes de vie, les évolutions de la civilisation sur plus de 3000 ans. Cela risque de conforter l'image d'une civilisation figée et immuable courante dans la pensée occidentale²⁸⁹.

Mais si la muséographie des collections égyptiennes semble pouvoir prêter le flanc à ces critiques, elle utilise en réalité cet imaginaire pour mieux le contredire.

Le texte introductif de la section renvoie à cette vision atemporelle et immuable de l'Égypte ancienne et la conteste d'emblée²⁹⁰. Elle la replace dans l'histoire de la réception des objets égyptiens en Europe, à partir du XVIIIe siècle²⁹¹.

Le même texte introductif met l'accent sur la variété et l'évolution des pratiques funéraires et religieuses. De fait, dans la plupart des vitrines de la section, le visiteur peut assister à une mise en relief de l'évolution, qu'il s'agisse de la transformation du statut des animaux sacrés dans la vitrine 559²⁹² ou de celui des serviteurs funéraires dans la vitrine 562²⁹³.

La première vitrine de la salle égyptienne, « La cage des unités »²⁹⁴, s'intéresse à la représentation humaine dans l'art égyptien et développe une réflexion sur l'évolution de cette représentation, autant dans le texte que dans la disposition des objets. Le premier objet est en effet un buste²⁹⁵ portant un némès, évocateur de l'Égypte ancienne, mais dont le visage est particulièrement souple et réaliste, et propose un équivalent au portrait occidental, à contre-courant de l'image généralement évoquée par l'Égypte ancienne, symbolique et codifiée. Les

²⁸⁸ Musée des beaux-arts et d'archéologie [de Besançon], *Projet scientifique et culturel*, p. 23.

²⁸⁹ Voir le résumé de l'intervention de Dimitri Laboury, « Tradition et créativité. Pour une étude de l'« intericonicité » dans l'art de l'Égypte antique », lors du colloque *Le dessin dans l'Égypte ancienne : pratiques, fonctions et usages*, Paris, Musée du Louvre, 8 juin 2013 (non publié).

Le résumé est disponible en ligne :

<https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-programme-detaille-colloque-dessin.pdf>

²⁹⁰ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 46 :

« Une et multiple, elle nous laisse entrevoir, par ses productions, une riche diversité et des évolutions dans un monde que nous imaginons à loisir fixe et stable. ».

²⁹¹ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 46 :

« Cet ensemble illustre le goût sans cesse renouvelé pour l'Égypte pharaonique, passant d'une civilisation distante encore mystérieuse, et donc principalement rêvée, du XVIIIe siècle, à l'Égypte comme objet d'études scientifiques actuelles et transdisciplinaires. ».

²⁹² Vitrine 559, « Sous le ventre des crocodiles ».

Annexe 6 – Textes des cartels, p. 48.

²⁹³ Vitrine 562, « Quelque ombre douloureuse avec des traits amis ».

²⁹⁴ Vitrine 558, « La cage des unités ».

²⁹⁵ Modèle de buste royal, Basse Époque, vers 664 – 323 av. J.-C., Thèbes, calcaire. MBAA, dépôt des Musées Nationaux, 1890, inv. D.890.1.17.

deux représentations suivantes, une tête de « chauve d'Hathor »²⁹⁶ et une statuette masculine²⁹⁷ au canon particulièrement souple, dérogeant elles aussi à une vision uniformisante de l'art égyptien, sont mises en regard avec une tête de sarcophage momiforme du Nouvel Empire²⁹⁸, et la reproduction graphique d'une représentation bidimensionnelle de Metchetchi et son fils Ptahkotep²⁹⁹, qui évoquent toutes deux des aspects plus connus de la représentation humaine en Égypte. Ces deux représentations ne sont pas présentées comme des modèles auxquels les trois premières représentations dérogeraient, mais comme des possibilités de la représentation humaine en Égypte ancienne. Ainsi le cartel de la statuette masculine évoque-t-il ses liens avec les codes de l'aspectivité³⁰⁰.

Si cette vitrine se confronte aux visions canoniques de l'art égyptien avec une certaine subtilité, la vitrine X concernant les cultes animaux procède à une remise en question plus directe des préjugés du visiteur. L'Égypte est encore perçue comme ayant une religion de l'animal. L'animal n'est en réalité jamais vénéré pour lui-même. Le cartel de la vitrine 559 et la notice décrivant la momie de chat³⁰¹ présentée dans cette même vitrine s'attaquent avec véhémence à cette notion. La violence du texte apparaît clairement si on la compare avec le cartel plus neutre du Metropolitan Museum of Art de New-York sur le même sujet³⁰².

La section sur l'Égypte participe donc à une réflexion sur les partis-pris et préjugés dans l'histoire de l'archéologie et dans les représentations occidentales contemporaines, issues du XIXe siècle. Cette vision particulière de l'histoire, incluant l'histoire des idées et l'histoire des parti-pris peut être mise en lien avec une vision post-moderne développée plus généralement par le MBAA³⁰³.

²⁹⁶ Tête de « chauve d'Hathor », Nouvel Empire, règne d'Amenhotep III, vers 1391 – 1353 av. J.-C., granit rouge, provient du lit du Doubs, Besançon. MBAA, inv. 852.2.421.

²⁹⁷ Statuette masculine, terre cuite. MBAA, inv. A782.

²⁹⁸ Tête de sarcophage momiforme, Nouvel Empire, règne d'Amenhotep III, vers 1391 – 1353 av. J.-C. – Réunion des Musées Nationaux.

²⁹⁹ Metchetchi et son fils Ptahkotep, VIe dynastie, calcaire. Musée du Louvre, inv. E25281.

³⁰⁰ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 47.

³⁰¹ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 52.

³⁰² **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 52.

³⁰³ Voir infra, p. 97-98.

2.2 – Réfléchir sur la discipline archéologique

À plusieurs reprises, j'ai montré que la muséographie des collections archéologiques présentait, comme une seconde lecture au sein du parcours archéologique, une réflexion sur l'histoire de la discipline archéologique et de ses enjeux actuels. Il s'agit maintenant de voir comment cette réflexion se manifeste dans la muséographie.

2.2.1 – Affirmation d'une portée historiographique

En premier lieu, le discours sur la discipline archéologique est fondé sur la mise en valeur de l'histoire de la discipline. C'est ce qu'indique le texte introductif du parcours archéologique³⁰⁴ :

« [...] ces artefacts retracent, matériellement, les grands moments de la construction de l'archéologie en tant que discipline autonome : depuis les antiquaires jusqu'aux fouilles les plus récentes. »

L'histoire de l'archéologie se manifeste dans les vitrines consacrées à des sites précis, qui proposent un aperçu de la pratique archéologique à la découverte du site en question. La vitrine consacrée au site de la Fontaine de la Roche à Courchapon³⁰⁵, par exemple, aborde les pratiques liées à la représentation du matériel découvert et à sa publication, en reproduisant les illustrations de l'article d'Alfred Vaissier consacré à la découverte³⁰⁶. Elle évoque également l'interprétation « gauloise » des vestiges lors de la découverte, qui peut éventuellement être replacée dans un contexte où l'hypothèse gauloise, à la suite des débats concernant Alésia, était essentielle.

C'est surtout en filigrane que cette réflexion historiographique se poursuit de vitrine en vitrine. Plusieurs thèmes resurgissent ainsi au fil des cartels. Les deux vitrines de Courchapon³⁰⁷ et de Mézières³⁰⁸ évoquent ainsi l'importance des sociétés savantes dans la construction de

³⁰⁴ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 28.

³⁰⁵ Vitrine 11, « Fragments du bronze final ; Courchapon, une découverte de 1882 ».

Annexe 6 – Textes des cartels, p. 33-34.

³⁰⁶ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 19a – Vitrine 11, « Fragments du bronze final ; Courchapon, une découverte de 1882 », avril 2019.

Fig. 19b – Planches d'Alfred Vaissier (détail de la vitrine 11), janvier 2019.

³⁰⁷ Vitrine 11, « Fragments du bronze final ; Courchapon, une découverte de 1882 ».

« Planches extraites des *Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs*, 1883. Les dessins et l'article d'Alfred Vaissier, futur conservateur-adjoint du musée archéologique (1884-1909). ».

³⁰⁸ Vitrine 3, « Regards mésolithiques ».

« Découvert en 1901 par le fondateur de la Société d'émulation grayloise, le site est ensuite l'objet de prospections systématiques entre 1964 et 1991. ».

l'archéologie en tant que science et dans les découvertes archéologiques. La stratigraphie, élément de datation qui contribue à la construction de l'archéologie comme science³⁰⁹, est d'abord introduite par la « strati-chronologie »³¹⁰, qui permet d'une manière sobre et pédagogique d'introduire la notion. Elle réapparaît ensuite dans les illustrations d'Alfred Vaissier pour la grotte de Courchapon³¹¹, ce qui permet de dater la technique. Elle permet de réfléchir à la représentation d'une donnée scientifique, qui, « réductible [...] à une liste ordonnée de strates temporelles ou fonctionnelles »³¹², « se prête aux seuls jugements de justesse et de pertinence »³¹³, ou bien qui, « en un paysage de paysages, étendu jusqu'aux confins de la création »³¹⁴, à la manière de la stratigraphie « paysagère » d'Alfred Vaissier, « transforme l'observateur en un explorateur, partie prenante de l'image elle-même »³¹⁵. La coexistence de ces deux types de représentation stratigraphique réintroduit la personnalité de l'archéologue dans l'analyse des données qui pourrait, avec la strati-chronologie, plus abstraite, paraître univoque et objective³¹⁶.

La réflexion sur la construction de l'archéologie correspond à une pratique historiographique contemporaine qui vise à la réhabilitation des pratiques archéologiques du XIXe et début XXe, longtemps perçues comme peu scientifiques et portées avant tout sur le déterrage d'objets plus ou moins précieux. Par exemple, la présentation autour de la grotte de Courchapon³¹⁷, en confrontant les illustrations de la publication et les objets décrits par celles-ci, permet au visiteur de constater que la représentation des objets est fidèle. Elle permet de réfuter le préjugé qui voudrait que les excavations archéologiques antérieures au XXe siècle aient été systématiquement dépourvues de documentation scientifique, en présentant le plan et coupe du site réalisé par Alfred Vaissier. Cela montre que la pratique de la stratigraphie était

³⁰⁹ SCHNAPP, Alain. « Face au passé, une courte histoire », in : Demoule, Jean-Paul ; Garcia, Dominique ; Schnapp, Alain (dir.), *Une histoire des civilisations. Comment l'archéologie bouleverse nos connaissances* (op. cit.), p. 23.

³¹⁰ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.
Fig. 17a et b – Strati-chronologie et détail, avril 2019.

³¹¹ Vitrine 11, « Fragments du bronze final ; Courchapon, une découverte de 1882 ».

³¹² GARBIN, Emanuele. « Stratigraphie : des représentations particulières du temps profond », in : Debray, Cécile ; Labrusse, Rémi ; Stavrinaki, Maria (dir.), *Préhistoire. Une énigme moderne* (op. cit.), p. 27.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Elle s'accorde en cela avec une certaine vision du MBAA comme lieu dépositaire d'un savoir clair et objectif. Voir infra, p. 104-105.

³¹⁷ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 19a – Vitrine 11, « Fragments du bronze final ; Courchapon, une découverte de 1882 », avril 2019.

Fig. 19b – Planches d'Alfred Vaissier (détail de la vitrine 11), janvier 2019.

connue et appliquée au sein des sociétés savantes, et que ces dernières veillaient à préserver la valeur scientifique de leurs travaux.

Comme dans la section consacrée à l'Égypte ancienne³¹⁸, les panneaux de salle indiquent une volonté de se confronter à de grands mythes historiques : le « sauvage homme des cavernes » ou les sociétés « guerrières » du Haut Moyen-Âge.

Dans les collections d'archéologie régionale, cette confrontation aux mythes se fait principalement par le texte, qui contredit ce que la vitrine pourrait paraître dire. C'est le cas de la vitrine 52 « La symbolique des armes », qui nuance la vision populaire des sociétés « guerrières » du Haut Moyen-Âge. La vitrine propose onze armes, quatre posées à plat, les autres présentées verticalement³¹⁹. La présentation verticale des trois fers de lance³²⁰ et celle, inclinée, des lames de hache et de francisque³²¹, reproduit la position que prennent ces objets lorsqu'ils sont manipulés. Malgré ce dispositif de présentation qui semble renvoyer à une manipulation et à un usage des armes, le cartel insiste sur le rôle essentiellement symbolique de l'armement découvert dans les tombes³²².

Il est permis de s'interroger, dans ce cas, sur la pertinence d'une telle présentation. Il serait intéressant d'étudier les réactions des visiteurs à ce type de muséographie, afin de savoir si la contradiction entre le texte et ce que laisse percevoir la vitrine ne produit pas une confusion, et permet bien de présenter un stéréotype qui est ultimement contredit par la lecture du texte.

Dans le cas du « sauvage homme des cavernes »³²³, il est difficile de savoir quels éléments précis sont censés s'opposer à la vision stéréotypée de la Préhistoire. Le texte se détourne en effet rapidement du stéréotype pour présenter les différentes « évolutions »³²⁴ au cours du Paléolithique.

³¹⁸ Voir supra, p. 63-64.

³¹⁹ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 20 – Vitrine « La symbolique des armes », avril 2019.

³²⁰ Fer de lance à douille d'emmanchement, VIe-VIIe siècle ap. J.-C., Chargey-lès-Gray (Haute-Saône), fer. MBAA, inv. 860.33.4.

Fer de lance à douille d'emmanchement, VIe-VIIe siècle ap. J.-C., Allenjoie (Doubs), "Aux Carrières", fer. MBAA, inv. 852.6.8.

Fer de lance à douille d'emmanchement, VIe-VIIIe siècle ap. J.-C., Chausson (Jura), lieu-dit "au Cras Paret", fer. MBAA, inv. 877.1.10.

³²¹ Lame de francisque, V-VIe siècle ap. J.-C., Chaffois (Doubs), fer. MBAA, inv. 856.1.1.

Lame de hache, VI-VIIe siècle ap. J.-C., Besançon (Doubs), lit du Doubs, fer. MBAA, inv. 852.2.340.

Hache à tranchant symétrique, Haut Moyen-Âge, Besançon (Doubs), Chapelle des Buis, fer. MBAA, inv. 872.2.1.

Hache à tranchant symétrique, Haut Moyen-Âge, Arc-et-Senans (Doubs), fer. MBAA, inv. 888.3.2.

³²² **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 41.

³²³ « Le paradoxe préhistorique », panneau de salle du MBAA. Voir **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 28.

³²⁴ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 28-29.

De manière plus subtile, l'agencement des vitrines permet de réfléchir à ce qu'est la discipline archéologique. En effet, l'archéologie nationale a deux origines : l'histoire, connue par les sources littéraires, comme la *Guerre des Gaules* ; de l'autre, les sciences naturelles, sur lesquelles l'étude de la Préhistoire s'est appuyée pour se légitimer.

Cette double origine est en lien avec la muséographie : la présence des Beaux-arts au sein du parcours permet d'évoquer l'importance du lien avec les sciences humaines et la « belle antiquité » de l'archéologie classique, intimement liée à l'histoire de l'art. Les sciences naturelles, quant à elles, sont présentes dans la vitrine initiale, avec la molaire de mammoth³²⁵ et le crâne d'ours³²⁶. Cette vitrine joue le rôle de contexte climatique pour les collections paléolithiques, mais permet également de contextualiser les recherches archéologiques, en particulier préhistoriques, dans l'univers épistémologique et scientifique des XIXe et XXe siècles. La naissance de l'archéologie préhistorique va en effet de pair avec l'apparition du temps long. Ce dernier est justifié par des personnalités comme Georges Cuvier, qui met en avant une vision « catastrophiste » de l'histoire, avec des époques marquées par la disparition des espèces vivantes et leur remplacement par d'autres types d'espèces, ou Charles Lyell, qui développe l'idée d'un temps géologique long³²⁷. Ces espèces, présentes dans certaines couches stratigraphiques, permettent de leur assigner une datation. C'est par exemple le cas du mammoth, dont la preuve de la coexistence avec l'homme est apportée en 1864 par Édouard Lartet³²⁸. La naissance de l'archéologie préhistorique, au XIXe siècle, est ainsi intimement liée à la géologie et aux autres sciences naturelles :

Ce sont les spécialistes des périodes anciennes comme Jacques Boucher de Perthes (1788-1868) qui sont les premiers à fouiller le sol pour observer les processus d'enfouissement à la façon des géologues. En établissant la haute antiquité des outils en pierre mis au jour dans les couches les plus profondes, ils

³²⁵ Crâne d'ours, Paléolithique moyen : 1,5 Ma à 12 000 ans av. J.-C., Chenecey (Doubs), grotte de Chenecey, os, dent – MBAA, inv. A.977.2.1.

³²⁶ Dent de mammoth, Paléolithique moyen : 1,5 Ma à 12 000 ans av. J.-C., Moncey (Doubs), sable de l'Ognon, os – MBAA, inv. A.977.10.2.

³²⁷ STAVRINAKI, Maria. « La naissance de l'idée de préhistoire », in : Debray, Cécile ; Labrusse, Rémi ; Stavriniaki, Maria (dir.), *Préhistoire. Une énigme moderne (op. cit.)*, p. 55.

³²⁸ MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, *Le "mammoth de la Madeleine", pièce phare de l'histoire de la science préhistorique, vient de faire l'objet d'une étude approfondie*, [communiqué de presse], 13 avril 2012, p. 1.

*sont les artisans de la révolution intellectuelle qui s'annonce. L'avènement de l'archéologie est la conséquence directe de ces bouleversements*³²⁹.

La géologie est présente au dos de cette même vitrine, avec la « strati-chronologie ».

Avec cet ensemble qu'est la vitrine introductive, le visiteur a donc affaire, tour à tour, aux espèces animales disparues qui ont permis de prouver la haute antiquité de l'homme, et à la notion de couches stratigraphiques qui insèrent le temps dans l'espace même. Tout autant qu'une vitrine qui introduit le visiteur au contexte écologique dans lequel évoluent les hommes et femmes de la Préhistoire, il s'agit d'une vitrine qui introduit l'étude de la préhistoire par ses origines théoriques.

2.2.2 – Un arrière-plan théorique : l'archéologie post-processuelle, le post-modernisme

L'école « postprocessuelle » née en Grande-Bretagne dans les années 1980 insiste sur le caractère intuitif et singulier du raisonnement archéologique et considère que la volonté de rationalité de la nouvelle archéologie³³⁰ repose sur une vision mécaniste du processus d'interprétation³³¹.

L'idée fondamentale de l'archéologie post-processuelle est que le sens des objets n'est pas unique et stable, mais qu'il est créé par l'époque qui considère l'objet en question. « L'archéologie est une discipline qui étudie des vestiges du passé dans leur état actuel »³³², ce qui implique que la lecture des objets peut varier avec le point de vue porté sur eux, qu'il s'agisse de l'époque, du lieu, des paradigmes de pensée des interprètes.

La confrontation des artefacts archéologiques avec l'art contemporain est révélatrice de ce parti pris de la part du MBAA. L'art contemporain est placé, pour le regard du visiteur, sur le même plan que les objets archéologiques. Les sculptures disposent de socles noirs identiques à ceux

³²⁹ SCHNAPP, Alain. « Face au passé, une courte histoire », in : Demoule, Jean-Paul ; Garcia, Dominique ; Schnapp, Alain (dir.), *Une histoire des civilisations. Comment l'archéologie bouleverse nos connaissances (op. cit.)*, p. 23.

³³⁰ Il s'agit de la « New Archeology » de Lewis Binford, courant théorique qui visait à rapprocher l'archéologie des sciences dures, reposant sur une « approche hypothético-déductive des raisonnements et des systèmes de preuve ».
(citation : Alain Schnapp, « Face au passé, une courte histoire », in : *op. cit.*, p. 26).

³³¹ SCHNAPP, Alain. « Face au passé, une courte histoire », in : *op. cit.*, p. 26-27.

³³² BOSSARD, Adrien. « Archéologie et art contemporain, l'incohérente évidence », *Dossiers d'Archéologie*, n°381, p. 73.

des fragments de sculptures antiques, et une œuvre comme le cœur de cristal de Gérald Colomb est placée à l'intérieur de la vitrine 5 – « Des cultivateurs en forêt »³³³.

Les réalisations d'Aurel Rubbish pour la signalétique des collections archéologiques sont révélatrices du regard contemporain posé sur les objets. Les artefacts sont proposés au regard actuel du visiteur et seront lus de manière actuelle. C'est ce que signifie la représentation moderne des artefacts, avec sa technique de papier découpé inspirée par le *street art*, réalisée par Aurel Rubbish³³⁴. Le dialogue temporel part de l'œuvre *Sacralisation* d'Aurel Rubbish représentant différents artefacts du MBAA³³⁵, repris séparément pour former une signalétique, dans la strati-chronologie³³⁶, dans les cartels des vitrines contenant les objets en question³³⁷, et sur les panneaux de salle³³⁸.

Un tel dialogue entre art contemporain et artefact archéologique est rendu possible par le hors-temps dans lequel sont placés les artefacts³³⁹. C'est le dégagement des artefacts de leur contexte non-muséal qui leur permet de trouver une place dans le système du musée, et d'entrer en résonance avec des objets d'autres cultures et d'autres temps.

Extraites de leur culture d'origine, les œuvres sont d'abord plongées dans le monde contemporain et dans notre espace de pensée, et se trouvent ainsi chargées de significations ou de préoccupations nouvelles, qui n'étaient le plus souvent pas celles de leurs créateurs : « Plutôt que d'essayer de faire revivre un passé révolu, il est intéressant de considérer l'ensemble des objets de musée comme contemporains, dans la mesure où ils sont touchés par notre regard. [...] L'égalité conférée par le regard qui touche et fait vivre l'ensemble des œuvres à disposition dans un musée ouvre un champ de possibilités de juxtaposition

³³³ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 21 – Vitrine 5, « Des cultivateurs en forêt », avril 2019.

³³⁴ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE, BESANÇON, 16 Novembre 2018, *Réouverture. Dossier de presse*, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 2018, p. 41.

³³⁵ Aurel Prévost « Rubbish », *Sacralisation*, 2018, papier découpé à la main, acrylique – coll. de l'artiste
Annexe 7.2 – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 22 – *Sacralisation*, Aurel Prévost « Rubbish », janvier 2019.

³³⁶ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 17a et b – Strati-chronologie et détail, avril 2019.

³³⁷ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 23 – Panneau de salle « Le paradoxe préhistorique », avril 2019.

³³⁸ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 24 – Cartel de la vitrine « Du chopper au biface », avril 2019.

³³⁹ Voir supra, p. 57-61.

jusqu'alors bannies. La chronologie perd son aspect dirimant et des associations d'un nouveau genre peuvent être réalisées. »³⁴⁰

L'ouverture sur la ville participe elle aussi de cet état d'esprit. Elle « rappelle aux visiteurs que la galerie dans laquelle ils sont fait partie de la communauté et de la ville »³⁴¹. De la même manière, la confrontation d'artefacts contemporains à des artefacts anciens rappelle que tous ces objets sont présents dans le même temps, le présent justement.

C'est dans ce cadre que j'ai d'abord essayé de comprendre le refus de l'immersion du nouveau MBAA. La conscience des différences fondamentales entre notre époque et les époques anciennes motive le choix de s'ancrer dans le temps contemporain.

*We must not deny the thousands of differences in belief, knowledge, assumptions and aspirations of past generations ; even if physically our ancestors may have been similar to ourselves [...], the world in which they lived cannot be re-entered.*³⁴²

Cette critique de l'immersion comme plaquant des conceptions contemporaines sur un passé qui en devient fantasmé n'est pas propre à l'archéologie, mais touche tous les lieux d'exposition à vocation historique, en premier lieu les parcs à thème, qui sont la cible des critiques de Colin Sorensen dans la citation ci-dessus.

La peur des présupposés calqués sur l'époque actuelle que peut produire l'immersion ne permet toutefois pas d'en nier l'aspect pédagogique³⁴³. La présence de maquettes au MBAA montre que la projection du visiteur, même fondée sur des hypothèses comme le sont toujours les maquettes archéologiques, y est encore considérée comme un ressort important de l'appropriation de connaissances par le visiteur. Mais, à la différence d'un dispositif immersif,

³⁴⁰ BAYARD, Pierre. « Pour une exposition mobile », in : Martin, Jean-Hubert (dir.), *Carambolages* [cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2 mars – 4 juillet 2016], Paris, Réunion des musées nationaux, 2016, p. 36.

La citation est de Jean-Hubert Martin, curateur de l'exposition « Carambolages » au Grand Palais.

³⁴¹ GEORGE, Adrian. *op. cit.*, p. 155.

« [...] reminding visitors that the gallery they are in is part of the community and the locality ».

³⁴² SORENSEN, Colin, « Theme Parks and Time Machines », in : VERGO, Peter (dir.), *The New Museology*, Londres, Reaktion books, 2000, p. 65.

« Il ne faut pas nier les milliers de différences en termes de croyances, de connaissances, de présupposés et d'aspirations des générations passées ; même si physiquement nos ancêtres pouvaient nous être similaires [...], on ne peut pas pénétrer à nouveau dans le monde dans lequel ils vivaient. » (ma traduction).

³⁴³ JACOBI, Daniel. « Les maquettes dans les expositions archéologiques : entre représentation et imaginaire », in : *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques (op. cit.)*, p. 126-128.

la maquette comme la reconstitution numérique sont des outils de travail pour la recherche³⁴⁴, ce qui leur confère une valeur scientifique.

J'ai d'abord pensé trouver une justification théorique, au niveau de la vision de la discipline archéologique, à cette différence vis-à-vis de l'immersion entre la muséographie des années 2006-2014 et la nouvelle muséographie du MBAA. Mais si cette hypothèse pouvait expliquer la relative absence de contexte global et la prise de distances quant à l'histoire événementielle, elle n'expliquait pas l'absence d'intérêt pour d'autres points particulièrement en vogue dans les archéologies post-processuelles, par exemple l'intérêt pour l'archéologie du paysage. Il s'agit là d'un élément connu par l'archéologie, modifié par les sociétés humaines au fil du temps, et donc aussi pertinent qu'un objet à présenter. Les reconstitutions virtuelles permettent d'aborder les connaissances intangibles produites par l'archéologie, comme celles sur le paysage par exemple. Elles permettent de présenter les résultats de la recherche archéologique, et pas seulement des artefacts, qui sont, eux, le support de la recherche.

Le parti pris du nouveau MBAA au sujet de l'immersion ne diffère donc pas à cause d'une ligne théorique concernant l'archéologie qui serait différente de celle de la muséographie des années 2006-2014. Elle diffère en premier lieu au sujet de la place à accorder à l'artefact archéologique, s'il est résultat de la recherche archéologique (et donc en lien avec un contexte qu'il explique et qui l'explique), ou s'il est support de la recherche. Cette nouvelle vision de l'objet prônée par le MBAA qu'est l'objet contemporain insiste sur l'aspect actuel de la recherche, sur la lecture toujours renouvelée dont l'objet est susceptible de bénéficier. En cela spécifiquement, la vision du MBAA se rapproche de celle des archéologies post-processuelles ; les théories post-processuelles ne sont toutefois pas le point de départ de la réflexion du MBAA.

C'est, là encore, la volonté de se distinguer d'un musée de site, institution qui est, par excellence, le résultat d'une recherche archéologique, qui prime sur d'autres motivations et justifie le refus de l'immersion.

Cette vision de l'artefact archéologique comme le support de la recherche archéologique invite à un questionnement perpétuel du sens de l'objet et de son statut (objet d'art ou non,

³⁴⁴ GONZALES, Antonio ; TIROLOGOS, Georges ; ROVELAS, Olivier, *et al.* « Un voyage virtuel », *Archéologia*, n°434, p. 32-33.

attribution certaine ou non), voire à une remise en question des modalités de création de sens. Il ne s'agit pas seulement de présenter des informations tirées des objets, qui seraient certaines, mais de présenter le point de départ d'une réflexion qui peut être scientifique, mais aussi poétique ou personnelle, et qui peut entrer en résonance avec d'autres types de réflexion, ou contredire le discours traditionnel³⁴⁵.

2.3 – Archéologie métropolitaine, archéologie classique

Comme je l'ai montré plus haut³⁴⁶, l'archéologie a pour origine deux sources différentes, les sciences naturelles d'une part, l'histoire (fondée sur les sources littéraires) et les arts d'autre part. Chacune influence différents aspects et différentes disciplines de l'archéologie.

Selon les discours du musée³⁴⁷, ces collections ne sauraient être exposées en opposition avec les collections d'archéologie régionale. Toutefois l'histoire des disciplines et des découvertes, les traditions d'interprétation de ces objets tendent à les distinguer. Qu'en est-il exactement au MBAA ?

2.3.1 – Confrontation : deux archéologies opposées

Par archéologie classique, j'entends ce qu'on entend habituellement sous ce terme : archéologie grecque, étrusque et romaine, c'est-à-dire les civilisations étudiées assez tôt par les antiquaires et par les humanistes, du fait de leur sources littéraires importantes.

A l'exception de la civilisation égyptienne, peu d'artefacts allochtones sont aujourd'hui exposés au MBAA : il s'agit exclusivement de la vitrine Campana³⁴⁸.

Pourtant, le MBAA possède un fonds d'archéologie classique important, au moins pour son histoire, puisqu'il s'agit du fonds Pierre-Adrien Pâris, légué à la ville de Besançon en 1819 et joint en 1862 au musée d'archéologie³⁴⁹. Ce premier fonds a par la suite été augmenté par deux ensembles de la collection Campana³⁵⁰.

³⁴⁵ Voir infra, p. 95 sq.

³⁴⁶ Voir supra, p. 68.

³⁴⁷ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 21 : « Ainsi, le MBAA réunit par ses collections ces « deux archéologies », nationale et classique, trop souvent considérées comme irréconciliables. ».

³⁴⁸ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 25 – Vitrine Campana, avril 2019.

³⁴⁹ PINETTE, Matthieu ; SOULIER-FRANÇOIS, Françoise. *Op. cit.*, p. 8-9.

³⁵⁰ Je ne mentionne pas d'autres collections moins importantes en nombre et en prestige.

À ce sujet voir par exemple DE LOYE, Georges. *Catalogue de la céramique grecque et étrusque du Musée de Besançon*, Mémoire de recherche approfondie de l'École du Louvre, sous la direction de Jean Charbonneaux et Pierre Devambez, 1947, 2 vol., 296 p.

En ce qui concerne le mode de présentation, ces collections archéologiques sont en opposition radicale avec l'archéologie locale. La muséographie des collections archéologiques est composée de vitrines aériennes, entièrement ouvertes au regard, à l'exception de la vitrine introductive et de la vitrine consacrée à la collection Campana, qui ne comportent qu'une vitre. La présentation de la vitrine Campana en particulier rappelle les vitrines anciennes, avec une structure perceptible distincte³⁵¹ ; l'intérieur est composé de plusieurs étagères³⁵². Elle contraste avec les vitrines modernes, « quasiment invisibles et immatérielles »³⁵³.

La disposition des objets à l'intérieur de cette vitrine rappelle également un mode de présentation ancien. Les objets sont disposés alignés sur des rayonnages, sans cartels permettant de les identifier, ce qui produit une sensation d'accumulation caractéristique des musées plus anciens. Ainsi, par exemple, la présentation des collections préhistoriques au musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye était fondée, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, sur ce principe d'accumulation qui visait à « montrer la richesse des collections et leur diversité »³⁵⁴.

Il est intéressant de constater que c'est contre cette accumulation que la nouvelle muséographie s'est constituée, celle-ci étant assimilée aux travers de la muséographie antérieure.

Les collections Campana sont présentées dans l'actuel *Guide des collections* comme une ouverture à l'archéologie internationale :

Trois marbres antiques (une statue en pied et deux bustes) et quatre-vingt-onze terres cuites, dont les fameuses œnochoés étrusques et décadentes, ou encore une rare amphore noire. Ce transfert de propriété fut complété en 1875 par un don de vingt-cinq pièces (un marbre et vingt-quatre céramiques) qui conforta à jamais les collections archéologiques bisontines en leur donnant une dimension internationale. Loin de se limiter aux frontières des belles collections archéologiques régionales,

³⁵¹ DESMOULINS, Christine. *op. cit.*, p. 58.

³⁵² **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 25 – Vitrine Campana, avril 2019.

³⁵³ DESMOULINS, Christine, *op. cit.*, p. 58.

³⁵⁴ SCHWAB, Catherine. « Esthétiques de la muséographie préhistorique : Expositions universelles à Paris et Musée des antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye », in : Debray, Cécile ; Labrusse, Rémi ; Stavrinaki, Maria (dir.), *Préhistoire. Une énigme moderne (op. cit.)*, p. 60.

l'aboutissement rocambolesque plaçait ces collections italiques et grecques parmi les plus belles de France³⁵⁵.

Malgré cette formulation, il semble plutôt s'agir d'une confrontation entre archéologie locale et archéologie classique. La vitrine consacrée aux objets de la collection Campana est placée en sens inverse du parcours chronologique, de sorte que le visiteur lui tourne le dos en suivant le parcours numéroté.

Quand on compare le *display* de la vitrine des collections Campana avec le mode de présentation des salles suivantes, la muséographie de l'archéologie métropolitaine paraît beaucoup plus récente et dynamique : elle crée une mise en contexte des objets par leur dispositif de présentation³⁵⁶, crée des ensembles cohérents qui peuvent aller jusqu'à dialoguer avec l'extérieur du musée, emploie parfois des couleurs³⁵⁷... Les objets de la vitrine Campana ne semblent, eux, entrer en dialogue avec aucun autre objet. L'absence d'informations à leur sujet les rend stériles et incapables de produire un sens quelconque.

2.3.2 – Dialogue : aux origines de l'archéologie contemporaine

Ce qui paraît être une confrontation est présenté par le MBAA comme un dialogue³⁵⁸. Ce n'est pas le dialogue entre les artefacts allochtones et les artefacts autochtones qui est recherché, mais le dialogue entre archéologie classique et archéologie nationale, généralement opposés. L'opposition vient de leurs origines, l'histoire et la culture littéraire d'un côté, les sciences naturelles de l'autre, et de la durée de leur existence. Si l'archéologie classique remonte aux antiquaires et aux humanistes, l'archéologie préhistorique remonte au mieux à Boucher de Perthes.

L'archéologie classique étant plus ancienne, c'est elle qui domine longtemps la discipline, et peut être encore aujourd'hui. Si l'archéologie classique a sa place au musée du Louvre, l'archéologie métropolitaine n'y a pas sa place³⁵⁹.

³⁵⁵ SURLAPIERRE, Nicolas. « Le marquis Campana, un aventurier comme vous et moi », in : Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, *Guide des collections du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon* (*op. cit.*), p. 261.

³⁵⁶ Voir supra, p. 31.

³⁵⁷ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 7 – Vitrine 59, « Sépulture féminine », janvier 2019.

³⁵⁸ Musée des beaux-arts et d'archéologie [de Besançon], *Projet scientifique et culturel*, p. 21.

³⁵⁹ DEMOULE, Jean-Paul. *On a retrouvé l'histoire de France. Comment l'archéologie raconte notre passé*, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 7, p. 220, p. 237-238.

La muséographie traditionnelle et accumulative de la vitrine Campana renvoie également à ce statut plus ancien de l'archéologie classique.

La position de cette vitrine, à rebours du parcours chronologique, est explicable par la rupture de regard qu'elle propose : non plus un regard centré sur les objets, comme l'est celui du parcours principal, mais un regard sur l'histoire des collections au XIXe siècle.

Cette vision à rebours témoigne d'une position différente par rapport au temps. La période mise en avant dans cette vitrine n'est pas celui de l'origine de l'objet, mais celui de la collecte. Les objets présentés participent en effet de plusieurs époques différentes. L'absence de cartels d'identification des artefacts nécessitait cette position spécifique vis-à-vis du temps. Dans le cas inverse, il y avait un véritable risque à positionner les civilisations grecques, étrusques et romaines en un point spécifique du parcours chronologique, ce qui aurait été réducteur pour les civilisations concernées, en plus de contredire la datation de la plupart des objets présentés.

La vitrine Campana propose donc une vision historiographique, qui vise à établir un dialogue entre deux archéologies distinctes en termes d'origines. Mais cette vision historiographique, qui se présente comme une confrontation dans le but d'établir un rapprochement, est-elle suffisamment claire pour que le visiteur puisse comprendre ce dont il s'agit ? N'y a-t-il pas un risque, en isolant l'archéologie classique sans donner d'explications relatives à la discipline³⁶⁰, de transformer la comparaison en opposition ? Il serait intéressant pour le MBAA de mener une étude de public, afin de savoir si la richesse de sens du concept muséographique n'est pas contrecarrée par l'ambiguïté du dispositif.

2.3.3 – L'Égypte : monde à part ou monde rêvé ?

Les collections égyptiennes ne se trouvent pas dans la continuité du parcours archéologique. Elles sont en effet situées presque au sommet de l'architecture Miquel, à la proximité des peintures du XIXe siècle. La salle présente un aspect plus immersif que le reste

Il y a dans cette distinction des raisons liées à l'histoire des collections. Toutefois le prestige accordé aux civilisations classiques, intégrées dans le musée de beaux-arts par excellence, est tout autre que la valeur accordée à l'archéologie nationale.

³⁶⁰ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 36.

du musée. Par son confinement, son plafond bas et sa faible luminosité, elle évoque un mastaba³⁶¹. C'est du fait de cette forme de réclusion qu'elle forme un monde à part³⁶².

Mais ce repli est loin d'être total. De l'espace dévolu aux collections égyptiennes, le musée est visible, et les antiquités peuvent entrer en dialogue avec les œuvres du XIXe siècle. Mais il ne s'agit pas d'un dialogue entre objets qui permettrait d'insérer au sein du musée une collection par ailleurs exogène à l'ensemble. Il s'agit plutôt d'une forme de contextualisation des collections égyptiennes. Le XIXe siècle est l'époque où se forme l'égyptologie en tant que discipline³⁶³. En cela, la position des collections égyptiennes au sein du musée participe de la réflexion historiographique à l'œuvre dans la muséographie des collections archéologiques³⁶⁴.

Plus que d'un monde à part, il s'agirait plutôt d'un monde rêvé par un occident orientaliste. Les collections égyptiennes correspondent au rêve d'une époque, « l'Égypte devenant l'étape obligée de ce qui sera le Grand Tour du XIXe siècle, le voyage en Orient »³⁶⁵. Le dialogue entre les collections XIXe et les collections égyptiennes forme donc un commentaire historique plus large que la seule historiographie.

Plusieurs éléments vont en ce sens. En premier lieu, les titres donnés aux vitrines proviennent tous de poèmes de Victor Hugo³⁶⁶ : « Sous le ventre des crocodiles » et « Des dieux d'airain, posant leurs mains sur leurs genoux » viennent du poème « Le feu du ciel », tiré des *Orientales* ; « Moi j'admire, ébloui, la grandeur des petits » est issu de *L'art d'être grand-père* ; « Quelque ombre douloureuse avec des traits amis » vient de « Oh ! Pourquoi te cacher ? », issu des *Contemplations*. « Et creusez ma tombe au soleil » vient de « Les têtes du sérail », tiré des *Orientales* et « Quelle est donc cette aube ? c'est la tombe », de « Ce que c'est que la mort », poème des *Contemplations*.

Il ne s'agit pas seulement, avec Victor Hugo, de faire référence à l'espace de la ville et de la région, pour lesquelles il fait figure de personnalité symbolique. La plupart des titres des vitrines

³⁶¹ DE LASSUS, Priscille. « Le nouveau musée de Besançon », *Archéologia* n°571, 2018, p. 48 :

« Elle suggère l'atmosphère d'une chambre funéraire égyptienne pour présenter les deux sarcophages richement décorés ainsi que la momie de Séramon [...].

³⁶² *Ibid.* : « À l'étage, dans une pièce sombre et basse de plafond, se trouve **une section archéologique complètement à part.** » (je souligne).

³⁶³ Voir infra, p. 82.

³⁶⁴ Voir supra, p. 65 sq.

³⁶⁵ MAKARIUS, Michel. « A la croisée des chemins », in : Makarius, Michel, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2011, p. 184-185.

³⁶⁶ A l'exception de « La cage des unités », qui est tiré de la préface de *Cromwell*, de Victor Hugo également.

font référence à des poèmes marqués par l'orientalisme, ou par une réflexion sur l'Ancien Testament, les deux tendances étant souvent associées.

Les œuvres visibles en contrepoint des collections égyptiennes, depuis la salle du sarcophage de Séramon, sont en accord, par leurs thèmes, avec ce regard orientalisant, bien qu'il ne s'agisse pas d'œuvres du XIXe siècle. Il s'agit de représentations d'incendies³⁶⁷ pouvant évoquer Sodome et Gomorre³⁶⁸, sujet du « Feu du ciel » ; le goût orientalisant des ruines et du désert, source de réflexion sur le temps qui passe, peut être confronté à la tradition du paysage en peinture. Ce dernier peut être associé à des représentations de scènes bibliques, telles que la Fuite en Égypte. C'est le cas de plusieurs œuvres de la section 25 – « Paysages du Nord »³⁶⁹. Bien que les deux peintures représentant la Fuite en Égypte ne soient pas directement visibles depuis les collections égyptiennes, la muséographie du MBAA tisse des liens à travers la mémoire du visiteur autant que par juxtaposition réelle³⁷⁰. Il est donc possible de considérer les autres paysages nordiques comme évocateurs des scènes bibliques situées en Égypte, au même titre que ces deux œuvres.

Cette réflexion sur l'orientalisme ne concerne pas seulement un mouvement historique, mais aussi un phénomène actuel. En effet, le paysage namibien de Balthasar Burkhard³⁷¹ qui introduit l'entrée de la salle égyptienne, peut aller jusqu'à questionner le regard occidental sur l'Égypte.

*Enfin, le désert est aussi, dans les programmes scolaires français, le cadre des découvertes archéologiques de l'Égypte ancienne. On se souviendra longtemps des silhouettes multiples des pyramides de Saqqarah et de Gizeh, sans même les avoir vues, de ses cadavres embaumés exhumés au profit de la connaissance dans la perspective des concurrences coloniales.*³⁷²

³⁶⁷ Jean Maublanc, *Énée et Anchise fuyant Troie*, huile sur toile – MBAA, inv. 963.2.1.

Louis de Caullery, *Énée et Anchise fuyant Troie*, huile sur toile – MBAA, inv. 838.5.1.

³⁶⁸ Dans la même section (section 19 : Flammes et incendies), est exposé *L'incendie de Sodome*, du Monogrammiste PDP, entourage de François de Nomé, huile sur bois – MBAA, inv. D.816.1.10.

³⁶⁹ Peeter van Avont, *La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste et sainte Elisabeth*, première moitié du XVIIIe siècle, huile sur cuivre – MBAA, inv. 852.23.1.

Attribué à Jan II Brueghel, *Noli me tangere*, XVIIe siècle, huile sur cuivre – MBAA, inv. 852.23.2.

Attribué à Paul Bril, *La Fuite en Égypte*, huile sur bois – MBAA, inv. 897.1.30.

Cercle de Joachim Patinir, *Le Repos pendant la fuite en Égypte*, huile sur bois – MBAA, inv. 896.1.154.

³⁷⁰ Voir infra, p. 96-97.

³⁷¹ *Namibie (D)*, Balthasar Burkhard (1944-2010), 2000, photographie noir et blanc, 122x247,3 cm. Frac Franche-Comté, Inv. : FR-2001-1-1.

³⁷² ANDOKA, Florence ; TRITSCH, Emmanuelle ; SURLAPIERRE, Nicolas. *Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps (op. cit.)*, p. 6.

Les dunes de sables évoquent facilement les pyramides de Gizeh, mais en réalité ce désert est sud-africain. Cet échec de reconnaissance peut faire surgir une réflexion sur le regard occidental. Ces dunes de sable que l'on estime aujourd'hui refléter l'Égypte des pharaons n'en donnent pas une image plus réaliste que celle des paysages du nord de l'Europe que les peintres des XVI^e et XVII^e siècles associaient aux scènes bibliques³⁷³.

La question de l'origine des collections, en lien avec le passé colonial des pays européens, est régulièrement soulevée et va de pair avec les questionnements politiques d'un grand nombre d'archéologues post-processuels.

La réflexion sur l'orientalisme actuellement menée au MBAA avait déjà été amorcée avec l'exposition *Loin du sable* en 1990, qui avait donné lieu à une muséographie permanente de l'Égypte. Toutefois, si l'exposition actuelle des collections égyptiennes peut être mise en relation avec l'histoire de l'égyptologie et l'orientalisme, un seul objet d'inspiration égyptienne est présenté parallèlement aux collections. Il s'agit du *Joseph en Égypte*³⁷⁴ de Just Becquet. Mais cette œuvre est exposée dans une salle consacrée au Salon au XIX^e siècle, et non en juxtaposition avec les œuvres antiques. À la suite de l'exposition *Loin du sable*, les collections égyptiennes étaient introduites par un ensemble d'œuvres néo-égyptiennes.

L'aspect onirique de cet orientalisme est souligné par la mise en relation de paysages variés, en particulier de paysages fantasmés³⁷⁵ ou abstraits³⁷⁶, de représentations de destructions cauchemardesques³⁷⁷, et ce jusqu'aux paysages futuristes de Gregory Olympio³⁷⁸.

Les deux notions de rêve et de vestige sont conjointes, en particulier dans l'orientalisme³⁷⁹. Au musée, les vestiges des œuvres de Gregory Olympio³⁸⁰, des images de ruines et d'incendies accompagnent les vestiges de la civilisation égyptienne hypothétiquement trouvés dans le désert

³⁷³ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 45.

³⁷⁴ Just Becquet, *Joseph en Égypte*, vers 1878, repris en 1904, marbre – MBAA, inv. D.921.2.1.

³⁷⁵ Attribué à Paul Bril, *La Fuite en Égypte*, huile sur bois – MBAA, inv. 897.1.30.

³⁷⁶ Gwilherm Courbet, *Sans titre (Paysages 1 et 2)*, 2017, encre de chine sur papier – collection de l'artiste.

³⁷⁷ Jean Maublanc, *Énée et Anchise fuyant Troie*, huile sur toile – MBAA, inv. 963.2.1.

Louis de Caullery, *Énée et Anchise fuyant Troie*, huile sur toile – MBAA, inv. 838.5.1.

³⁷⁸ Gregory Olympio, *Oxygen 1, 2, 3*, 2018, acrylique sur papier, 92,3x70 cm ; 84 x 70 cm, 66x82 cm. Collection de l'artiste.

ANDOKA, Florence ; TRITSCH, Emmanuelle ; SURLAPIERRE, Nicolas. *Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps (op. cit.)*, p. 6.

³⁷⁹ MAKARIUS, Michel. « A la croisée des chemins », **in** : *Op. cit., passim*.

³⁸⁰ ANDOKA, Florence ; TRITSCH, Emmanuelle ; SURLAPIERRE, Nicolas. *Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps (op. cit.)*, p. 11.

comme le suggère (et l'infirmement potentiellement) la photographie de paysage de Balthasar Burkhard.

La présentation immersive des collections égyptiennes représente un monde réduit, qui ne se veut pas une présentation de l'histoire de l'Égypte ancienne ; la présentation d'objets d'époques différentes mêlés les uns aux autres s'y oppose. Elle semble plutôt chercher à donner une image de la mort en Égypte, de manière diachronique. Le thème de la mort est en accord avec les collections ainsi qu'avec le biais orientaliste et occidental qui consiste à appréhender la civilisation égyptienne du point de vue du domaine funéraire et religieux.

Ainsi, peut-être plus clairement que d'autres collections, les collections égyptiennes permettent de comprendre ce qu'est l'esprit de dialogue et de pluridisciplinarité au MBAA. Les objets archéologiques sont présentés comme les témoins d'époques passées mais qui ne suffisent pas à les ressusciter à eux seuls. Elles sont présentées en même temps comme des objets d'art, qui, pris esthétiquement, ont pu inspirer des formes de créations artistiques et intellectuelles variées, suscitant des images de l'Égypte ancienne dont certaines sont encore à l'œuvre aujourd'hui. Par exemple, la fascination pour les rites funéraires, en lien avec une vision ésotérique de l'Égypte, qui se répand au XIXe siècle, influence par exemple, plus d'un siècle plus tard, l'univers du Metal : « La vision de l'Égypte ancienne dérive alors vers des considérations davantage égyptomaniaques qu'égyptologiques, où fascination pour la mort, mystères divins et ésotérisme s'entremêlent. »³⁸¹

La réflexion sur le désert portée par l'exposition temporaire « Et le désert avance » tire quant à elle son titre de la « rengaine de France Gall »³⁸², qui évoque les mêmes connotations du désert que celles qu'évoque l'Égypte ancienne chez Victor Hugo : notions de mort, d'éternité, de châtement divin... Cette vision connotée tient à des codes occidentaux qui n'ont pas lieu d'être des clés d'interprétation pour une civilisation ancienne. Elle est simultanément marquée par la Bible, par le romantisme, par l'orientalisme...

³⁸¹ VIRENQUE, Hélène, « Par Osiris et par Ozzy ! Quand l'Égypte antique inspire le Metal », in : Bièvre-Perrin, Fabien (éd.), *Antiquipop*, Lyon, 20/02/2019. [en ligne], (consulté le 22/05/2019). <<https://antiquipop.hypotheses.org/6707>>

³⁸² SURLAPIERRE, Nicolas. « Argumentaire », in : Andoka, Florence ; Tritsch, Emmanuelle ; Surlapierre, Nicolas. *Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps* (op. cit.), p. 3.
Il s'agit de France Gall, « La Chanson d'Azima » [enregistrement], par Michel Berger, 2:47', *Babacar*, 1987, Disques Apache, WEA.

Le dialogue entre œuvres ne vise pas seulement à apporter un sens supplémentaire à l'exposition, mais aussi à remettre en lumière et en question les hiérarchies et classifications plus ou moins conscientes (art/archéologie, Europe / autres continents...), à souligner les influences multiples qui ont façonné notre monde contemporain et les modes de pensée actuels pour faire du visiteur un meilleur acteur social.

S'il fallait résumer la position du MBAA vis-à-vis des objets et de leur présentation, je le formulerais de la manière suivante : on n'y trouve pas une contextualisation des objets, de peur de faire du MBAA un musée de site qui s'attacherait à expliquer la ville de Besançon. Mais on y trouve une contextualisation de la réception des objets à différentes époques qui informent la manière dont nous concevons aujourd'hui ces mêmes objets. Le but est de permettre au musée et au visiteur de construire un discours renouvelé sur ces objets tout en acquérant des outils pour comprendre comment un musée construit son discours. C'est ce que je vais essayer de montrer dans la partie suivante.

3 – Construire le discours. Le musée, lieu d’espaces et de temps

3.1 – De l’historiographie à l’histoire des collections

Les collections égyptiennes ne se trouvent pas dans la continuité du parcours archéologique. Elles sont en effet situées presque au sommet de l’architecture Miquel, à la proximité des peintures du XIXe siècle³⁸³.

Ce positionnement est cohérent avec l’histoire des collections, les collections égyptiennes du MBAA se formant en particulier avec le don du baron Taylor en 1832, et l’abandon après dépôt de Reynes, en 1850³⁸⁴. C’est également cohérent avec l’histoire de la discipline, l’égyptologie se constituant en tant que discipline scientifique à partir du milieu du XIXe siècle³⁸⁵.

L’historiographie n’est pas seule ; elle est complétée et se construit par l’histoire des collections. C’est le collectionneur qui forme l’histoire du goût et, souvent, des disciplines.

Le questionnement au sujet de l’orientalisme³⁸⁶ permet de réfléchir à l’actualité des tendances qui se manifestaient au XIXe siècle. L’histoire des collections se prolonge, par les artefacts, dans l’époque contemporaine et une lecture ancienne des œuvres continue souvent d’informer la manière dont nous concevons ces mêmes objets.

3.1.1 – Les collectionneurs : le musée et son histoire

La réflexion historiographique que porte le MBAA sur ses collections va de pair avec la présentation de l’histoire de ces collections.

L’histoire des collections représente une partie importante de l’histoire des œuvres, qui ne s’arrête pas à son usage premier, mais se poursuit, dans la collection, le réemploi, la perte, la redécouverte, les présentations multiples... On peut ainsi considérer le musée, autant que comme une collection d’objets, comme une « collection de collections »³⁸⁷.

Le musée rend hommage aux collectionneurs qui sont les réels acteurs de l’histoire de l’art, avec la galerie des donateurs au rez-de-chaussée. Elle forme une sorte de « galerie de portraits »³⁸⁸, qui n’est pas sans évoquer les galeries de donateurs et mécènes des musées nord-

³⁸³ **Annexe 3.4** – Plan de la section égyptienne du MBAA.

³⁸⁴ Musée des beaux-arts et d’archéologie [de Besançon], *Projet scientifique et culturel*, p. 21.

³⁸⁵ Musée des beaux-arts et d’archéologie de Besançon, *Guide des collections du Musée des beaux-arts et d’archéologie de Besançon (op. cit.)*, p. 28.

³⁸⁶ Voir supra, p. 76 sq.

³⁸⁷ GEORGEL, Chantal. « De l’art et des manières d’enrichir les collections », in : *La jeunesse des musées*, p. 233.

³⁸⁸ DE LASSUS, Priscille. « Le nouveau musée de Besançon », *Archéologia*, n°571, 2018, p. 46.

américains. Certaines collections archéologiques sont présentées dans cet espace. Il s'agit d'œuvres difficiles à insérer dans le reste du parcours, telles que le feuillet de diptyque d'Areobindus³⁸⁹.

Si des collections sont présentées en ensembles, avec un développement sur leur organisation et leur histoire, il ne s'agit évidemment pas pour autant d'un respect absolu de l'organisation première de ces collections. Les éléments qui les constituaient sont bien souvent dissociés dans le musée. Ainsi, si la personnalité de Pierre-Adrien Pâris est présentée au rez-de-chaussée, avec les autres grands donateurs³⁹⁰, sa collection ne réapparaît que dans les salles du XVIIIe siècle, qui présentent ses objets modernes inspirés de Rome³⁹¹.

Ce choix de présentation est en opposition avec la volonté de collectionneur de Pâris, qui paraît avoir considéré ces objets comme des sémiophores de Rome, au même titre que des antiques et divers autres objets : clous du Panthéon et du temple de la Paix³⁹², écailles de l'obélisque de Montecitorio³⁹³, crochet du Colisée³⁹⁴...

Une partie des sémiophores de la collection Pâris est présentée aujourd'hui au gré du parcours chronologique, sans y former un ensemble. Ainsi une quinzaine d'objets égyptiens, issus de cette collection, sont exposés avec les collections égyptiennes, alors que les reproductions d'antiques produites au XVIIIe siècle forment deux vitrines consacrées à l'inspiration antique à l'époque de Pâris³⁹⁵, dans une salle correspondant au XVIIIe siècle. Ce choix de dissocier des parties de la collection ne reflète rien d'autre que notre vision actuelle des objets. La pratique de Pâris vis-à-vis de sa collection ne paraît pas avoir varié selon que ses objets aient été égyptiens ou néo-égyptiens, vrais antiques, faux antiques, copies. En effet, ses collections égyptiennes semblent avoir elles aussi inspiré Pâris dans certains de ses décors d'opéra, « comme le laissent entendre par exemple certains motifs égyptiens pour l'opéra *Nephtée*, joué à l'opéra de Paris le 15 décembre 1789 »³⁹⁶. Dans ces conditions, il s'agit bien d'une scission

³⁸⁹ Volet d'un diptyque consulaire au nom d'Areobindus, Byzance, VIe siècle, ivoire – MBAA, inv. 2013.0.2645.

³⁹⁰ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 26 – Portraits des donateurs, avril 2019.

³⁹¹ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 42-45.

³⁹² DAVADIE, Axelle. « Pâris jugé sur ses antiques », in : *Le Cabinet de Pierre-Adrien Pâris : architecte, dessinateur des menus-plaisirs (op. cit.)*, p. 98.

³⁹³ MICHEL, Christian. « Entre connaissance et délectation : le cabinet de Pierre-Adrien Pâris », in : *Le Cabinet de Pierre-Adrien Pâris : architecte, dessinateur des menus-plaisirs (op. cit.)*, p. 88.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 42-45.

Voir aussi **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 48, pour un exemple d'artefact égyptien.

³⁹⁶ Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, *Guide des collections du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (op. cit.)*, p. 237.

qui privilégie la compréhension des époques productrices des objets par rapport à l'histoire postérieure des objets, y compris leur intégration à une collection.

Dans cette optique, la collection de Pierre-Adrien Pâris n'est pas visible en tant que telle dans le musée. Ceci est certainement dû à son grand nombre d'œuvres, qui n'autorisait pas une présentation groupée. Cela peut aussi expliquer que d'autres aspects de la collection Pâris, qui ne sont pas cohérentes avec le parcours actuel, ne sont tout simplement pas exposés. C'est le cas de ses collections grecques, étrusques et romaines, qui comportent de très beaux objets³⁹⁷. Aucun espace n'est consacré à ces civilisations ; aussi ces objets ne peuvent-ils pas se rattacher à un ensemble autre que la collection elle-même.

Toutefois les antiques de la collection Pâris ne bénéficient pas d'une visibilité dans l'espace des donateurs, alors même que le portrait exposé du donateur³⁹⁸ le représente avec une coupe antique ressemblant à l'une des coupes à bande italiotes de sa collection³⁹⁹.

La collection Campana, pourtant moins importante vis-à-vis de l'histoire du musée, bénéficie d'une vitrine au sein des collections archéologiques. Cela reste pour moi une source d'interrogations. D'après Julien Cosnau⁴⁰⁰, une exposition devrait être à l'avenir consacrée à Pierre-Adrien Pâris, ce qui permettrait par la suite de consacrer à ses collections d'archéologie classique un espace dédié. Il n'est toutefois pas fait mention d'une exposition de ce type dans le PSC, qui prévoit des expositions jusqu'en 2022⁴⁰¹.

Subsiste l'inquiétude légitime d'une explication qui serait davantage liée au prestige. La collection Campana est d'envergure internationale et plus connue de la collection Pâris. Une telle explication n'aurait pas de sens dans le contexte du MBAA où les œuvres de la collection Pâris sont fondamentales pour l'histoire du musée.

Enfin, le fait que Pierre-Adrien Pâris dispose déjà d'un espace dédié dans les salles XVIIIe aurait sans doute rendu quelque peu redondante la présentation du même collectionneur dans les salles archéologiques.

³⁹⁷ *Idem*, p. 236-237.

³⁹⁸ Joseph François Ducq, *Portrait de Pierre Adrien Pâris (1745-1819)*, 1812, huile sur toile. MBAA, inv. D.2010.0.1.

³⁹⁹ DAVADIE, Axelle. « Pâris jugé sur ses antiques », in : *Le Cabinet de Pierre-Adrien Pâris : architecte, dessinateur des menus-plaisirs (op. cit.)*, p. 102.

⁴⁰⁰ COSNAU, Julien. Entretien téléphonique, janvier 2019.

⁴⁰¹ Musée des beaux-arts et d'archéologie [de Besançon], *Projet scientifique et culturel*, p. 98-100.

Il pourrait s'agir de l'exposition « Le beau siècle : la vie artistique à Besançon de l'annexion à la Révolution (1678-1789) », prévue du 16 octobre 2020 au 18 janvier 2021.

Quelles qu'en soient les raisons, l'absence de la collection Pâris en tant que telle provoque l'absence de présentation des antiques grecs, étrusques et romains de sa collection, ce qui contribue fortement à diminuer leur présence dans les salles.

Il est à noter que des collections plus homogènes que celles de Pâris ou Campana ont été elles aussi adaptées à la présentation chronologique, qui provoque leur dissociation dans la muséographie. Ainsi, la collection Riduet, majoritairement composée d'objets métalliques découverts en 1829 dans le lit du Doubs⁴⁰², est-elle présentée comme un ensemble cohérent dans la vitrine 18 « La Protohistoire de Riduet »⁴⁰³, mais se compose d'autres objets qui proviennent du même contexte. Leur différence en termes de chronologie⁴⁰⁴ fait qu'ils sont présentés plus loin dans le parcours archéologique. Cette présentation est cohérente pour une explication des pratiques protohistoriques, mais pas pour la collection Riduet. Sa dénomination simple et efficace masque la complexité chronologique de cet ensemble, qui explique la difficulté d'interprétation des objets.

La collection Campana du MBAA a elle aussi, pour des raisons qui touchent plus au médium exposé qu'au sens des collections, subi une telle dissociation. Au même titre qu'une centaine d'antiques, au XIXe siècle l'État a attribué des peintures de cette collection au MBAA⁴⁰⁵. La collection Campana dispose aujourd'hui, dans le parcours d'archéologie régionale, d'une vitrine qui lui est propre, présentant le personnage et ses activités de collectionneur ; cette vitrine ne présente que des antiques. Elle n'est donc pas représentative de la logique à l'œuvre dans l'élaboration des collections de Campana, dont les *Cataloghi* affirment qu'elles avaient pour objectif de présenter une « vision unitaire du génie italien »⁴⁰⁶, de l'Antiquité au XVIIe siècle⁴⁰⁷.

⁴⁰² Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, *Guide des collections du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (op. cit.)*, p. 61.

⁴⁰³ Section 3 – Protohistoire, vitrine 18 « La Protohistoire de Riduet ».

⁴⁰⁴ Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, *Guide des collections du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (op. cit.)*, p. 46 :

« Cette double collection [Riduet/De Champy] rassemble des objets de toutes les périodes, le plus ancien étant une hache marteau du Chalcolithique ».

⁴⁰⁵ PINETTE, Matthieu ; SOULIER-FRANÇOIS, Françoise. *Op. cit.*, p. 12

GAULTIER, Françoise ; HAUMESSER, Laurent ; TROFIMOVA, Anna (dirs.). *Un rêve d'Italie : la collection du marquis Campana* [cat. exp. Paris, Musée du Louvre, 8 novembre 2018 – 18 février 2019], Paris, musée du Louvre éditions / Liénart, 2018, p. 545, fig. 166.

⁴⁰⁶ MOGNETTI, Elisabeth ; THIEBAUT, Dominique. « Classes VIII et IX. La galerie de peintures du marquis Campana », in : Gaultier, Françoise ; Haumesser, Laurent ; Trofimova, Anna (dirs.), *Un rêve d'Italie : la collection du marquis Campana (op. cit.)*, p. 335.

⁴⁰⁷ *Ibid.* et p. 342-343.

L'actuel *Guide des collections*⁴⁰⁸ ne fait pas non plus mention des tableaux de la collection Campana que possède le MBAA. Il s'agit des six tableaux suivants :

- Ecole byzantine du XVe siècle, *La Vierge tenant l'Enfant*, bois⁴⁰⁹
- Lavinia Fontana (école bolonaise), *Autoportrait*, cuivre, 27x21cm⁴¹⁰
- Salvator Rosa, *Martyre de saint Janvier et de ses compagnons*, toile, 131x203⁴¹¹
- Andrea del Sarto, *La Madonna del Sacco* (copie réduite de la fresque de l'Annunziata), toile, 53x69⁴¹²
- Elisabeth Sirani (école bolonaise), *La Madeleine au désert*, toile, 112x93cm⁴¹³
- Ribera, *Portrait d'homme*, toile, 55x46 ou école du Dominiquin ENCORE BESANCON⁴¹⁴

Certains d'entre eux, comme *La Madeleine au désert* d'Elisabeth Sirani, sont pourtant actuellement présentés dans l'exposition permanente.

J'envisage plus loin une autre hypothèse de lecture⁴¹⁵ de la vitrine Campana, qui permettrait d'expliquer l'aspect paradoxal de cet ensemble qui vise objectivement à présenter la personnalité du collectionneur et son œuvre⁴¹⁶, mais se cantonne dans les faits à un ensemble d'antiques. Cette nouvelle lecture me permet de considérer la vitrine Campana davantage comme un outil de médiation que comme une collection d'objets à proprement parler. Elle prend alors une valeur de cas particulier et se démarque des autres références aux collectionneurs.

Par sa mise en valeur, le souvenir du collectionneur est préservé. Il est en même temps perdu, dans une certaine mesure, par la dissociation des éléments de sa collection : c'est la

⁴⁰⁸ SURLAPIERRE, Nicolas. « Le marquis Campana, un aventurier comme vous et moi », in : *op. cit.*, p. 260-261. « Le musée de Besançon fut un des premiers musées de France à recevoir un ensemble conséquent d'œuvres [de la collection Campana] : trois marbres antiques (une statue en pied et deux bustes) et quatre-vingt-onze terres cuites, dont les fameuses œnochoés étrusques et décadentes, ou encore une rare amphore noire. Ce transfert de propriété fut complété en 1875 par un don de vingt-cinq pièces (un marbre et vingt-quatre céramiques) qui conforta à jamais les collections archéologiques bisontines en leur donnant une dimension internationale. ».

⁴⁰⁹ Anonyme, *La Vierge et l'Enfant*, Crète, seconde moitié du XVe siècle, bois, fond d'or – MBAA, inv. D.864-1-5.

⁴¹⁰ Lavinia Fontana, *Portrait de femme*, XVIe siècle, huile sur cuivre – MBAA, inv. D.864.1.6.

⁴¹¹ Scipione Compagno, *Martyre de saint Janvier*, Naples, entre 1650 et 1655, huile sur toile, 230x131cm – MBAA, D.864.1.1.

⁴¹² Andrea del Sarto (copie d'après), *Le repos de la Sainte Famille*, dit *La Madone au sac*, XIXe siècle, huile sur bois, 54x70cm – MBAA, inv. D.864.1.4.

⁴¹³ Elisabetta Sirani, *Sainte Madeleine pénitente*, Bologne, troisième quart du XVIIe siècle, huile sur toile, 113,5x94cm – MBAA, inv. D.864.1.3.

⁴¹⁴ Anonyme, *Portrait d'homme*, Naples, XVIIe siècle, huile sur toile, 47,5x57cm – MBAA, inv. D.864.1.2.

⁴¹⁵ Voir infra, p. 88-90.

⁴¹⁶ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 39.

collection dans son unité, dans son mode de présentation originel, qui fonctionnait comme un portrait du collectionneur. Ainsi, pour Pierre-Adrien Pâris :

Tout dans son cabinet et sa bibliothèque fonctionne comme sémiophore, renvoie à ce qu'il a connu et, au-delà, à lui-même. C'est une forme de portrait intellectuel et sentimental, ce qui explique cette volonté de garder réunis à Besançon ce qu'il a possédé, non tant pour la formation des générations futures, que pour dresser un mémorial [...] ⁴¹⁷.

Mais entre l'histoire de l'objet à sa création et l'histoire de ses réutilisations postérieures, c'est souvent la première qui prime, poussant le musée à dissocier les collections. Encore une fois, sur le contexte, l'objet lui-même prime.

Le feuillet de diptyque d'Aréobindus, par lequel j'ai commencé cette réflexion, est caractéristique de ce phénomène. Il est en effet présenté seul sur un mur, et le texte de son cartel n'évoque que l'objet, et pas la collection dont il faisait partie ⁴¹⁸. Il s'agit pourtant très probablement de la collection Boisot, à l'origine même de la fondation de la bibliothèque et du musée de Besançon.

3.1.2 – L'histoire des musées

Le contexte d'un musée de beaux-arts et d'archéologie fait naître une réflexion sur la place donnée à l'archéologie. La prégnance, dans le parcours archéologique, d'une vision propre aux beaux-arts est assumée. Elle s'affirme par le biais de la vitrine unique, ou du socle, employés pour des objets perçus comme des artefacts à valeur esthétique, et pas seulement historique.

Ces vitrines uniques apparaissent dans différents cas de figures : pour les maquettes, et pour des objets présentés comme des chefs-d'œuvre, à des points spécifiques du parcours, qu'ils interrompent dans sa linéarité ⁴¹⁹. C'est le cas, en particulier, de l'œnochoé « de Besançon » ⁴²⁰, du Taureau d'Avrigny ⁴²¹, et de l'œnochoé Wilson ⁴²².

⁴¹⁷ MICHEL, Christian. « Entre connaissance et délectation : le cabinet de Pierre-Adrien Pâris », in : *op. cit.*, p. 91.

⁴¹⁸ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 42.

⁴¹⁹ **Annexe 3.5** - Étude de la profondeur et de l'entropie de la section d'archéologie régionale du MBAA.

⁴²⁰ Oenochoé, IV^e siècle av. J.-C., provenance inconnue, alliage cuivreux, H. 25,5 cm, D. 13,7 cm, legs Chenot, 1899 – MBAA, inv. 899.1.465.

⁴²¹ Taureau d'Avrigny, I^{er} siècle apr. J.-C., Avrigny (Haute-Saône), alliage cuivreux, H. 48 cm, L. 72 cm, ép. 20 cm, achat Chifflet, 1873 – MBAA, inv. 873.2.1.

⁴²² Oenochoé, fin du I^{er} siècle apr. J.-C., Besançon (Doubs), 20 rue Gambetta, verre camée, H. 20,7 cm, D. 11,3 cm, Don Wilson, 1886 – MBAA, inv. 886.5.1.

Le texte du catalogue des collections consacré à l'œnochoé Wilson est consacré pour moitié à la description et à l'analyse du décor figuré⁴²³. Celui du Taureau d'Avrigny a pour première phrase :

À la fois objet archéologique et œuvre d'art à part entière, le fleuron des collections archéologiques du Musée des beaux-arts de Besançon fut découvert en 1756 à d'Avrigny [sic] (Haute-Saône), lors d'un labour⁴²⁴.

Le cartel de l'œuvre présente une première phrase dont la proposition initiale est identique⁴²⁵.

Le cartel de l'œnochoé « de Besançon » utilise les termes d'art et d'artiste pour évoquer le décor et sa réalisation. Ces termes restent relativement rares dans le discours archéologique du MBAA. La réflexion sur le statut des producteurs, artistes ou artisans, est également suscitée par les cartels décrivant la mosaïque de Neptune⁴²⁶, qui se situe au niveau de la jonction avec la structure Miquel, donc vers les beaux-arts.

L'espace où la jonction avec les beaux-arts est possible, à la fin du « Passage des mosaïques », est consacré à cette idée. Dans cet espace⁴²⁷ sont présentées une partie de la collection Campana, et la mosaïque de Neptune, présentée comme un tableau. Il s'agit d'objets pour lesquels la relation avec les beaux-arts est particulièrement marquée, d'un point de vue historique mais aussi esthétique : mosaïques et vases peints sont en effet à la frontière entre objet utilitaire et objet d'art. Cette tension qui, ici, tend plus vers l'art, révèle un regard particulier porté sur les collections. Le MBAA se refuse à ne considérer les objets que sous un seul angle utilitaire ou esthétique, mais propose de s'interroger sur le rapport que ces deux aspects entretiennent aujourd'hui, et pouvaient entretenir autrefois.

Le mobilier permet de tourner autour des objets : « Cela pose la question du regard. Nous avons cherché un équilibre entre le discours archéologique et le discours artistique, en écho avec le reste des collections du musée. La contemplation est importante », précise [Julien Cosnuau]⁴²⁸.

⁴²³ Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, *Guide des collections du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (op. cit.)*, p. 79.

⁴²⁴ *Idem*, p. 77 (je souligne).

⁴²⁵ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 40.

⁴²⁶ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 38-39.

⁴²⁷ **Annexe 3.3** – Plan de la section d'archéologie régionale du MBAA.

⁴²⁸ DE LASSUS, Priscille, « Le nouveau musée de Besançon », *Archéologia*, n°571, 2018, p. 47.

La dichotomie relevée plus haut⁴²⁹ entre collections d'archéologie métropolitaine et collections d'archéologie classique relève non seulement de l'histoire de la discipline archéologique, mais aussi de l'histoire des musées. Les musées d'archéologie classique, plus anciens, considéraient les œuvres antiques comme des modèles pour la création artistique contemporaine. C'est dans cette optique que nombre de collections sont formées, et que Pierre-Adrien Pâris, par exemple, choisit de léguer ses collections à la ville de Besançon⁴³⁰.

L'absence de contexte visuel pour les œuvres archéologiques peut être mise en lien avec cette vision esthétique de l'objet archéologique. C'est en effet la propriété du musée traditionnel que d'isoler les œuvres de leur contexte⁴³¹, dans une idée de contemplation.

L'épure va également avec un autre aspect que la réflexion esthétique, qui tient d'un autre type de musée, le musée archéologique. Ainsi, les vitrines composées de plusieurs objets forment des ensembles cohérents, qui portent chacune un sens qui leur est propre. Ces vitrines dialoguent entre elles pour former un discours plus complexe. Ces ensembles cohérents constituent une unité, celle d'un espace, d'une tombe, d'un site, mais aussi d'une collection⁴³².

Elles sont conçues comme des cabinets de travail, portant déjà les éléments de comparaison qu'il est possible d'associer, d'opposer, pour en tirer des conclusions. La notion de « cabinet de travail » a été développée dans les musées d'archéologie, cette mise en relation des objets étant au cœur de la discipline archéologique, mais elle est originaire de la pinacothèque de Vitruve, une des formes à l'origine des modèles muséaux actuels ; elle est en usage dès la Renaissance, par exemple dans les cabinets de curiosités⁴³³. La présentation de tels cabinets au rez-de-chaussée de la structure Miquel⁴³⁴ peut être vue comme un commentaire sur le fonctionnement de ces vitrines-cabinets de travail qui occupent le musée : le visiteur doit mettre en relation les différents éléments pour construire du sens⁴³⁵.

Les cartels apportent des éléments supplémentaires à cette réflexion. On rencontre assez peu d'étiquettes développées pour les objets. Au contraire, les vitrines comportent toutes un

⁴²⁹ Voir supra, p. 73 sq.

⁴³⁰ Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, *Guide des collections du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon* (op. cit.), p. 237.

⁴³¹ ECO, Umberto. « Le musée du troisième millénaire », in : Eco, Umberto ; Pezzini, Isabella, *Le musée, demain*, [Madrid], Casimiro, 2017 (1^{ère} éd. 2015), p. 19.

⁴³² Voir supra, p. 83 sq.

⁴³³ LEMONIER, Aurélien. « L'architecture du musée : un « espace autre » », in : *Chefs-d'œuvre ? Architectures de musées 1937-2014* (op. cit.), p. 37.

⁴³⁴ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 27 – Cabinets de curiosités, novembre 2018.

⁴³⁵ Voir infra, p. 100.

texte introductif. Ce texte de contexte n'est pas propre aux objets, mais leur fournit un cadre de réflexion que l'observation des objets vient enrichir, corroborer, nourrir. L'étiquette est en général une étiquette d'identification, qui fournit des informations minimales⁴³⁶. Daniel Jacobi rapproche l'étiquette d'identification de l'étiquette du musée de beaux-arts, qui est restée extrêmement sobre, à la différence de l'étiquette du musée de sciences. Il établit une distinction entre les « étiquettes autonomes » qui énumèrent des objets, et les « étiquettes prédictives » qui décrivent les artefacts et sont donc des outils d'interprétation⁴³⁷.

Il est intéressant de noter que cette forme d'épure est différente de la première, et concerne un dispositif muséographique différent. La contemplation esthétique joue principalement sur des objets isolés, mis en valeur par une vitrine ou un socle propre alors que la réflexion sur un ensemble concerne davantage des objets groupés. Mais si la compréhension de ces premiers objets passe nécessairement par des étiquettes prédictives, les objets groupés auront plus régulièrement des étiquettes autonomes.

Les deux tendances peuvent se combiner : c'est le cas de la vitrine 4 « Du chopper au biface »⁴³⁸, qui présente une série d'outils en silex mais met en valeur un biface percé d'un trou⁴³⁹, en l'exposant au centre de la vitrine, de manière verticale et non posé sur le socle⁴⁴⁰. Ce biface est également reproduit sur le cartel et sert de signe pour le Paléolithique⁴⁴¹. Il s'agit là de mettre en valeur d'une part l'aspect utilitaire et évolutif des outils du Paléolithique, par la comparaison de leurs formes diverses. La mise en valeur de ce biface spécifique propose de s'interroger également sur l'aspect purement esthétique de la taille symétrique des bifaces⁴⁴² et la fonction de ce trou.

La réflexion sur la relation entre beaux-arts et archéologie ne concerne pas en premier lieu les disciplines, mais les musées. À travers la recherche d'un double regard esthétique et scientifique, c'est l'histoire des musées qui est présente en filigrane. Cela va de pair avec la volonté du MBAA de se constituer non comme une copie d'un grand modèle muséal, mais

⁴³⁶ JACOBI, Daniel. « Les étiquettes dans les musées », in : Jacobi, Daniel. *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques (op. cit.)*, p. 77.

Voir par exemple **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 38 ou 42-45.

⁴³⁷ *Idem*, p. 82.

⁴³⁸ Section 1 – Paléolithique, vitrine 4 « Du chopper au biface ».

⁴³⁹ Biface, Paléolithique inférieur, 3 millions à 300 000 ans av. J.-C., Le Pont-de-Planches (Haute-Saône), silex. MBAA, inv. A.996.1.48.

⁴⁴⁰ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 24 – Vitrine « Du chopper au biface », janvier 2019.

⁴⁴¹ Voir supra, p. 70.

⁴⁴² DE BEAUNE, Sophie A. « Outil et/ou œuvre d'art ? Un débat né avec la science préhistorique », in : Debray, Cécile ; Labrusse, Rémi ; Stavrinaki, Maria (dir.), *Préhistoire. Une énigme moderne (op. cit.)*, p. 115-116.

comme l'héritier d'une histoire, capable de prendre ce qui lui convient dans les modèles muséaux, qu'il s'agisse des musées de site, de beaux-arts, d'archéologie, des cabinets de curiosités...

3.1.3 – Influences muséales : un musée contemporain

L'univers muséal n'est pas seulement présent en tant que référence. En tant que musée contemporain, le MBAA s'inscrit dans un univers muséal actuel.

La démarche d'Adelfo Scaranello est comparable à celle de Carlo Scarpa⁴⁴³, par exemple au musée du Castelvecchio, à Vérone :

instaurant une dialectique entre les différentes strates de l'édifice historique, sa restauration et l'intervention contemporaine⁴⁴⁴. La muséographie substitue à la notion d'accumulation celle d'une sélection d'œuvres, incitant conservateurs et architectes à renouveler leur discours. En libérant l'édifice des scories qui l'encombraient, l'architecte dirige la lumière. Il crée une galerie, rétablit des liaisons entre les différentes parties du bâtiment et libère le centre des scories pour révéler les œuvres tout en tirant parti des ruptures spatiales.

Les notions d'atemporalité, de dialogue entre ancien et moderne, fondamentales chez Scarpa⁴⁴⁵, se retrouvent au cœur du MBAA, tant au niveau de l'architecture que des collections.

Certains choix architecturaux relèvent d'une insertion du MBAA dans un univers architectural contemporain.

Ainsi, l'ouverture du musée sur la ville est un phénomène actuel⁴⁴⁶ que l'on peut retrouver dans de nombreux musées, archéologiques ou non. Autant qu'elle renvoie au musée de site, elle est un élément caractéristique du musée contemporain⁴⁴⁷.

L'importance de la lumière naturelle, associée à la lumière artificielle et mise en valeur par des murs blancs, est également caractéristique de l'architecture muséale contemporaine, du

⁴⁴³ SURLAPIERRE, Nicolas. « MMS. Un musée d'architectures », in : Architectures Adelfo Scaranello, *Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (op. cit.)*, p. 7.

⁴⁴⁴ DESMOULINS, Christine. *op. cit.*, p. 8.

⁴⁴⁵ BEDARIDA, Marc. « Carlo Scarpa », in : Guiheux, Alain (dir.), *Collection d'architecture du Centre Pompidou*, Paris, Centre Pompidou, 1998, p. 303.

⁴⁴⁶ Voir supra, p. 44.

⁴⁴⁷ GEORGE, Adrian. *op. cit.*, p. 155.

LEMONIER, Aurélien. « L'architecture du musée : un « espace autre » », in : Jodidio, Philip ; Le Bon, Laurent ; Lemonier, Aurélien (dir.), *Chefs-d'œuvre ? Architectures de musées 1937-2014 (op. cit.)*, p. 35.

MAXXI de Zaha Hadid⁴⁴⁸ (inauguré en 2010) au Louvre Abu Dhabi par Jean Nouvel (inauguré en 2017), en passant par le Louvre-Lens de SANAA⁴⁴⁹ (inauguré en 2012).

L'architecture de Scaranello produit, par l'unification des espaces au moyen de la lumière, un effet similaire aux architectures postmodernes de Zaha Hadid. Si l'architecture de Louis Miquel déterminait la compénétration des espaces et des champs de visibilité, celle d'Adelfo Scaranello permet d'unir les espaces variés du MBAA en un espace unique, provoquant une certaine perte de repères. Chez Zaha Hadid, le traitement unifié de l'espace peut produire le même effet, en assimilant sol, plafond et mur⁴⁵⁰. Dans les deux cas, on assiste à la création d'un espace qui n'est pas un espace extérieur, mais dont la luminosité et la structure l'assimilent à un espace extérieur⁴⁵¹. Le travail d'Adelfo Scaranello inscrit le MBAA dans un univers d'architecture muséale résolument contemporaine.

L'inscription du MBAA dans un contexte muséal global se fait aussi par son détachement vis-à-vis de l'immersion, qui est certes un enjeu fort pour lui, puisqu'il va de pair avec une conception de l'objet radicalement différente de celle du musée de site et le pousse à devenir son propre modèle, mais est un phénomène courant ces dix dernières années. La rénovation du musée de Bibracte, en 2012-2014, avec la disparition de ses mannequins à taille humaine et la réduction de ses dioramas, en est un bon exemple.

De même, le travail sur le temps au sein d'un parcours archéologique est au cœur des réflexions depuis une vingtaine d'années. On peut considérer qu'il a été inauguré, dans sa forme actuelle, par le Laténium, avec son parcours anti-chronologique, en 2001. Le parcours du MBAA, chronologique mais ponctué de nombreuses vitrines et salles thématiques, peut être comparé à celui du musée départemental – Arles antique (MDAA). Ce dernier mêle lui aussi parcours chronologique et parcours thématique, dans une structure qui peut faire écho au MBAA :

La présentation historique s'applique essentiellement aux périodes pré et post-romaines, respectivement présentées en début et en fin de parcours. Entre ces

⁴⁴⁸ « The National Centre for the Contemporary Art and Architecture », *MaXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo* [en ligne] (consulté le 22/09/2019).

[<https://www.maxxi.art/en/progetto-architetonico/>](https://www.maxxi.art/en/progetto-architetonico/)

⁴⁴⁹ « Architecture et parc », *Louvre Lens* [en ligne] (consulté le 22 mai 2019).

[<https://www.louvre-lens.fr/le-louvre-lens/architecture-et-parc/>](https://www.louvre-lens.fr/le-louvre-lens/architecture-et-parc/)

⁴⁵⁰ OBRIST, Hans-Ulrich. *Zaha Hadid*, Cologne, König, 2007, coll. Conversation Series, p. 55.

⁴⁵¹ Voir supra, p. 45-46, p. 58.

OBRIST, Hans Ulrich. *op. cit.*, p. 18, 54-55.

*deux extrémités, la civilisation romaine est déclinée à travers différents thèmes.*⁴⁵²

Au MDAA, c'est la lumière qui permet de différencier les espaces d'exposition⁴⁵³ ; au MBAA, c'est l'architecture qui, comme je l'ai déjà montré⁴⁵⁴, manifeste le passage à une civilisation différente. On retrouve dans les deux cas une même mise en espace distincte des époques pré- et post-romaine, et le même accent, par le développement thématique, porté sur la civilisation romaine ou gallo-romaine, considérée comme primordiale à détailler. Comme le MBAA, le MDAA est l'émanation d'un territoire. Il est porteur d'une ambiguïté similaire, puisque c'est à la fois le musée d'un site spécifique, le cirque, sur lequel il est implanté, et d'une ville. Cette comparaison entre la structure du parcours archéologique du MDAA et du MBAA permet de nuancer le rapport du MBAA au musée de site : le refus d'assimiler le MBAA au musée de site ne prive pas pour autant le MBAA de fonctionnements comparables.

Sous des aspects plus ludiques, le MBAA fait des références à différents modèles de musées⁴⁵⁵, dont des musées contemporains. La galerie des donateurs, située dans l'atrium de la structure Miquel, juste derrière la billetterie, peut évoquer les galeries de donateurs des musées américains, elles aussi placées ostensiblement sur le parcours du visiteur. Ce type de référence est assez similaire à celui produit par la vitrine Campana avec son organisation traditionnelle, qui est une référence au musée archéologique traditionnel tel qu'il apparaît au XIXe siècle et perdure au XXe, avec ses rayonnages de poteries. Ce dernier modèle pourrait même être une référence au MBAA lui-même, qui a longtemps eu une muséographie dense de ce type⁴⁵⁶.

Cet esprit de références au monde muséal n'est là encore pas propre à la seule archéologie. C'est le cas dans le reste du musée, avec l'évocation par exemple des *Kunstkammern*⁴⁵⁷, ou l'accrochage évoquant le Salon au XIXe siècle⁴⁵⁸.

⁴⁵² « Le musée », *Musée départemental Arles antique* [en ligne].

<http://www.arles-antique.cg13.fr/mdaa_cg13/root/lemusee.html#chap3>

⁴⁵³ « Le musée », *Musée départemental Arles antique* [en ligne].

<http://www.arles-antique.cg13.fr/mdaa_cg13/root/lemusee.html#chap3>

⁴⁵⁴ Voir supra, p. 56.

⁴⁵⁵ Voir supra, p. 89.

⁴⁵⁶ MAIGNON, Claire. « Le legs de grandes collections », *Le renouveau du musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, [hors-série], *Beaux Arts*, 2018, p. 16-17.

⁴⁵⁷ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 27 – Cabinets de curiosités, novembre 2018.

⁴⁵⁸ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 16 – Salle consacrée au Salon au XIXe siècle, novembre 2018.

Enfin, un dernier élément de ce musée contemporain est la volonté de décloisonnement des collections, développée plus bas⁴⁵⁹. La transversalité est affirmée comme un principe essentiel de l'histoire de l'art depuis au moins les années 1980 :

Lorsque, dans leur introduction de A World History of Art [en 1982], Hugh Honour et John Fleming rappellent l'importance en histoire de l'art de l'approche transversale et comparative, c'est justement par intuition que c'est dans la vision panoramique et décloisonnée que les faits, fragments d'un tout, prennent leur sens : « Parallels of this kind are not only mutually illuminating but sharpen awareness of the meaning and purpose of art in general. »⁴⁶⁰

La pratique de la « juxtaposition inattendue »⁴⁶¹, inspirée par les méthodes d'Aby Warburg, n'est pas sans parallèles dans le monde muséal contemporain. Cette idée a été appliquée dans l'exposition temporaire de Jean-Hubert Martin au Grand Palais, « Carambolages », en 2016

La dernière proposition de définition du musée de l'ICOM, actuellement débattue, témoigne de l'actualité de cette réflexion sur l'ouverture, le décloisonnement, et la critique du musée :

Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples.

Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire⁴⁶².

⁴⁵⁹ Voir infra, p. 108-110.

⁴⁶⁰ CHARNIER, Jean-François. « Les chemins de traverse », in : Martin, Jean-Hubert (dir.), *Carambolages (op. cit.)*, p. 41.

⁴⁶¹ BAYARD, Pierre. BAYARD, Pierre. « Pour une exposition mobile », in : Martin, Jean-Hubert (dir.), *Carambolages (op. cit.)*, p. 35.

⁴⁶² ICOM, « Définition du musée », ICOM, conseil international des musées, 2019 [en ligne] (consulté le 22/09/2019) <<https://icom.museum/fr/activites/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>> (je souligne).

3.2 – Le musée laboratoire

La notion développée plus haut de vitrines assimilables à des cabinets de travail se rattache à un aspect important du MBAA, celui du travail du visiteur sur les objets. Le musée peut être conçu comme un espace de détermination du sens des objets, un laboratoire qui travaillerait sur le sens des artefacts.

3.2.1 – Juxtaposition et création de nouveaux discours

Le dialogue entre œuvres⁴⁶³ et entre vitrines que j'ai pu montrer plus haut est déterminant dans la compréhension du sens des objets par le visiteur. Ce dialogue peut aller jusqu'à la création de sens par le spectateur. Cela s'inscrit dans les idées contemporaines sur le rôle du musée moderne, qui sont formulées à partir des années 1980 : « L'expérience [que le musée] propose devient un **instrument de production de la connaissance** »⁴⁶⁴.

C'est par la juxtaposition d'œuvres que la production de la connaissance peut se faire. « Juxtaposition » est le terme employé par Adelfo Scaranello pour décrire le dispositif scénographique, qui inclut l'architecture :

*Ce dispositif opère par juxtapositions des divers espaces du musée. [...] Des espaces, aux ambiances et aux potentiels différents s'additionnent, créant des enchaînements ou des confrontations architecturales parfois incongrues. [...] Le dispositif permet un dialogue des œuvres au travers de l'histoire. Le musée est tout à la fois un lieu classique et un laboratoire.*⁴⁶⁵

Dans ce but, des œuvres contemporaines sont utilisées au MBAA comme « contrepoints »⁴⁶⁶, qui permettent de mettre en lumière des aspects spécifiques des objets présentés en vis-à-vis, ou de susciter des réflexions plus vastes. Cela prend la forme d'une exposition temporaire, « Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps » (16 novembre 2018 – 23 septembre 2019). Le projet cite plusieurs historiens d'art comme sources d'inspiration, en particulier Aby Warburg⁴⁶⁷. Ce qui est retenu de ce dernier est sa capacité à

⁴⁶³ Voir supra, p. 89.

⁴⁶⁴ LEMONIER, Aurélien. « L'architecture du musée : un « espace autre » », **in** : *op. cit.*, p. 39 (je souligne).

⁴⁶⁵ SCARANELLO, Adelfo. « Scénographie », **in** : Architectures Adelfo Scaranello, *Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (op. cit.)*, p. 11.

⁴⁶⁶ ANDOKA, Florence ; TRITSCH, Emmanuelle ; SURLAPIERRE, Nicolas. *Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps (op. cit.)*, p. 3.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

proposer des juxtapositions qui font sens. Le livret de l'exposition évoque une « théorie sensible des correspondances à la manière de ce que mobilise Aby Warburg dans son *Atlas Mnémosyne* »⁴⁶⁸. Cette vision de la juxtaposition est invoquée également pour la covisibilité des œuvres de la collection permanente :

*Les espaces décloisonnés offrent des rapprochements étonnants entre antiques et modernes, entre tableaux, scènes et représentations, suivant le « principe du bon voisin » d'Aby Warburg, selon Nicolas Surlapierre, qui cite volontiers l'Atlas Mnémosyne de l'historien d'art*⁴⁶⁹.

La juxtaposition se fait au MBAA par la proximité. Ainsi *Cristaux de pyrite* de Hubert Duprat⁴⁷⁰ sont-ils mis en relation avec les mosaïques gallo-romaines⁴⁷¹, auxquelles on peut ajouter les mosaïques contemporaines de Benjamin Desoche⁴⁷² ; dans les espaces voisins de la structure Miquel, la même œuvre entre en relation avec la statuaire chrétienne et la *Couronne* de Vincent Barré⁴⁷³. Un grand nombre de notions surgissent de ces confrontations multiples : rapport de l'art à l'artisanat, à la science, à l'archéologie ; notions de sacré et de profane, de passé et de présent, réflexion sur la technologie, sur le rapport entre les formes (cercle et carré)... pour n'en citer que quelques-unes. Les sens à donner à la lecture des œuvres sont donc ouverts et variés.

La juxtaposition se fait également par la mémoire, par le jeu des échos qui rythment la visite. Je l'ai déjà évoquée au sujet des interactions entre collections permanentes d'archéologie

Aby Warburg est également mentionné, pour la même pratique de juxtaposition de l'*Atlas Mnémosyne*, dans le PSC : MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 16.

⁴⁶⁸ ANDOKA, Florence ; TRITSCH, Emmanuelle ; SURLAPIERRE, Nicolas. *Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps (op. cit.)*, p. 4.

⁴⁶⁹ GUILLOU, Francine. « Le musée de Besançon joue l'ouverture », *Le Journal des Arts*, n°512, 2018, p. 13.

La notion de "bon voisin" correspond davantage au dispositif mis en place par Aby Warburg dans sa bibliothèque qu'à l'*Atlas Mnémosyne*.

Voir infra, p. 108-109, et Recht, Roland. « L'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg », in : Warburg, Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé / INHA, 2012, p. 14.

⁴⁷⁰ Hubert Duprat, *Cristaux de pyrite*, 2007-2008, assemblage de pierres de pyrite en une forme cylindrique, cristaux de pyrite taillés, colle araldite, socle, H. 44,5 cm, diam. 48 cm. Frac Franche-Comté, inv. : 2009-1-1.

⁴⁷¹ ANDOKA, Florence ; TRITSCH, Emmanuelle ; SURLAPIERRE, Nicolas. *Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps (op. cit.)*, p. 8.

Mosaïque de Méduse, IIe siècle apr. J.-C., Besançon (Doubs), collège Lumière, pierre, ponctuellement verre, H. 640, L. 1030 cm – MBAA, inv. DA.2005.8.1.

Le triomphe de Neptune, deuxième moitié du IIe siècle, Besançon (Doubs), collège Lumière, mosaïque – MBAA, inv. DA.976.4.1.

⁴⁷² Benjamin Desoche (1989), *Sprite 1* et *Sprite 2*, 2015 et 2016, mosaïque de marbre, mortier, acier, diamètre 70 cm.

⁴⁷³ Vincent Barré (1948), *Couronne*, 2014, bronze, 230x225x65 cm.

régionale et de peintures de paysage⁴⁷⁴. C'est alors une juxtaposition qui joue sur le souvenir du spectateur plus que sur la confrontation d'images simultanées. Ainsi *Préhistoire et Art Saïte, Femmes dans l'atelier*⁴⁷⁵ est-elle le contrepoint de l'époque préhistorique en regard de laquelle elle est placée et donne à voir la représentation humaine du Paléolithique, absente des collections bisontines, par la représentation de la Vénus à la Corne⁴⁷⁶, mais évoque aussi l'art égyptien, avec une figure d'Horus qui rappelle le célèbre Horus du Louvre⁴⁷⁷ et peut trouver un pendant dans le musée⁴⁷⁸. L'Égypte, placée à distance des collections archéologiques régionales, trouve avec cet œuvre un moyen de se rapprocher, chronologiquement et spatialement, des productions européennes. Du point de vue de la Préhistoire régionale, cette œuvre apporte une ouverture vers les autres collections du musée, qu'il s'agisse de la peinture ou des collections d'archéologie égyptienne.

D'une manière générale, et quel que soit leur mode de fonctionnement, donc, les rapprochements entre œuvres visent la porosité entre les sections du musée, voire entre les identifications des objets et des sections.

*Dans cette section imaginaire, les œuvres [contemporaines] se situent toujours à la lisière de deux départements du musée, entre art et archéologie, à l'entrée de l'édifice, entre deux salles regroupant des peintures d'époques différentes. [...] Ici chaque œuvre est un nouveau seuil, une porte muette et déstabilisante, une énigme pourvue d'une surface sensible s'ouvrant vers l'ailleurs.*⁴⁷⁹

Si le musée peut véritablement produire une réflexion sur l'identification des objets exposés, alors il est en mesure de remettre en question la position d'autorité du discours muséal et ses modes de constitution.

⁴⁷⁴ Voir supra, p. 51.

⁴⁷⁵ Gérard Gasiorowski (1930-1986), *Préhistoire et Art Saïte, Femmes dans l'atelier*, 1984, Acrylique sur toile, 201x209 cm. Frac Franche-Comté, Inv. : FR-1985-10-1.

⁴⁷⁶ *Vénus de Laussel*, dite *Vénus à la Corne*, Gravettien, Paléolithique supérieur, vers 25 000 BP, calcaire, H. 54cm, L. 36 cm, P. 15,5 cm, Bordeaux, Musée d'Aquitaine, inv. 61.3.1.

⁴⁷⁷ *Statue du dieu Horus*, 3e Période intermédiaire, 1069-664 av. J.-C., bronze autrefois recouvert de matériaux précieux (enduit doré, feuilles de métal), H. : 95,50 cm. ; Pr. : 39 cm. Musée du Louvre, département des antiquités égyptiennes, inv. E 7703.

⁴⁷⁸ ANDOKA, Florence ; TRITSCH, Emmanuelle ; SURLAPIERRE, Nicolas. *Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps (op. cit.)*, p. 9.

Il s'agit très certainement de l'œuvre suivante : *Faucon*, Nouvel Empire, 1550-1069 av. J.-C., bronze – MBAA, inv. 899.1.390.

⁴⁷⁹ ANDOKA, Florence ; TRITSCH, Emmanuelle ; SURLAPIERRE, Nicolas. *Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps (op. cit.)*, p. 20.

[...] *ce sont le plus souvent les critiques et les historiens d'art qui définissent un mouvement en observant a posteriori des récurrences parmi un certain nombre d'œuvres, réalisées par des artistes qui parfois se fréquentent en une période donnée.*⁴⁸⁰

L'idée de confronter des éléments extrêmement divers, tels que des haches néolithiques avec l'œuvre contemporaine de Gerald Colomb représentant un cœur en cristal⁴⁸¹, part d'un présupposé équivalent à celui qui est au cœur des théories post-processuelles en archéologie : que le sens des objets est toujours dépendant de l'époque qui a produit ce sens, et non de l'époque qui produit l'objet. L'interprétation est donc toujours susceptible d'être datée, complétée ou contestée. Dans cette logique qui prend en compte la vie de l'objet sur un temps qui dépasse sa stricte utilisation originelle, le sens que possédait l'objet à sa création peut aussi bien rester perdu à jamais.

C'est cette perte d'une partie de l'histoire des objets, de leur identité, qui permet à Florence Andoka d'envisager la confrontation d'objets si variés :

*Si la signification comme la direction sont perdues, l'histoire de l'art est peut-être finie, selon le mot de Hans Belting ou bien l'Histoire, telle que l'entend Hegel dans sa dimension dialectique et donc progressiste et linéaire, n'existe pas, ce qui implique de repenser l'espace de présentation des collections, de s'autoriser la rencontre de l'ancien avec le contemporain*⁴⁸².

En effet, dès la fin du XIXe siècle, l'histoire de l'art n'échappe pas à cette réflexion sur le sens des objets anciens et des objets au sein du musée⁴⁸³. Il s'agit alors, le sens originel étant perdu ne serait-ce qu'en partie, de « penser l'objet à partir de la manière dont on le perçoit et non plus suivant des critères extérieurs et idéels »⁴⁸⁴.

La recherche d'une pluralité de discours apparaît ainsi comme une manière de répondre à la complexité de l'histoire des objets. La juxtaposition d'objets de contextes variés permet de faire surgir des tensions qui suscitent des interprétations multiples, ouvrant plus largement la lecture

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ Vitrine 5 – « Des cultivateurs en forêt ».

Gerald Colomb (1978), *Navire fantôme*, 2015, quartz – collection de l'artiste.

Annexe 7.2 – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 21 – Vitrine 5, « Des cultivateurs en forêt », avril 2019.

⁴⁸² ANDOKA, Florence ; TRITSCH, Emmanuelle ; SURLAPIERRE, Nicolas. *Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps* (op. cit.), p. 4.

⁴⁸³ LEMONIER, Aurélien. « L'architecture du musée : un « espace autre » », in : op. cit., p. 39.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

de l'histoire. Elle apparaît comme une solution au risque d'une lecture biaisée des objets par un récit unique.

C'est également la raison que donne Ernst Gombrich au choix de la juxtaposition d'images fait par Aby Warburg pour l'*Atlas Mnemosyne* : « Il fut toujours si profondément persuadé de la complexité des processus historiques qui l'intéressaient qu'il lui parut de plus en plus frustrant d'en devoir réduire la présentation à un unique récit »⁴⁸⁵.

Sans aller jusqu'à faire appel à l'art contemporain, on peut considérer que la juxtaposition des objets au sein des vitrines peut susciter la même forme de création de sens. En effet, si les vitrines forment des ensembles cohérents, les objets n'y sont en général pas placés dans un contexte commun mais placés les uns à côté des autres, dans une forme de proximité qui autorise des rapprochements et des confrontations. C'est ce que j'ai tenté de développer plus haut⁴⁸⁶ dans mon évocation de la vitrine-cabinet de travail. Cela s'insère dans une tradition didactique ancienne. En effet, « l'intention de rendre l'image par elle-même parlante remonte au XVIIIe siècle »⁴⁸⁷.

Rendre l'image parlante, c'est la faire parler au visiteur contemporain. Cela peut justifier des juxtapositions inhabituelles, qui produisent un sens nouveau, plus marquantes que des juxtapositions traditionnelles dont le sens finit par devenir invisible par la force de l'habitude.

La pratique de la juxtaposition d'objets ne faisant pas partie d'une même culture est à mettre en lien avec l'importance de l'objet par lui-même⁴⁸⁸ :

*N'étant plus reliées les unes aux autres pour s'être trouvées en contact, les œuvres choisies sont juxtaposées au nom d'un autre critère, celui de la correspondance ou de l'affinité, incitant à les regarder pour elles-mêmes, et non plus comme le produit d'une culture qui en fournirait les clés d'interprétation.*⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ Gombrich, Ernst Hans ; Saxl, Fritz. *Aby Warburg : une biographie intellectuelle. Suivie d'une Étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg*, par Fritz Saxl, Paris, Klincksieck, 2015, p. 262.

⁴⁸⁶ Voir supra, p. 89.

⁴⁸⁷ RECHT, Roland. « L'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg », in : Warburg, Aby, *L'Atlas Mnemosyne (op. cit.)*, p. 45.

⁴⁸⁸ Voir supra, p. 35.

⁴⁸⁹ BAYARD, Pierre. « Pour une exposition mobile », in : *op. cit.*, p. 36.

3.2.2 – Création de sens ou plurivocalité ?

Plusieurs aspects peuvent paraître gênants dans cette vision de la juxtaposition des objets.

La première question que l'on peut se poser, c'est celle du public. A qui parlent réellement ces juxtapositions ? Que communiquent-elles vraiment ? Un contenu intellectuel ? une émotion ? une valeur de nouveauté « exotique » ?

C'est un point que souligne Ernst Gombrich à propos de l'atlas *Mnémosyne*. Selon lui, si l'on ne connaît pas le mode de pensée de l'auteur des rapprochements, ses buts, on ne peut comprendre le rapprochement qui est fait :

*Le lecteur qui aborde en revanche ce chapitre [« Le dernier projet : Mnémosyne »] sans passer par ce long processus d'initiation sera vraisemblablement aussi désorienté que l'était l'auteur de ce livre lorsqu'il posa pour la première fois les yeux sur les photographies des panneaux qui devaient constituer les planches dudit « atlas ».*⁴⁹⁰

Le discours de Gombrich à ce sujet est peut-être déterminé par son scepticisme envers l'intérêt de Warburg pour l'irrationnel⁴⁹¹. La question mérite toutefois d'être posée, et sans doute plus encore dans le cas d'un musée, qui doit s'adresser à une large variété de publics, que dans le cas d'un ouvrage destiné à un public d'intellectuels.

Il est difficile de croire que le visiteur pourra réellement créer du sens avec les œuvres. En effet, le sens d'un objet ne semble pouvoir être connu dans sa plénitude que par le connaisseur, qu'il soit collectionneur ou conservateur de musée, à partir d'une intimité avec l'objet⁴⁹². C'est la connaissance de chaque objet dans sa spécificité, mais aussi dans son histoire - et par là j'entends également son histoire post-crétion et post-découverte -, et la connaissance des relations entre différents objets au cours de cette histoire, qui permet de créer un sens dans l'association de plusieurs objets.

⁴⁹⁰ Gombrich, Ernst Hans ; Saxl, Fritz. *Aby Warburg : une biographie intellectuelle. Suivie d'une Étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg, par Fritz Saxl (op. cit.)*, p. 262.

⁴⁹¹ FREEDBERG, David. « Gombrich and Warburg: Making and Matching, Grasping and Comprehending », in : Moser, Sybille (éd.), *Art and the Mind – Ernst H. Gombrich. Mit dem Steckenpferd unterwegs*, Göttingen, V&R Unipress, 2018, p. 42.

⁴⁹² ECO, Umberto. « Le musée du troisième millénaire », in : Eco, Umberto ; Pezzini, Isabella, *Le musée, demain (op. cit.)*, p. 23.

Outre la connaissance, pour une création de sens entièrement maîtrisée par le visiteur, il faudrait que celui-ci puisse choisir les juxtapositions entre œuvres dans tout le musée et non dans son seul champ visuel. C'est la conclusion de l'exposition « Carambolages » :

*Si elle invite à réfléchir sur les liens que nous nouons entre les œuvres, cette exposition incite donc également à faire un pas de plus pour ouvrir cette mobilité aux visiteurs. Or, la solution la plus logique est de leur permettre, conformément à la pratique initiée par Jean-Hubert Martin, d'intervenir eux-mêmes sur la disposition des œuvres.*⁴⁹³

D'un autre côté est-ce vraiment la création d'un sens qui est recherchée ? Ne s'agit-il pas simplement de présenter la manière dont le sens des objets est déduit, par association avec d'autres objets, des données, des idées, comme le font conservateurs, archéologues, auteurs contemporains ? La présence de juxtaposition inattendues révèle à quel point la confrontation d'éléments est au cœur de la pensée :

*À tout moment quand nous pensons, individuellement ou collectivement, nous établissons des liens entre des éléments sélectionnés parmi une multitude d'autres possibles, liens qui reposent pour une part sur des évidences partageables, mais auxquels se mêlent également ces liaisons plus secrètes que motive la logique de l'inconscient. En cela, l'exposition [« Carambolages »] organisée par Jean-Hubert Martin – et c'est l'un de ses mérites – revient à rendre visible le mouvement même de notre pensée.*⁴⁹⁴

Le PSC présente les œuvres d'art contemporain sous le biais d'une lecture spécifique, celle des « œuvres réparées », qui devraient « compens[er] la fragmentation inhérente à l'objet archéologique »⁴⁹⁵.

Cette expression pose plusieurs problèmes. Un seul est considéré ici, celui posé par cette présentation univoque. Est-il possible de croire à une univocité de lecture de l'œuvre d'art contemporaine alors même que l'objet archéologique est présenté, selon une logique post-processuelle et post-moderne, comme pourvu d'une multiplicité de sens ?

⁴⁹³ BAYARD, Pierre. « Pour une exposition mobile », in : Martin, Jean-Hubert (dir.), *Carambolages (op. cit.)*, p. 37.

⁴⁹⁴ BAYARD, Pierre. « Pour une exposition mobile », in : *op. cit.* p. 36.

⁴⁹⁵ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 26.

La formulation du PSC propose de voir les œuvres d'art contemporain comme inscrites dans un projet particulier, celui de l'exposition, qui leur conférerait un sens spécifique. Cette manière de lire l'art contemporain est justement ce que le MBAA semble, par ailleurs, vouloir éviter. Le musée met en effet en lumière, comme je l'ai déjà montré à plusieurs reprises, différentes lectures des œuvres⁴⁹⁶.

Le dispositif muséographique qui entoure cette insertion de l'art contemporain dans les collections permanentes témoigne d'une vision qui n'est pas celle d'une lecture univoque. Les œuvres sont en effet dotées de cartels d'un bleu turquoise, qui contrastent avec les cartels des collections permanentes, gris ou noirs. Ils sont rédigés par Florence Andoka, qui « est écrivaine et critique d'art »⁴⁹⁷, et Emmanuelle Tritsch.

À ces cartels s'ajoutent des textes écrits par des auteurs contemporains. Il s'agit là de textes qui introduisent une « autre voix »⁴⁹⁸, et créent une disruption dans la hiérarchie entre conservateur et visiteur, le premier étant généralement la personne qui écrit les cartels, et le second celle qui les lit. L'introduction d'une autre voix apporterait une forme de légitimité au visiteur pour élaborer son propre discours. Ces textes permettent une ouverture poétique de la lecture de l'œuvre, l'inscrivant dans des considérations contemporaines. Le texte de Bérengère Cournut, qui fait pendant au crâne d'ours⁴⁹⁹, prend ainsi la forme d'une réflexion sur la relation de l'humain à l'ours, et la possible disparition de ce dernier⁵⁰⁰. La rédaction de ces textes, qui ne correspond pas à la vision scientifique et synthétique du cartel, permet une ouverture vers une vision moins traditionnelle des œuvres.

Il est intéressant de constater que ces derniers cartels sont sur un même fond bleu que les cartels de l'exposition temporaire « Et le désert avance ». La couleur bleue ne correspond donc pas aux cartels des expositions temporaires, qui sont blancs, mais forme bien une catégorie à part, visant à faire émerger d'autres regards sur les collections permanentes. L'art contemporain s'inscrit donc dans une vision « en contrepoint » des collections permanentes, dans une ouverture de la juxtaposition, non seulement aux collections permanentes, mais au regard actuel.

⁴⁹⁶ Voir supra, p. 97-98, et infra p. 103.

⁴⁹⁷ ANDOKA, Florence ; SURLAPIERRE, Nicolas, TRITSCH, Emmanuelle. *op. cit.*, p. 31.

⁴⁹⁸ GEORGE, Adrian. *op. cit.*, p. 216.

⁴⁹⁹ Crâne d'ours, Paléolithique moyen : 1,5 Ma à 12 000 ans av. J.-C., Chenecey (Doubs), grotte de Chenecey, os, dent – MBAA, inv. A.977.2.1.

⁵⁰⁰ **Annexe 6** – Textes des cartels, p. 49.

Il s'agit là, finalement, d'un phénomène identique à celui que produit la vie urbaine de Besançon visible par les fenêtres⁵⁰¹, ou les représentations d'œuvres d'Aurel Rubbish⁵⁰².

Une dernière forme de la juxtaposition est une incitation plus discontinue à la mise en lien, qui fonctionne sur le principe de récurrences. La notion de récurrence est au fondement de la pensée warburgienne, qui recherche des figures récurrentes pour les comparer⁵⁰³. Au MBAA, des éléments se répètent et peuvent être associés par la mémoire. La notion de stratigraphie, déjà citée, par exemple, peut être interrogée de cette manière. Le guide de visite destiné aux jeunes visiteurs propose de s'intéresser à la représentation des animaux au MBAA. La récurrence thématique permet elle aussi de tisser des liens entre des œuvres présentes dans différents espaces du musée. Il ne s'agit plus là nécessairement d'une création de sens, mais de la révélation de liens par le travail sur les différentes instances de ces *topoi*.

Une critique pourrait facilement être opposée à ce projet de juxtapositions. C'est l'idée que la juxtaposition, ou même le regard contemporain, pourrait nourrir des idées reçues, plutôt que de créer de nouvelles idées. Chaque nouvelle lecture des objets les transforme⁵⁰⁴. Cette modification ne va pas vers un mieux, mais peut mettre en valeur certains aspects de l'œuvre tout en produisant des approximations d'un autre côté. Je pense en particulier à la juxtaposition des mosaïques gallo-romaines aux beaux-arts et à plusieurs œuvres d'art contemporain, qui pourrait entretenir l'idée d'une permanence du statut des artistes à travers le temps, plutôt que de déclencher un questionnement sur ce même statut.

Il faut pourtant remarquer que la création de tensions est au cœur même de la juxtaposition warburgienne, qui sert de modèle au principe de juxtaposition de l'exposition « Et le désert avance ». Ces tensions garantissent, d'une certaine manière, la richesse de la juxtaposition :

L'Atlas Mnémosyne ne comporte pas de texte mais des milliers de photographies d'images iconologiques de la recherche de Warburg accrochées sur des toiles noires [...]. Il permet de se mouvoir dans le monde des images [...] par sauts, par la proximité et la largeur de vue, par le dé-loignement du monde. Une cinquantaine de planches numérotées permettent des combinaisons interchangeables : « rien de définitif ». Warburg appelle « iconologie de

⁵⁰¹ Voir supra, p. 45-46.

⁵⁰² Voir supra, p. 70.

⁵⁰³ RECHT, Roland. « *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg », in : Warburg, Aby, *L'Atlas Mnémosyne* (op. cit.), p. 40.

⁵⁰⁴ PEZZINI, Isabella. « Sémiotique du nouveau musée », in : Eco, Umberto ; Pezzini, Isabella, *Le musée, demain* (op. cit.), p. 53-54.

*l'intervalle » le savoir qui en résulte, un savoir ouvert, fuyant et illimité qui porte sur des tensions, anachronismes et contradictions.*⁵⁰⁵

3.2.3 – Une « scénographie neutre » ?

Une autre critique qui pourrait être apportée à la vision de la juxtaposition d'œuvres comme possibilité, pour le visiteur, de créer des lectures multiples et variées de l'exposition permanente, est que peut-être l'institution muséale ne permet pas une telle co-construction de sens. Il s'agit maintenant d'examiner si le MBAA peut véritablement offrir une telle liberté à ses visiteurs.

Pour l'architecte et scénographe Adelfo Scaranello, « à la permanence de l'architecture correspond la subjectivité, ou l'interprétation scientifique du moment de la scénographie. »⁵⁰⁶. L'actuelle muséographie des collections archéologiques tend précisément à souligner que la lecture des œuvres, quelque scientifique qu'elle soit, est toujours teintée de subjectivité. La seule juxtaposition d'objets ou d'œuvres découle des idées et conceptions de l'époque qui l'a produite, si ce n'est de ses auteurs⁵⁰⁷, et contribue en retour à ces mêmes idées.

La muséographie semble parfois contredire cette conception. L'absence de point de vue privilégié qu'Adelfo Scaranello revendique dans la conception des vitrines semble plutôt tendre vers une vision du musée comme lieu de savoir objectif :

*Les moyens utilisés pour mettre l'œuvre en valeur n'entravent pas sa lecture. Les socles et les vitrines sont des objets techniques et formels qui ne privilégient aucun point de vue.*⁵⁰⁸

Le traitement de la lumière va lui aussi dans ce sens. L'association de lumière naturelle et artificielle parvient à créer un espace unifié. Dans les galeries, l'ambiance lumineuse est homogène. La lumière est en effet extérieure aux vitrines, contrairement à la muséographie antérieure où chaque vitrine était éclairée de l'intérieur⁵⁰⁹.

⁵⁰⁵ MAHIEU, Eduardo. « Aby Warburg : l'art de la fuite », *Essaim*, 2008/2, n°21, p. 73-89 (en ligne) : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2008-2-page-73.htm> (consulté le 23 mai 2019) (je souligne).

⁵⁰⁶ SCARANELLO, Adelfo. « Scénographie », in : *Architectures Adelfo Scaranello, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (op. cit.)*, p. 11.

⁵⁰⁷ VERGO, Peter. « Introduction », in : Vergo, Peter (dir.), *The New Museology (op. cit.)*, p. 2-3.

⁵⁰⁸ SCARANELLO, Adelfo. « Œuvres », in : *Architectures Adelfo Scaranello, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon (op. cit.)*, p. 12.

⁵⁰⁹ **Annexe 7.1** – Ancienne muséographie du MBAA.

Les conclusions d'André Bergeron sur le rôle de la lumière en muséologie s'accordent à cette vision d'un MBAA lumineux, transparent, et présentant un savoir objectif :

Ces variations d'intensité lumineuse peuvent en outre correspondre au jeu de nuances entre les thématiques ouvertes ou fermées. Une thématique ouverte (qui laisse place à l'interprétation du visiteur) profitera d'une relative obscurité, alors qu'une thématique fermée (qui présente des données objectives) sera mieux servie par une lumière abondante.

*Un principe découlant des idées exposées ici semble pouvoir être appliqué avantageusement en muséographie : **la subjectivité d'un observateur est inversement proportionnelle à la quantité de lumière ambiante**⁵¹⁰.*

Enfin, les murs blancs semblent connotés des idées de neutralité et d'objectivité⁵¹¹.

Ce dernier point nous permet de réaliser que les apparences sont trompeuses. Le choix du mur blanc correspond en effet autant à une idée d'objectivité qu'à un goût contemporain⁵¹².

La scénographie pourrait donc être moins neutre qu'il n'y paraît. Certains objets sont davantage mis en valeur : ils sont parfois seuls sur un socle ou sous une vitrine. Cela leur confère une plus grande importance, comparable à un statut de « chef-d'œuvre ». Ce sont, en effet, toujours des œuvres atypiques, ne serait-ce que parce que ce sont les objets qui entretiennent un rapport de plus grande proximité avec le monde des arts⁵¹³.

La subtile absence de neutralité de la scénographie insiste sur la porosité entre beaux-arts et archéologie. Elle souligne (ou peut-être confère) le sens esthétique de l'objet.

Deux bancs sont placés dans les collections archéologiques. Ils sont situés à proximité de ce type de supports, vitrine ou socle, consacrés à une œuvre unique. Il s'agit en l'occurrence de la vitrine de l'oenoché « de Besançon », et du taureau d'Avrigny, placé sur un socle.

Le fait de placer des bancs dans une galerie ne concerne pas seulement le fait d'accorder aux visiteurs une opportunité pour se reposer ; un banc peut également offrir un espace pour la contemplation tranquille (d'une

Fig. 3 – Vitrine de la ceinture à pendeloques de Broye-lès-Pesmes, salle protohistorique.

Fig. 19, salle protohistorique, séquençage chronologique, avril 2007.

⁵¹⁰ BERGERON, André (dir.), *L'éclairage dans les institutions muséales (op. cit.)*, p. 26-27.

⁵¹¹ GEORGE, Adrian. *op. cit.*, p. 173.

⁵¹² Voir supra, p. 57-58.

⁵¹³ Voir supra, p. 87-88.

œuvre). Vous verrez souvent des bancs placés en face des œuvres-clés, par exemple [...].⁵¹⁴

Si les bancs sont bien associés à ces œuvres, ils en renforcent encore l'aura esthétique.

Toutefois, le visiteur assis sur ces bancs ne se trouve pas en face d'œuvres-clés mais d'un espace, d'un ensemble d'œuvres, de vitrines ; il ne contemple pas un objet, mais l'espace unifié du musée.

De même, les objets placés comme des chefs-d'œuvre sur un support qui leur est propre ne sont que l'équivalent, à l'échelle d'une section, des objets mis en valeur au sein des vitrines, comme le biface percé⁵¹⁵. Cela contribue à une meilleure lecture du sens de ces ensembles. Le visiteur peut s'intéresser à l'objet présenté dans son rapport avec les autres, ou de le considérer séparément, ce qui permet de comprendre les différences qui l'ont fait mettre en évidence.

Certes, la scénographie propose une forme d'absence de neutralité dans le sens où elle met en avant des œuvres dont la valeur esthétique, potentiellement plus grande, se trouve renforcée. Toutefois, on ne peut en conclure que c'est ce regard esthétique qui est majoritairement à l'œuvre et induit une lecture spécifique des collections. Il s'agit plutôt d'un moyen pour produire deux phénomènes.

D'une part, ces mises en valeur d'objets permettent au visiteur pressé de s'intéresser aux éléments-clés des collections sans avoir à se demander quels sont les éléments les plus pertinents pour sa visite. Les œuvres mises en valeur permettent de ponctuer le parcours et de favoriser un meilleur souvenir de la visite, avec ces œuvres-pivots qui agissent sur la mémoire comme des symboles. D'autre part, elles permettent d'ouvrir les collections archéologiques à une réflexion sur le statut artistique de ces collections, en les présentant au regard de la même manière que des objets d'art.

Cette réflexion, que j'ai déjà évoquée à plusieurs reprises comme une volonté de décroisement de la part du MBAA, se poursuit jusque dans les influences esthétiques de la scénographie. L'architecte Adelfo Scaranello rejette la notion de minimalisme appliquée à son travail scénographique :

⁵¹⁴ GEORGE, Adrian. *op.cit.*, p. 165.

« Placing benches in a gallery is not just about allowing visitors the chance to rest; a bench can provide a place for quiet contemplation (of a work) too. You will often see benches placed in front of key works, for example [...]. »

⁵¹⁵ Voir supra, p. 90.

*La présentation de l'œuvre par l'artiste est une problématique en soi qui interroge le bavardage scénographique. [...] Les moyens utilisés pour mettre l'œuvre en valeur n'entravent pas sa lecture. Les socles et les vitrines sont des objets techniques et formels qui ne privilégient aucun point de vue. Leurs dessins ne relèvent pas d'une question de design minimal*⁵¹⁶.

Toutefois d'autres éléments semblent visiblement inspirés de ce courant artistique. Ainsi, les panneaux de salles peuvent-ils évoquer les *slab paintings*, panneaux monochromes inclinés contre un mur, de l'artiste minimal John McCracken⁵¹⁷. Cette influence d'un courant d'art contemporain au sein des collections permanentes est certes à mettre en lien avec le dialogue entre archéologie et arts, et permet de faire dialoguer les différents éléments composant le musée : différentes architectures, scénographie, objets exposés, espace urbain extérieur. Il joue donc un rôle fondamental dans la constitution du musée en tant qu'espace unifié⁵¹⁸.

D'un autre côté, ils insèrent également le musée dans un univers esthétique actuel, qui est soumis à l'évolution du goût. Cette tendance postmoderne et minimale, peut encore être considérée comme neutre aujourd'hui, parce qu'elle forme la tendance majoritaire de notre univers visuel. Mais elle pourra être perçue, à l'avenir, comme un parti-pris esthétique influant sur la lecture des œuvres, et donc comme le marqueur d'une absence de neutralité scénographique.

Quelles qu'en soient les raisons, ces éléments montrent que la muséographie n'est pas neutre. Mais la muséographie ne peut pas l'être, son sens étant de présenter les œuvres à la contemplation et à la compréhension des visiteurs.

La possibilité offerte au spectateur de créer du sens est en réalité largement guidée par la muséographie. Les comparaisons entre objets sont proposées au sein des vitrines ou des sections, et la lecture est pré-écrite par le choix et l'agencement des objets, par le texte des cartels. Cela ne garantit bien sûr pas que cette lecture sera unanimement acceptée, ou simplement reçue. Mais le visiteur ne se trouve pas là face à une liberté totale. Cette dernière

⁵¹⁶ SCARANELLO, Adelfo. « Œuvres », in : *op. cit.*, p. 12.

⁵¹⁷ COSNUAU, Julien. Entretien privé, avril 2019.

⁵¹⁸ Voir infra, p. 109-111.

impliquerait qu'il puisse choisir lui-même les objets à confronter, en somme qu'il construise l'exposition.

3.3 – Décloisonnement ou nouveau paradigme ?

Plus que de créer du sens, l'idée ne serait-elle pas de susciter des interrogations, de faire réfléchir le visiteur à la difficulté qu'implique la construction de sens ? La notion de « disruption dans un récit trop bien ficelé »⁵¹⁹, introduite au sujet de l'art contemporain, prend dans ce contexte toute sa valeur. Cette interrogation du sens des œuvres et de la manière dont il s'est progressivement construit est produite en particulier par la présence de l'historiographie de l'archéologie au sein même du parcours chronologique. Le biais post-processuel de la muséographie des collections archéologiques renvoie à un monde post-moderne où le savoir doit être mis en perspective avec les conditions qui ont présidé à sa construction.

La question est désormais de savoir si cette réflexion sur le sens, porteuse d'un effacement des frontières entre différents domaines⁵²⁰, correspond à un decloisonnement total et utopique du musée, ou plutôt à l'avènement d'un nouveau paradigme, avec ses limites propres.

3.3.1 – Création d'un univers

Le decloisonnement des artefacts qui permet la découverte de sens nouveaux par leur juxtaposition est rendu possible par le decloisonnement de l'espace même du MBAA. Il constitue la singularité de l'institution, son identité⁵²¹.

Cette identité est fondée sur la double architecture de Pierre Marnotte et Louis Miquel, qui instaure une situation de tensions et de dialogues provoquée par la nouvelle architecture d'Adelfo Scaranello.

L'idée de se perdre est intéressante à analyser dans ce contexte :

*car pour se trouver et se retrouver ainsi que le recommandent les récentes études sur les publics dans les musées, le visiteur doit un peu se perdre, chercher et se chercher de la même manière qu'il accepte de le faire sur la toile*⁵²².

⁵¹⁹ ANDOKA, Florence ; TRITSCH, Emmanuelle ; SURLAPIERRE, Nicolas. *Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps* (op. cit.), p. 3.

⁵²⁰ Entre autres pôles d'opposition, par exemple, je rappelle ceux-ci : beaux-arts / archéologie, artisanat / art, sciences naturelles / sciences sociales, archéologie classique / archéologie métropolitaine...

⁵²¹ BEISIEGEL, Katharina. « Perpétuer le passé dans le futur : une nouvelle ère du musée numérique », in : Beisiegel, Katharina (dir.), *Musées du XXIe siècle : visions, ambitions, défis* (op. cit.), p. 11.

⁵²² MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 16.

Cette caractéristique de la perte de repères spatiaux comme vecteur de découvertes, de juxtapositions inattendues et donc de création de liens nouveaux est reprise par la presse à la réouverture du MBAA : « Bien fléché, le parcours invite aussi à se perdre entre les sections, avec la délectation du connaisseur ou l'étonnement du néophyte »⁵²³.

Il est intéressant de voir le MBAA réutiliser un modèle ancien, celui de l'Hermitage par exemple, pour en faire resurgir l'éminente contemporanéité. Ce phénomène a déjà été souligné à propos de l'architecture d'Adelfo Scaranello qui rend extrêmement actuels le dialogue des architectures de Pierre Marnotte et de Louis Miquel, ainsi que le décloisonnement des collections pensé par Louis Miquel.

L'idée de se perdre dans l'architecture singulière du musée est récurrente depuis l'intervention de Louis Miquel. Au fil des lectures, tant de publications du MBAA que d'articles de presse relatifs à la réouverture du MBAA, j'ai pu constater la récurrence de termes tels que « sanctuaire piranésien »⁵²⁴ ou « cube labyrinthique »⁵²⁵, parfois de la part même des conservateurs du musée.

Se perdre a un sens éminent chez Aby Warburg également, qu'il s'agisse de sa bibliothèque⁵²⁶ ou de l'atlas *Mnémosyne*⁵²⁷ :

*On pourrait appliquer à Mnémosyne les paroles prononcées par Ernst Cassirer lorsqu'il pénétra pour la première fois dans la bibliothèque en 1920 : « Cette bibliothèque est dangereuse, il me faudra soit complètement l'éviter soit m'y emprisonner pour des années. Les problèmes philosophiques qui y sont posés sont proches des miens mais le matériel historique concret réuni par Warburg est étourdissant. »*⁵²⁸

⁵²³ GUILLOU, Francine. « Le musée de Besançon joue l'ouverture », *Le Journal des Arts*, n°512, 2018, p. 13.

DUFAY, Carine. « Le jour où j'ai redécouvert le MBAA », *Bingbang*, [Dijon, Beaune, Besançon, Dole], n°77, hiver 2018-2019 p. 69, évoque la même idée.

⁵²⁴ PINETTE, Matthieu ; SOULIER-FRANCOIS, Françoise. *Op. cit.*, p. 11.

⁵²⁵ GUILLOU, Francine. « Le musée de Besançon joue l'ouverture », *Le Journal des Arts*, n°512, 2018, p. 13.

⁵²⁶ SAXL, Fritz, « L'histoire de la bibliothèque de Warburg », in : Gombrich, Ernst Hans ; Saxl, Fritz, *Aby Warburg : une biographie intellectuelle. Suivie d'une Étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg*, par Fritz Saxl (*op. cit.*), p. 301.

⁵²⁷ GOMBRICH, Ernst Hans, *op. cit.*, p. 280 :

« Il serait tentant de suivre les chaînes associatives qui peuvent nous conduire de l'image de Persée avec son arme à celle de Saturne avec sa faucille jusqu'au mythe de la naissance de Vénus qui se trouve au début du parcours scientifique de Warburg ; **mais il est plus prudent de s'arrêter là et de ne pas s'aventurer dans ces dangereux labyrinthes où le profane n'est pas le seul à pouvoir facilement s'égarer.** » (je souligne).

⁵²⁸ RECHT, Roland. « L'Atlas *Mnémosyne* d'Aby Warburg », in : Warburg, Aby, *L'Atlas Mnémosyne* (*op. cit.*), p. 47.

La sensation de perte est amplifiée par la forte présence architecturale du lieu. C'est par le lieu qui sont proposés les juxtapositions et les dialogues, entre espaces comme entre œuvres. L'idée de dialogue est antérieure à la nouvelle muséographie, car elle est propre à la structure Miquel, conçue comme un espace de décloisonnement des divers espaces du musée.

La nature du lieu et des collections qu'il abrite offre surtout l'immense avantage [...] de proposer une heureuse et subtile confrontation des formes, des époques et des cultures. La césure appauvrissante qui entend trop souvent séparer dogmatiquement l'antique du moderne, l'archéologie de l'art, et soumettre le visiteur à un confortable mais rigide parcours chronologique, n'est pas de mise ici. L'ingéniosité de l'architecture favorise au contraire de fertiles face-à-face et la collection de peinture, dont la découverte s'opère le long des rampes, loin d'apparaître dans un isolement altier, se livre dans des espaces qui autorisent de magnifiques perspectives sur d'autres paliers ou coursives, situés en contrebas ou en hauteur, vers les antiquités égyptiennes, grecques ou étrusques, les sculptures médiévales, les accrochages de dessins ou les alignements d'objets d'art.⁵²⁹

Par cette forte présence, le musée se constitue en œuvre et c'est le lieu musée, cette œuvre qu'est devenue le musée, qui entre en dialogue avec les œuvres⁵³⁰, autant si ce n'est plus que les œuvres entre elles. C'est à cette notion de lieu comme œuvre, d'architecture comme œuvre que renvoie la description que donne Adelfo Scaranello de la structure Miquel :

*La construction Miquel se détache ainsi des murs périphériques des l'ancienne cour. Elle devient perceptible comme un « objet » posé dans un écrin. La lumière s'infiltré dans les commissures de cette **forme sculpturale**, pour la révéler.⁵³¹*

À la lumière de ce phénomène, il est pertinent de revenir sur la question des bancs présents dans les collections archéologiques, évoquée plus haut⁵³². Peut-être ne sont-ce pas les œuvres qui leur sont facilement associées qui sont vraiment proposées à la contemplation. En effet, les bancs ne sont jamais placés en face de ces œuvres, qu'il s'agisse du taureau

⁵²⁹ PINETTE, Matthieu ; SOULIER-FRANÇOIS, Françoise. *op. cit.*, p. 11.

⁵³⁰ PEZZINI, Isabella. « Sémiotique du nouveau musée », in : Eco, Umberto ; Pezzini, Isabella, *Le musée, demain* (*op. cit.*), p. 49, p. 72.

⁵³¹ SCARANELLO, Adelfo. "Lumière", in : Architectures Adelfo Scaranello, *Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon* (*op. cit.*), p. 13.

⁵³² Voir supra, p. 105.

d'Avrigny ou de l'œnochoé « de Besançon », ou alors le visiteur se trouve en face d'un ensemble d'œuvres. Il est sans doute plus juste de percevoir ces bancs comme proposant à la contemplation l'espace du MBAA.

Le MBAA peut alors être vu comme « une sorte de totalité syncrétique, qui peut être dénommée : « une présence » »⁵³³. Plus que l'ensemble d'une collection, il forme une sorte de monde, de cosmos.

Cette présence est rendue possible par l'effacement visuel des vitrines et des socles, par la structure non perceptible des vitrines, « quasiment invisibles et immatérielles »⁵³⁴. Les objets sont presque seuls et en dialogue les uns avec les autres.

Cette forte présence unifiée dans un même espace aboutit à une forme de musée hétérotopique. Comme une île, le MBAA est pourvu d'un temps et d'un espace propre. Le MBAA forme un lieu délimité, clos sur lui-même en un sens. C'est un espace autonome, avec son propre système de significations intérieures⁵³⁵.

D'une certaine manière, c'est ce qu'il se produit dans tout musée : « il n'y a pas de musée sans temps du musée »⁵³⁶.

Mais à Besançon, il semble se passer quelque chose de plus, cette présence du lieu. Elle est sans doute liée à la tension entre un lieu fort, unifié et en même temps ouvert, entre un temps spécifique, celui de la visite et des œuvres, et le hors-temps et le hors-lieu dans lequel les artefacts sont placés.

Cette présence est un effet de l'espace paradoxal, de la multiplicité des temps en un temps unique, celui de la visite, de l'unicité de l'espace pourtant démultiplié. « Le musée demeure un lieu ambigu, une « fiction sociale » qui convoque différentes temporalités, un espace fondamentalement paradoxal »⁵³⁷. Le MBAA est un espace à la fois ouvert et fermé. Cette « tension [est] inscrite dès l'origine dans la typologie architecturale du musée, [qui] traversera l'histoire de l'architecture muséale »⁵³⁸.

⁵³³ COCCIA, Emanuele ; GRAU, Donatien. *Le Musée transitoire. Sur 10 Corso Como (op. cit.)*, p. 16.

⁵³⁴ DESMOULINS, Christine. *op. cit.*, p. 58.

⁵³⁵ ECO, Umberto ; PEZZINI, Isabella. *op. cit.*, p. 11-12.

Voir supra, p. 95-97.

⁵³⁶ COCCIA, Emanuele ; GRAU, Donatien. *Le Musée transitoire. Sur 10 Corso Como (op. cit.)*, p. 54.

⁵³⁷ LEMONIER, Aurélien. « L'architecture du musée : un espace autre » », *in* : *op. cit.*, p. 35.

⁵³⁸ *Idem*, p. 38.

3.3.2 – Abolition des limites ou nouvel espace de contrôle ?

*L'architecture atypique du parcours sert des collections de qualité dans une déambulation aux multiples entrées pour une visite instructive et contemplative*⁵³⁹.

*L'architecture du musée des beaux-arts et d'archéologie dit [...] l'intérêt de Miquel pour [...] une muséologie audacieuse, nouvelle, basée sur l'alternance de circuit nécessaire et de déambulation fondamentalement libre*⁵⁴⁰.

Dans la plupart des textes issus du musée, la variété des espaces architecturaux est assimilée à une liberté de circulation. Celle-ci ne concerne en réalité que l'espace de rez-de-chaussée, et, par extension, toute la structure Miquel⁵⁴¹.

Cette liberté paraît bien illusoire en ce qui concerne l'archéologie, qui ne prend pas place dans l'architecture Miquel, mais dans les galeries XIX^{ème}. L'entrée dans le parcours archéologique se fait en effet au niveau de la billetterie et des vestiaires ; c'est donc *a priori* l'entrée privilégiée. La sortie principale se fait, elle, en fin de parcours⁵⁴². Une rupture est introduite par l'entrée-sortie vers les Beaux-arts, au niveau du Passage des Mosaïques et de la vitrine dédiée à la collection Campana.

L'étude de la « profondeur » et de « l'entropie »⁵⁴³ de l'exposition d'archéologie régionale montre bien qu'il s'agit avant tout d'un espace pourvu d'une forte structure axiale, qui n'autorise qu'une variété de parcours limitée⁵⁴⁴. Il est intéressant de noter que les œuvres mises en valeur dans ce parcours sont des œuvres présentées davantage comme des objets d'art, isolées dans une vitrine ou sur un socle, et fréquemment mises en lien avec les beaux-arts visibles en parallèle⁵⁴⁵.

⁵³⁹ DE LASSUS, Priscille. « Le nouveau musée de Besançon », *Archéologia*, n°571, 2018, p. 44.

⁵⁴⁰ SURLAPIERRE, Nicolas. « MMS. Un musée d'architectures », in : Architectures Adelfo Scaranello, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁴¹ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 24. SURLAPIERRE, Nicolas. « Besançon. Musée des Beaux-arts et d'Archéologie. Un musée « à soi » », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2018, n°4, p. 25.

⁵⁴² **Annexe 3.5** – Étude de la profondeur et de l'entropie de la section d'archéologie régionale du MBAA.

⁵⁴³ Ces notions sont reprises du travail de Susan Pearce : la « profondeur » renvoie au nombre d'espaces traversés par le visiteur pour se rendre d'une unité d'exposition à une autre ; l'« entropie » à la plus ou moins grande linéarité du dispositif d'exposition.

PEARCE, Susan M. « Exhibiting Archaeology », in : Pearce, Susan M., *Archaeological Curatorship*, Londres, Leicester University Press, 1990, p. 143-169, coll. Leicester Museum Studies.

⁵⁴⁴ **Annexe 3.5** - Étude de la profondeur et de l'entropie de la section d'archéologie régionale du MBAA.

⁵⁴⁵ Voir supra, p. 87.

Malgré cette ouverture visuelle marquée vers les beaux-arts, la circulation n'est globalement pas possible vers les autres collections, à l'exception des trois espaces de rencontre décrits plus haut : entrée, sortie, Passage des Mosaïques. Tout se passe comme si, en fin de compte, l'archéologie devait encore être séparée des beaux-arts.

Pour l'Égypte, cet isolement de l'archéologie est plus clair encore. La section est isolée au sein des peintures du XIX^{ème} siècle, avec une seule entrée-sortie pour l'espace principal, alors même que l'espace extérieur, au sein de la structure Miquel, présente de nombreuses jonctions avec différentes zones du musée⁵⁴⁶. Il y a certes une importante ouverture visuelle vers les autres collections au sein de l'espace consacré à l'Égypte, comme dans les espaces de l'archéologie régionale, mais cela n'induit pas un parcours ouvert et libre⁵⁴⁷.

*Au rez-de-chaussée, l'ouverture des anciennes arcades constitue la base d'un nouveau dialogue. Cette intervention ouvre des vues horizontales sur l'ensemble du projet ou relie des espaces antagonistes. Une perception croisée entre les différents départements du musée (archéologie et peinture – peintures de différentes époques) est possible.*⁵⁴⁸

La liberté de circulation est donc surtout visuelle, mais est-ce que ce ne serait pas là l'essentiel ? La perception visuelle offre une perméabilité réelle des beaux-arts dans l'archéologie et, pourquoi pas, de l'archéologie dans les beaux-arts⁵⁴⁹. La section égyptologique incarne cette ambiguïté de lecture⁵⁵⁰.

Le décloisonnement physique tout relatif proposé par le MBAA aux sections archéologiques trouve son pendant avec l'ouverture, relative elle aussi, à la co-construction de sens. La recherche de décloisonnement de la construction du sens est entrée en force dans le monde muséal avec le web 2.0. Il s'agissait, en faisant participer le public, de dépasser la hiérarchie forte entre conservateurs d'un côté et visiteurs de l'autre⁵⁵¹.

Le MBAA refuse de placer le public au niveau du professionnel⁵⁵². Cette réaction est normale de la part d'un musée, lieu d'organisation du savoir en vue de la consultation de ce dernier. Il

⁵⁴⁶ **Annexe 3.4** – Plan de la section égyptienne du MBAA.

⁵⁴⁷ HAUTECOEUR, Louis. *Architecture et aménagement des musées*, p. 35.

⁵⁴⁸ SCARANELLO, Adelfo. « Architecture », in : Architectures Adelfo Scaranello, *Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, p. 12.

⁵⁴⁹ **Annexe 7.2** – Nouvelle muséographie du MBAA.

Fig. 28 – Vue sur les beaux-arts depuis le Passage des Mosaïques, janvier 2019.

⁵⁵⁰ Voir supra, p. 76-81.

⁵⁵¹ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 7.

⁵⁵² *Ibid.*

entretient donc une relation « disciplinaire » avec ses usagers, de la même manière que l'école, en assignant aux individus et aux objets une place qui est la leur⁵⁵³.

Le but du décloisonnement et de l'ouverture de la création de sens au visiteur est avant tout, au MBAA, de faire prendre conscience au visiteur de la « multiplicité des significations et leurs modes de production »⁵⁵⁴.

L'ouverture du MBAA est relative. C'est le paradoxe de l'architecture du musée en général, et du MBAA en particulier. Il s'agit d'un lieu spécifique qui parle de lieux différents par le biais des objets, de lieux précis sur le territoire ; toutefois la référence qui est faite à ces lieux reste très abstraite. Le MBAA est un lieu spécifique qui parle du territoire sans qu'on ait pour autant l'impression de se trouver sur ce territoire. La ville est présente à travers les larges fenêtres, et le visiteur est face à l'objet qui en provient, mais l'espace du MBAA reste, vis-à-vis du territoire, un espace abstrait. L'espace qui s'impose à nous est surtout celui du MBAA.

Pour le temps, c'est le même phénomène qui est à l'œuvre. Le MBAA évoque une grande variété de temporalités différentes, parfois à travers le même objet, mais ces temps restent impalpables, puisque c'est le temps actuel qui prime, à travers les fenêtres, la lumière naturelle. Encore ce temps urbain n'est-il pas le temps principal. Le temps qui prime, c'est avant tout celui de la visite.

Michel Foucault décrit

*des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements auxquels ils se réfèrent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, des hétérotopies*⁵⁵⁵.

Ces hétérotopies sont, plus que des lieux, des « unités spatio-temporelles », des « espaces-temps »⁵⁵⁶.

⁵⁵³ PEZZINI, Isabella. « Sémiotique du nouveau musée », **in** : *op. cit.*, p. 50-51.

⁵⁵⁴ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 10.

⁵⁵⁵ FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres. Hétérotopie », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967 ; publié **in** : *Architecture Mouvement Continuité*, 1984, p. 45-49.

Cité **in** : LEMONIER, Aurélien, « L'architecture du musée : un « espace autre » », *op. cit.*, p. 45.

⁵⁵⁶ DEFERT, Daniel, « Hétérotopie : tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles », **in** : Foucault, Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 41.

L'hétérotopie représente une forme de déviance vis-à-vis de la norme⁵⁵⁷, spatiale ou temporelle. Le MBAA, et le musée en général, défie le temps et l'espace.

*Il se trouve que les hétérotopies sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps. Elles sont parentes, si vous voulez, des hétérochronies. [...] D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, on peut dire qu'il y a des hétérotopies qui sont les hétérotopies du temps quand il s'accumule à l'infini : les musées et les bibliothèques, par exemple. [...] L'idée de tout accumuler, l'idée, en quelque sorte, d'arrêter le temps, ou plutôt de le laisser se déposer à l'infini dans un certain espace privilégié, l'idée de constituer l'archive générale d'une culture, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les goûts, l'idée de constituer un espace de tous les temps, comme si cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps, c'est là une idée tout à fait moderne : le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies propres à notre culture.*⁵⁵⁸

Je noterais toutefois une différence entre l'hétérotopie muséale décrite par Foucault et ce que j'ai pu jusqu'à présent déduire du fonctionnement du MBAA. Ce dernier n'est pas, à la différence des musées de Foucault, une « hétérotopie d'éternité »⁵⁵⁹, mais un espace où les objets sont nos contemporains. C'est une hétérochronie qui se rapproche non d'une hétérotopie d'éternité, mais d'une hétérotopie de tous les lieux. Il ne s'agit pas d'accumuler les temps de manière historique, pour former une histoire générale et universelle, mais plutôt d'accumuler des temps divers, chaque objet étant le représentant de « son » temps mais aussi de tous les autres, de temps individuels mais fluctuants.

Cette vision hétérotopique est donc à nuancer. Le MBAA n'est pas un musée hétérotopique « normal »⁵⁶⁰, mais une hétérotopie spécifique, du fait de son rapport au temps.

Pour Michel Foucault, l'hétérotopie est une « contestation de tous les autres espaces [...] en créant réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon »⁵⁶¹.

⁵⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies* (op. cit.), p. 26-27.

⁵⁵⁸ *Idem*, p. 30.

⁵⁵⁹ *Idem*, p. 31.

⁵⁶⁰ Si l'on peut parler ainsi sans craindre la contradiction.

⁵⁶¹ FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies* (op. cit.), p. 34.

L'ordonnement du monde est un phénomène traditionnel du musée. Mais encore une fois, à travers l'architecture ouverte du MBAA et son parti-pris de décloisonnement, une nuance s'affirme. L'ordre créé par le MBAA vise à interroger la manière dont l'ordre se crée. Il cherche à définir quelles sont les règles qui gouvernent la création du savoir. La réflexion proposée par le MBAA à ce sujet me paraît particulièrement intéressante vis-à-vis de la pensée de Michel Foucault.

A l'origine, la réflexion de Michel Foucault sur les hétérotopies portait sur le discours et sur la création du savoir. L'hétérotopie était d'abord présentée comme un « désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles »⁵⁶², ouvrant à une réflexion sur la notion même d'ordre. Le MBAA propose lui aussi de réfléchir à la construction des discours et des savoirs.

Il est important ici de poser à nouveau la question de la liberté du visiteur. La manière dont le MBAA propose ces réflexions est généralement complexe⁵⁶³ et se superpose à des informations factuelles données sur les civilisations du passé. En ne donnant pas les clés au sujet de cette réflexion sur la construction du savoir, le MBAA risque de dépouiller le visiteur d'un savoir qu'il doit construire seul, à partir d'un pur ressenti muséographique, ou de connaissances qu'il possède déjà. En cherchant à faire réfléchir autour de la place du pouvoir dans la construction du savoir, le MBAA la pose peut-être de manière encore plus forte. Le risque est que le MBAA confisque l'information, la rende difficile d'accès sous couvert d'une « cocréation de sens ». Ce phénomène irait à rebours de ce que le MBAA s'est proposé de faire.

Par sa nature de lieu de savoir, le musée possède inévitablement un pouvoir. Le dépassement de ce pouvoir passe par l'autonomisation du visiteur. Il s'agit que le musée lui donne des clés pour pouvoir comprendre le musée de manière indépendante. Comment le MBAA peut-il le faire ?

⁵⁶² FOUCAULT, Michel. *Utopie et hétérotopies*, archives sonores du 7 et 21 décembre 1966, Centre Michel Foucault, Bibliothèque de l'IMEC-Caen, rééditée par l'INA en 2004 en disque. Cité dans DEFERT, Daniel, « « Hétérotopie » : tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles », in : FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies (op. cit.)*, p. 40.

⁵⁶³ Voir supra, p. 76.

3.3.3 – Ni musée de site, ni musée universel : le musée glocal

Le MBAA s'est donné pour tâche d'être un musée citoyen⁵⁶⁴.

La définition des collections archéologiques du MBAA est complexe. Ce n'est clairement pas un musée de site⁵⁶⁵, bien qu'il regroupe un certain nombre d'éléments issus des découvertes faites à Besançon. L'importance qu'il donne aux objets⁵⁶⁶ l'éloigne également du centre d'interprétation⁵⁶⁷, bien que, en particulier dans les collections archéologiques, son approche explicative puisse en présenter des similitudes.

Un modèle radicalement différent peut apporter d'autres éléments. Dans le musée universel, on retrouve l'idée de juxtaposition de différentes époques, de rencontres d'artefacts, de décroissement. Il présente la même idée d'être un monde en miniature.

Mais à l'évidence le MBAA n'est pas un musée universel, puisqu'il présente majoritairement des collections locales, en particulier pour l'archéologie. Les collections de beaux-arts tendent à cette même inflexion vers le lien à la région, qu'il s'agisse d'artistes régionaux, assez nombreux en particulier chez les artistes contemporains de l'exposition *Et le désert avance*, ou du fait des collectionneurs...

*Le musée des beaux-arts et d'archéologie [...] relativise autant qu'il conforte cette notion [...] du savoir encyclopédique, il est trop sujet à la fortune des interférences locales qui viennent contrarier tout autant qu'enrichir la production de l'art pensée telle une notion ultra-centralisatrice*⁵⁶⁸.

C'est cet ancrage territorial qui donne une identité particulière à des collections universelles⁵⁶⁹.

Le refus de l'universel pour lui-même va à nouveau, pour le MBAA, de pair avec la déconstruction des biais. Le PSC souligne que le concept de musée universel, d'une culture universelle est un point de vue occidental, une « illusion chauvine »⁵⁷⁰.

La notion de « glocal », créée par le sociologue Georg Ritzer pour définir « l'interpénétration du global et du local donnant des formes uniques dans différentes

⁵⁶⁴ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*.

⁵⁶⁵ « Musée de site », in : Desvallées, André ; Mairesse, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie (op. cit.)*, p. 628.

⁵⁶⁶ Voir supra, p. 35-36.

⁵⁶⁷ « Centre d'interprétation », in : Desvallées, André ; Mairesse, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie (op. cit.)*, p. 574.

⁵⁶⁸ MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 11.

⁵⁶⁹ *Idem*, p. 8.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

zones géographiques »⁵⁷¹, pourrait aider à définir cette vision différente que propose le MBAA du musée. Il s'agit de créer des formes spécifiques à un lieu précis dans un contexte mondialisé et universel. Cette définition correspond assez bien à la volonté du PSC de « repositionner la structure comme un acteur central de la vie culturelle et éducative au niveau régional et local »⁵⁷², tout en participant à une culture mondialisée contemporaine.

L'espace du MBAA permet la création d'un sentiment communautaire. Par les espaces ouverts, le visiteur peut voir les autres visiteurs visitant, rêvant... De même, l'ouverture sur la ville est aussi une ouverture sur les gens dans leur environnement. Par la présence des objets, sont présents des hommes créant les objets, manipulant les objets. L'ouverture sur la ville « rappelle aux visiteurs que la galerie dans laquelle ils sont fait partie de la communauté et de la ville »⁵⁷³.

Alors même que les grandes lignes qui définissent l'identité du MBAA se trouvent dans l'architecture de Louis Miquel, dans les années 60, c'est par son architecture que le MBAA se trouve résolument contemporain, par son ouverture sur la ville et les réflexions que cela engendre. Il produit une expérience fondamentale, qui est celle de l'espace⁵⁷⁴, mais d'un espace peuplé, d'un espace social.

Cette actualité se joue également dans les œuvres.

*Les œuvres exposées, comme les architectures spécifiques du lieu, n'appartiennent plus aux temps où elles furent constituées, mais se réalisent dans nos approches qui les posent à une actualité toujours à venir.*⁵⁷⁵

La place accordée aux collectionneurs, à l'histoire du MBAA, des musées en général, à l'historiographie, peut dans ce nouveau cadre être perçu comme une célébration par le MBAA des gens qui y ont participé.

Le nouveau culte qui se superpose ainsi à l'ancien, devenu incapable d'intégrer la société dans son ensemble, c'est celui dont la nation se fait en même temps le sujet et l'objet. C'est un hommage perpétuel qu'elle se rend à elle-même en

⁵⁷¹ BEISIEGEL, Katharina. « Perpétuer le passé dans le futur : une nouvelle ère du musée numérique », **in** : Beisiegel, Katharina (dir.), *Musées du XXIe siècle : visions, ambitions, défis* (op. cit.), p. 11.

⁵⁷² MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, p. 5.

⁵⁷³ GEORGE, Adrian. op. cit., p. 155.

« [...] reminding visitors that the gallery they are in is part of the community and the locality ».

⁵⁷⁴ PEZZINI, Isabella. « Sémiotique du nouveau musée », **in** : op. cit., p. 73.

⁵⁷⁵ CHARTIER, Valérie. « Besançon : évolution du lieu du marché... avec le musée pour exergue », **in** : Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, *Bibliothèque et musées de Besançon, 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public* (op. cit.), p. 132.

*célébrant son passé sous tous ses aspects, les groupes sociaux, territoriaux et professionnels qui la composent et qui sont censés avoir apporté, chacun, une contribution à la prospérité générale, les grands hommes nés en son sein et qui ont laissé des œuvres durables dans les domaines les plus divers. Même les objets qui viennent d'autres sociétés ou de la nature illustrent la nation qui les avait recueillis car c'est elle qui, par l'intermédiaire de ses artistes, de ses savants, de ses explorateurs, voire de ses généraux, en avait su reconnaître la valeur et éventuellement faire des sacrifices pour les acquérir. C'est parce que le musée est un dépôt de tout ce qui est lié de près ou de loin à l'histoire nationale que les objets qui s'y trouvent doivent être accessibles à tous*⁵⁷⁶.

Mais il ambitionne d'être, au moins tout autant, un « espace de construction de l'individu »⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ POMIAN, Krzysztof. « Entre l'invisible et le visible : la collection », **in** : *Collectionneurs, amateurs et curieux* (*op. cit.*), p. 59.

⁵⁷⁷ LEMONIER, Aurélien. « L'architecture du musée : un « espace autre » », **in** : Jodidio, Philip ; Le Bon, Laurent ; Lemonier, Aurélien (dir.), *Chefs-d'œuvre ? Architectures de musées 1937-2014* (*op. cit.*), p. 35.

Conclusion

Dans l'ensemble, la vision donnée par le MBAA du rôle de ses collections archéologiques est très cohérente. Un certain nombre de difficultés naissent des définitions données par le PSC, des formulations du *Guide des collections* ou des cartels, qui conduisent à des généralisations. Malgré cela, on peut définir plusieurs enjeux.

Le MBAA a pour principe fondamental une mise en valeur de l'objet pour lui-même, pour son histoire considérée comme l'intégralité de la vie de l'objet, jusqu'à aujourd'hui. Ce principe est engendré par la considération que les objets sont nos contemporains, et non des fragments du passé. C'est par la lecture que nous faisons des objets que nous pouvons nous représenter le passé. Il s'agit donc avant tout d'interroger notre regard contemporain.

Le plus grand problème réside dans la manière dont on le fait. Quelle réception est possible de la muséographie du MBAA, complexe par la superposition de différents niveaux d'informations et de questions implicites qu'elle propose ?

Pour le savoir, il est essentiel de réaliser des études de publics, en particulier sur des visiteurs qui ne maîtrisent pas l'espace muséal⁵⁷⁸, des visiteurs qui connaissent les musées mais pas spécialement la discipline archéologique, des visiteurs qui cherchent dans le musée un espace de loisirs, et enfin des visiteurs qui cherchent spécifiquement à acquérir des informations sur le passé. Je n'ai pu réaliser cette étude : mon travail s'intéressant davantage à la position prise par le musée, il devait être abouti avant que je ne puisse développer les points spécifiques sur lesquels l'étude de public était nécessaire⁵⁷⁹.

Par le décloisonnement des disciplines, des œuvres, du parcours du visiteur, le MBAA pose ultimement la question du pouvoir au musée. Comment faire participer le visiteur à la production de connaissance, sans lui donner l'illusion d'avoir des compétences professionnelles ou scientifiques équivalentes aux archéologues ou historiens de l'art ? Le problème est complexe. Mais la manière dont le MBAA tente actuellement d'interroger les visiteurs à ce sujet, plutôt allusivement, peut poser des problèmes de monopole du pouvoir, alors même que c'est ce qu'il cherchait à éviter au départ.

L'étude de la place des collections archéologiques au MBAA révèle un rapport complexe au territoire dont les collections émanent, représentatif de l'équilibre recherché par le MBAA entre

⁵⁷⁸ Je pense en particulier aux non-visiteurs auxquels cherche à s'adresser la campagne de publicité de 2019 sur le complexe muséal.

⁵⁷⁹ Voir par exemple supra, p. 76, p. 100.

l'univers mondialisé dans lequel nous vivons et la nécessité d'être un acteur local important. Sa place dans le monde des musées archéologiques actuels en fait une institution prometteuse, puisqu'elle a à créer son propre modèle, entre musée de beaux-arts et d'archéologie.

Bibliographie

Cette bibliographie ne se veut pas exhaustive. Seuls les ouvrages ayant servi à l'élaboration de ce mémoire sont indiqués. Les recherches bibliographiques ont été arrêtées le 19 juillet 2019. La bibliographie est présentée sous une forme thématique.

Musée de Besançon

Histoire du musée et de ses collections

BESNIER, Maurice. « La collection Campana et les musées de province », *Revue Archéologique*, quatrième série, t.7, janvier-juin 1906, p. 30-51.

BRUAND, Théophile. « Extrait des Délibérations de la Société », séance du 7 décembre 1850, **in** : *Mémoires de la Société libre d'émulation du Doubs, 1850*, 2^e série, vol. 1, Besançon, impr. Outhenin-Chalandre fils, 1851, n.p.

GAULTIER, Françoise ; HAUMESSER, Laurent ; TROFIMOVA, Anna (dirs.). *Un rêve d'Italie : la collection du marquis Campana* [cat. exp. Paris, Musée du Louvre, 8 novembre 2018 – 18 février 2019], Paris, musée du Louvre éditions / Liénart, 2018, 607 p.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE, BESANÇON. *Bibliothèque et musées de Besançon. 1694-1994 : trois siècles de patrimoine public* [cat. exp. Besançon, musée des beaux-arts et d'archéologie, 15 octobre 1994 – 30 janvier 1995], Besançon, musée des beaux-arts et d'archéologie, 1995, 271 p.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE, BESANÇON. *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris : architecte, dessinateur des menus-plaisirs* [cat. exp., Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon, du 14 novembre 2008 au 23 février 2009], Paris, Hazan / Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 2008, 207 p.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE DE BESANÇON. *Guide des collections du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, Milan, Silvana Editoriale / Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 2018, 308 p.

PINETTE, Matthieu ; SOULIER-FRANÇOIS, Françoise. *De Bellini à Bonnard. Chefs d'œuvre de la peinture du musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, Paris, P. Zech, 1992, coll. Le temps apprivoisé, 231 p.

Coulet Cosima, "La muséographie des collections archéologiques au musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon", 2019

SAUTER, Philippe. « Le trésor mérovingien de Saint-Vit donné à Besançon », *L'Est républicain*, 27 septembre 2017. [en ligne] (consulté le 3 août 2019)

<<https://www.estrepublicain.fr/edition-de-besancon/2017/09/27/le-tresor-de-saint-vit-va-a-besancon>>

VILLE DE BESANÇON. *André Seurre. 1902-1977, peintre verrier*, Besançon, Ville de Besançon, juin 2017

VIRÉ, Armand. « Inventaires bibliographiques des enceintes de France. XXIII. Côte-d'Or. Bibliographie Générale », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1913, 10-7, p. 404-423

Base de données Joconde

Base de données RETIF (INHA)

Muséographies antérieures

BRÉART, Bruno ; LAURENT, Hervé. « Urbanisme et archéologie », *Archéologia*, n°434, juin 2006, p. 18-23.

FOUSSERET, Jean-Louis. « Mot du maire », *Archéologia*, n°434, juin 2006, p. 16-17.

GONZALES, Antonio ; TIROLOGOS, Georges ; ROVELAS, Olivier, *et al.* « Un voyage virtuel », *Archéologia*, n°434, juin 2006, p. 32-33

RICHARD, Annick. « Diffusion des résultats », **in** : Service Régional de l'Archéologie, Franche-Comté, *Bilan scientifique de la région Franche-Comté, 1992*, Service Régional de l'Archéologie, [Besançon], 1993, p. 10

SECTION FÉDÉRÉE DE FRANCHE-COMTÉ DE L'ASSOCIATION GÉNÉRALE DES CONSERVATEURS DES COLLECTIONS PUBLIQUES DE FRANCE. « Vous avez dit archéologie ? », *Musées en Franche-Comté*, page web créée en 2005 et capturée le 28 novembre 2008 par "The Wayback Machine", sur Internet Archive. [en ligne] (consulté le 11 mai 2019)

<https://web.archive.org/web/20081128060333/http://www.musees-franchemonte.com/index.php?p=107&art_id=563>

STOULLIG, Claire (dir.). *De Vesontio à Besançon* [cat. exp. Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 12 mai – 31 décembre 2006], Neuchâtel, Chaman / Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 2006, 164 p.

STOULLIG, Claire ; LEGROS, Agathe. « Une exposition exceptionnelle », *Archéologia*, n°434, juin 2006, p. 24-27.

Le musée aujourd'hui

ANDOKA, Florence ; TRITSCH, Emmanuelle ; SURLAPIERRE, Nicolas. *Et le désert avance. Les collections du musée des beaux-arts et d'archéologie à contretemps* [livret de visite], [Besançon], [Musée des beaux-arts et d'archéologie], [2018], 31 p.

ARCHITECTURES ADELFO SCARANELLO, *Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, Besançon, Architectures Adelfo Scaranello / Paris, Les presses du réel, 2018, 56 p.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE [DE BESANÇON], *Projet scientifique et culturel*, 2018.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET D'ARCHÉOLOGIE, BESANÇON, *16 Novembre 2018, Réouverture. Dossier de presse*, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 2018, 68 p.

La réouverture du musée dans la presse

Beaux-Arts, hors-série : « Le renouveau du musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon », 2018

DE LASSUS, Priscille. « Le nouveau musée de Besançon », *Archéologia*, n°571, p. 44-49.

DUFAY, Carine. « Le jour où j'ai redécouvert le MBAA », *Bingbang*, [Dijon, Beaune, Besançon, Dole], n°77, hiver 2018-2019 p. 68-69

GUILLOU, Francine. « Le musée de Besançon joue l'ouverture », *Le Journal des Arts*, n°512, 2018, p. 13

SURLAPIERRE, Nicolas. « Besançon. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. Un musée « à soi » », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2018, n°4, p. 24-26.

Archéologie

BADEL, Christophe ; LEVASSEUR, Claire. *Atlas de l'Empire romain. Construction et apogée : 300 av. J.-C. – 200 apr. J.-C.*, Paris, Autrement, 2017 (1^{ère} éd. 2012), 96 p.

BUCHSENSCHUTZ, Olivier ; SCHNAPP, Alain. « Alésia », **in** : Nora, Pierre, *Lieux de mémoire*, 3 – Les France, Paris, Gallimard, 1997, coll. Quarto, p. 4103-4140.

Coulet Cosima, "La muséographie des collections archéologiques au musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon", 2019

DEMOULE, Jean-Paul. *On a retrouvé l'histoire de France. Comment l'archéologie raconte notre passé*, Paris, Robert Laffont, 2012, 334 p.

FICHTL, Stephan. *Les peuples gaulois. III^e-I^{er} siècles av. J.-C.*, Paris, Errance, 2004, 180 p.

GARBIN, Emanuele. « Stratigraphie : des représentations particulières du temps profond », **in** : *Préhistoire* [cat. exp. Centre Pompidou, Paris, 2019], p. 27-28.

MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE. *Le "mammoth de la Madeleine", pièce phare de l'histoire de la science préhistorique, vient de faire l'objet d'une étude approfondie*, [communiqué de presse], [Paris], Museum national d'Histoire naturelle, 13 avril 2012, 2 p.

PARIAT, Jean-Gabriel. « L'archéologie de la mort d'hier à aujourd'hui... et demain ? », **in** : ARCHÉA, *Tomber sur un os. Quand les archéologues font parler les morts* [cat. exp., Louvres, ARCHÉA, 23 novembre 2018 – 19 mai 2019], Milan, Silvana Editoriale, 2018, p. 18-22

RENFREW, Colin ; BAHN, Paul. *Archaeology: Theory Methods and Practice*, Londres, Thames & Hudson, 2000 (1^{ère} édition 1991), 640 p.

SCHLANGER, Nathan. « Archéologie et société », **in** : Demoule, Jean-Paul ; Garcia, Dominique ; Schnapp, Alain (dir.). *Une histoire des civilisations. Comment l'archéologie bouleverse nos connaissances*, Paris, La Découverte, Inrap, 2018.

Recherches archéologiques en Franche-Comté

BILLOIN, David ; ESCHER, Katalin ; GAILLARD DE SÉMAINVILLE, Henri (et al.). « Contribution à la connaissance de l'implantation burgonde en Gaule au Ve siècle : à propos de découvertes récentes de fibules zoomorphes », *Revue archéologique de l'Est*, tome 59-2, 2010, fasc. 2, n°182, p. 567-583.

CHABOUILLET, Anatole. « Rapport sur les fouilles de la Société d'Émulation du Doubs pendant les années 1857, 1858, 1859, 1861 et 1862, à la réunion des délégués des sociétés savantes en 1864 », *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 3^e série, vol. 9, Besançon, impr. Dodivers, 1865, p. 123-128.

DELACROIX, Alphonse. « Découverte d'Alésia », séance du 10 novembre 1855, *Mémoires de la société d'émulation du département du Doubs*, 1855, 2^e série, 7^e volume, Besançon, 1856, p. 114-115.

INRAP, « Carte archéologique – Besançon » [en ligne] :

<https://multimedia.inrap.fr/atlas/besancon/sites-archeologiques-besancon#.XNrYVo4zbIU> (consulté le 14 mai 2019)

LERAT, Lucien, avec la collaboration de WALTER, Hélène. *Besançon antique. Ville gallo-romaine. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. Musée lapidaire*. Paris, Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du bicentenaire, direction du Patrimoine, sous-direction de l'Archéologie / Imprimerie nationale, 1990, coll. Guides archéologiques de la France, 144 p.

MILLOTTE, Jacques-Pierre. *Le Jura et les plaines de Saône aux âges des métaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, coll. Annales littéraires de l'université de Besançon, vol. 59, Archéologie, 16, 454 p.

Archéologie et territoires

GUICHARD, Vincent. « Raconter la construction des territoires : une nouvelle mission pour les musées d'archéologie », **in** : Demoule, Jean-Paul ; Garcia, Dominique ; Schnapp, Alain (dir.). *Une histoire des civilisations. Comment l'archéologie bouleverse nos connaissances*, Paris, La Découverte, Inrap, 2018

SAGNES, Sylvie. « Identités en chantier. Archéologie et fabrique de l'autochtonie », **in** : Sagnes, Sylvie (dir.), *L'Archéologue et l'indigène. Variations sur l'autochtonie*, Paris, CTHS, 2015, coll. Orientations et méthodes.

Archéologie et art contemporain

BOSSARD, Adrien. « Archéologie et art contemporain, l'incohérente évidence », *Dossiers de l'Archéologie*, n°381, p. 72-73.

Archéologie, muséographie, muséologie

GOLVIN, Jean-Claude. « La restitution, une image médiatrice », **in** : Jacobi, Daniel ; Denise, Fabrice (dirs.), *Les Médiations de l'archéologie*, Dijon, Editions universitaires de Dijon / Office de coopération et d'information muséales, 2017, p. 55-67.

PEARCE, Susan M. « Exhibiting archaeology », **in** : Pearce, Susan, *Archaeological Curatorship*, Leicester, Leicester University Press, 1990, p. 143-169.

Coulet Cosima, "La muséographie des collections archéologiques au musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon", 2019

SCHWAB, Catherine. « Esthétiques de la muséographie préhistorique : Expositions universelles à Paris et Musée des antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye », **in** : *Préhistoire. Une énigme moderne* [cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 2019], p. 60-61.

Objet archéologique, objet muséal

CADOT, Laure. *En chair et en os : le cadavre au musée. Valeurs, statuts et enjeux de la conservation des dépouilles humaines patrimonialisées*, Paris, Ecole du Louvre, 2009, coll. Mémoires de recherche de l'Ecole du Louvre, 176 p.

CADOT, Laure. « Questions légales et éthiques sur la conservation et l'exposition des restes humains », **in** : ARCHEA, *Tomber sur un os. Quand les archéologues font parler les morts* [cat. exp., Louvres, ARCHEA, 23 novembre 2018 – 19 mai 2019], Milan, Silvana Editoriale, 2018, p. 28-31

KAESER, Marc-Antoine. « La muséologie et l'objet de l'archéologie. Le rôle des collections face au paradoxe des rebus du contexte », *Les nouvelles de l'archéologie*, n°139, 2015. [en ligne].

POMIAN, Krzysztof. « Entre le visible et l'invisible : la collection », **in** : *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe – XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987, Bibliothèque des Histoires, p. 15-59.

Ce texte a été publié pour la première fois **in** : *Enciclopedia Einaudi*, t. III, Turin, Giulio Einaudi, 1978, p. 330-364.

Histoire de l'art, histoire des idées

MAKARIUS, Michel. « À la croisée des chemins », **in** : Makarius, Michel, *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2011 (1^{ère} éd. 2004), p. 177-190

VIRENQUE, Hélène, « Par Osiris et par Ozzy ! Quand l'Égypte antique inspire le Metal », **in** : Bièvre-Perrin, Fabien (éd.), *Antiquipop*, Lyon, 20/02/2019. [en ligne], (consulté le 22/05/2019) <<https://antiquipop.hypotheses.org/6707>>

Muséologie

JACOBI, Daniel. *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*,

VERGO, Peter (dir.). *The New Museology*, Londres, Reaktion books, 2000, 230 p.

Histoire des musées et comparaisons avec d'autres musées

« A propos du Laténium », *Laténium* [en ligne].

<<http://latenium.ch/le-latenium/>> (consulté le 27/08/2019)

« Architecture et parc », *Louvre Lens* [en ligne]

« Histoire », *Musée gallo-romain. Saint-Romain-en-Gal, Vienne* [en ligne].

<<http://musee-site.rhone.fr/histoire/>> (consulté le 27/08/2019)

« Le musée », *Musée départemental Arles antique* [en ligne].

<http://www.arles-antique.cg13.fr/mdaa_cg13/root/lemusee.html> (consulté le 27/08/2019)

« Un musée », *Bibracte* [en ligne]. <<http://www.bibracte.fr/fr/decouvrir/un-grand-site-de-france/un-musee>> (consulté le 27/08/2019)

Musée de la Cour d'or, Metz Métropole [en ligne].

<<http://musee.metzmetropole.fr/fr/>> (consulté le 27/08/2019)

« The National Centre for the Contemporary Art and Architecture », *MaXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo* [en ligne].

<<https://www.maxxi.art/en/progetto-architettonico/>> (consulté le 22/09/2019)

Pierre-Louis Faloci, architecture et paysage contemporain [en ligne].

<<http://www.pierrelouisfaloci.com/francais/architecture/renovbibracte.html>> (consulté le 27/08/2019)

CUPILLARD, Christophe ; RICHARD, Annick (dirs.). *Les derniers chasseurs-cueilleurs du massif jurassien et de ses marges (13000-5500 avant Jésus-Christ)*, [cat. exp. Besançon, musée des beaux-arts et d'archéologie, 10 octobre 1998 – 18 janvier 1999 ; musée d'histoire naturelle de La Chaux-de-Fonds, 23 mars – 29 août 1999 ; musée de la Préhistoire d'Île-de-France, Nemours, automne 1999], Lons-le-Saunier, Centre Jurassien du Patrimoine, 1998, 230 p.

Coulet Cosima, "La muséographie des collections archéologiques au musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon", 2019

DESMOULINS, Christine. *25 musées*, Paris, Le Moniteur, 2005, 160 p.

DESVALLÉES, André ; MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, A. Colin, 2011, 722 p.

HAUTECOEUR, Louis. *Architecture et aménagement des musées*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, 78 p.

Ce texte a été publié pour la première fois dans le rapport de la conférence internationale d'études, Madrid, 1934, par la Société des nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle.

SPECIALE Antony. « Metz : le musée de la Cour d'Or inaugure sa nouvelle entrée et lance une exposition gratuite », *actu.fr* [en ligne] (publié le 4 juin 2018)

https://actu.fr/grand-est/metz_57463/metz-musee-la-cour-dor-inaugure-nouvelle-entree-lance-une-exposition-gratuite_17109170.html (consulté le 26 septembre 2019)

Architecture et scénographie

BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris, Gallimard, 1978 (1^{ère} éd. 1968), coll. Bibliothèque médiations, n°33, 288 p.

BEDARIDA, Marc. « Carlo Scarpa », **in** : Guiheux, Alain (dir.). *Collection d'architecture du Centre Pompidou*, Paris, Centre Pompidou, 1998, p. 303-305.

BERGERON, André (dir.). *L'éclairage dans les institutions muséales*. Québec, musée de la Civilisation / société des Musées québécois, 1992, 180 p.

GEORGE, Adrian. *The Curator's Handbook: Museums, Commercial Galleries, Independent Spaces*. New York, Thames & Hudson, 2015, 333 p.

KLONK, Charlotte. « Myth and Reality of the White Cube », **in** : Murawska-Muthesius, Katarzyna ; Piotrowski, Piotr (éds.), *From Museum Critique to the Critical Museum*, Routledge, 2017 (1^{ère} éd. 2015, Ashgate Publishing), p. 67-79.

OBRIST, Hans Ulrich. *Zaha Hadid*. Cologne, König, 2007, coll. Conversation series, n°8, 136 p.

Urbanisme et rôle social du musée

BEISIEGEL, Katharina. « Perpétuer le passé dans le futur : une nouvelle ère du musée numérique », **in** : Beisiegel, Katharina (dir.), *Musées du XXI^e siècle : visions, ambitions*,

défis [cat. exp. Musée d'art et d'histoire de Genève, 11 mai – 20 août 2017], Bâle, Art Centre Basel / Munich, Hirmer Verlag, 2017, nombre de pages

COCCIA, Emanuele ; GRAU, Donatien. *Le Musée transitoire. Sur 10 Corso Como*, Paris, Klincksieck, 2018, 100 p.

ECO, Umberto ; PEZZINI, Isabella. *Le musée, demain*, [Madrid], Casimiro, 2017 (1^{ère} éd. 2015), 78 p.

Le texte de Umberto Eco « Le musée du troisième millénaire » a été publié pour la première fois dans la *Revista de Occidente*, n°290-291, juillet-août 2005.

FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, 61 p.

Les textes sont issus de deux conférences radiophoniques prononcées les 7 et 12 décembre 1966 sur France-Culture.

ICOM, « Définition du musée », *ICOM, conseil international des musées*, 2019 [en ligne] (consulté le 22/09/2019)

<https://icom.museum/fr/activites/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>

LEMONIER, Aurélien. « L'architecture du musée : un « espace autre » », **in** : Jodidio, Philip ; Le Bon, Laurent ; Lemonier, Aurélien (dir.), *Chefs-d'œuvre ? Architectures de musées 1937-2014* [cat. exp., Centre Pompidou-Metz, 12 mai 2010 – 29 août 2011], Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010, p. 35-45

LOYER, François (éd.). *Ville d'hier, ville d'aujourd'hui en Europe* [Actes des Entretiens du Patrimoine, Théâtre national de Chaillot, Paris, 24, 25, 26 janvier 2000, sous la présidence de François Loyer], Paris, Fayard, Monum, Éditions du Patrimoine, 2001, coll. Actes des Entretiens du Patrimoine, 506 p.

TZORTZI, Kali. « Le musée, un bâtiment *dans* et *pour* la cité : exploration d'un point de vue spatial », **in** : Beisiegel, Katharina (dir.), *Musées du XXI^e siècle : visions, ambitions, défis* [cat. exp. Musée d'art et d'histoire de Genève, 11 mai – 20 août 2017], Bâle, Art Centre Basel / Munich, Hirmer Verlag, 2017.

Juxtapositions et rapprochements

FREEDBERG, David. « Gombrich and Warburg : Making and Matching, Grasping and Comprehending », **in** : Moser, Sybille (éd.), *Art and the Mind – Ernst H. Gombrich. Mit dem Steckenpferd unterwegs*, Göttingen, V&R Unipress, 2018, p. 39-62.

Coulet Cosima, "La muséographie des collections archéologiques au musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon", 2019

GOMBRICH, Ernst Hans ; SAXL, Fritz. *Aby Warburg : une biographie intellectuelle. Suivie d'une Etude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg, par Fritz Saxl*, Paris, Klincksieck, 2015, 438 p. Traduit de l'anglais par Lucien d'Azay.

Edition originale : *Aby Warburg, an intellectual biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970, 376 p.

MARTIN, Jean-Hubert. *Carambolages* [cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2 mars – 4 juillet 2016], Paris, Réunion des musées nationaux, 2016

WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé / INHA, 2012, 200 p.

Géographie et enjeux territoriaux

« Populations légales 2016. Commune de Saraz (25533) », *Insee*, décembre 2018 [en ligne]. <<https://www.insee.fr/fr/statistiques/3681328?geo=COM-25533>> (consulté le 27/08/2019)

AGENCE NATIONALE DE L'HABITAT. « Plan Action Cœur de ville. Nouvelle dynamique pour les villes moyennes ». *Les Cahiers de l'Anah*, n°154, juin-septembre 2018, p. 6-15 [en ligne].

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, *Le trésor de la langue française informatisé* [en ligne] : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/essart> (consulté le 14 mai 2019)

DAMETTE, Félix ; SCHEIBLING, Jacques. *Le territoire français. Permanences et mutations*, Vanves, Hachette, 2015 (3^{ème} éd. revue et augmentée), 270 p., coll. Carré géographie.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION ; MINISTÈRE DU LOGEMENT, DE L'ÉGALITÉ DES TERRITOIRES ET DE LA RURALITÉ ; VILLE DE BESANÇON. *Ville de Besançon. Secteur sauvegardé du Centre ancien. Plan de sauvegarde et de mise en valeur. Rapport de présentation*, 2016, p. 59. [en ligne].

NÈGRE, Ernest. *Toponymie générale de la France. Étymologie de 35.000 noms de lieux*, vol. II, « Formations non-romanes ; formations dialectales », Genève, Librairie Droz, 1991.

OFFICE DE TOURISME ET DES CONGRÈS DU GRAND BESANÇON. *Guide touristique de Besançon et ses environs*, 2019. Besançon, Office de tourisme et des congrès du Grand Besançon, 2019.

Sources

Les sources archivistiques que j'ai pu consulter consistent principalement en sources numériques : photographies, documents textuels numériques ou numérisés. Elles m'ont permis principalement de comprendre la muséographie de 2006 à 2014, et quels éléments elle avait retenu des deux expositions qui en sont à l'origine.

Cette liste ne se veut pas exhaustive. Seuls les documents ayant servi à l'élaboration de ce mémoire sont indiqués. Les recherches de sources ont été arrêtées le 19 avril 2019. Cette liste de sources est présentée sous une forme thématique.

Toutes les sources consultées proviennent du Centre de documentation du MBAA, à Besançon.

Exposition *De Vesontio à Besançon*

Textes et cartels de l'exposition *De Vesontio à Besançon*, [format numérique], dossier « Textes et cartels », comprenant 4 fichiers :

- « bornes4.pdf », modifié le 13 avril 2006.

Il s'agit d'une frise chronologique.

- « cartels 0705.pdf », modifié le 7 mai 2006.
- « relectures panneaux 24 04.zip », dossier compressé comprenant 15 fichiers pdf, modifié le 25 avril 2006.
- « serrure romaine.doc », modifié le 3 mai 2006.

Il s'agit du texte destiné au cartel de la restitution manipulable de serrure gallo-romaine.

MAQUETTES VEYSSET. Devis n° D-050111. Réalisation d'une maquette représentant l'amphithéâtre de Besançon. 21 décembre 2004.

MAQUETTES VEYSSET. Devis n° D-050110. Maquette représentant un mur de berge sur le bord du Doubs et un atelier de verrier. 26 janvier 2005.

MAQUETTES VEYSSET. Devis n° D-050114. Maquette représentant un Palatium à Besançon. 26 janvier 2005.

MAQUETTES VEYSSET. Devis n° D-050113. Réalisation d'une maquette représentant une grande maison urbaine du palais de justice. 26 janvier 2005.

MAQUETTES VEYSSET. Devis n° D-050112. Réalisation d'une maquette représentant un village gaulois avec une scène de tous les jours. 26 janvier 2005.

Coulet Cosima, "La muséographie des collections archéologiques au musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon", 2019

« Vesontio 20 décembre 2006 », [dossier de fichiers numériques], dossier comprenant 11 photographies au format .jpg, décembre 2006.

« Vesontio décembre 2006 », [dossier de fichiers numériques], dossier comprenant 31 photographies au format .jpg, décembre 2006.

« Vesontio tracé Cardo », [dossier de fichiers numériques], dossier comprenant 5 photographies au format .jpg, juin 2006.

Muséographie des collections archéologiques régionales en 2007

« vues expo archéo 3 avril 2007 », [dossier de fichiers numériques], dossier comprenant 17 photographies au format .jpg, avril 2007.

Exposition *La momie aux amulettes*

« 2008 Momie aux amulettes », [dossier de fichiers numériques], dossier comprenant 17 photographies au format .jpg, septembre 2008.

Muséographie des collections égyptologiques en 2011

« 2011 03 Installation Egypte » [dossier de fichiers numériques], dossier comprenant 49 photographies au format .jpg, mars 2011.