Sommaire

Introduction générale 12

PARTIE 1 - UN PATRIMOINE À RÉÉCRIRE ? 17

Chapitre 1 – Une approche de la patrimonialisation comme écriture 21

Chapitre 2 – L'écriture du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne 58

Chapitre 3 – Une réécriture en couleurs de ce patrimoine ? 86

Conclusion de la partie 1 - Une réécriture patrimoniale sous tensions 143

PARTIE 2 - UN PALIMPSESTE PATRIMONIAL ÉPHEMÈRE 148

Chapitre 4 - Écriture temporaire *versus* écriture permanente 150

Chapitre 5 - Authenticité blanche *versus* authenticité colorée 245

Conclusion de la partie 2 - Une « réécriture » palimpsestueuse éphémère 308

PARTIE 3 - DU PALIMPSESTE AU THAUMATROPE PATRIMONIAL 314

Chapitre 6 - La cohabitation de deux écritures dissonantes 317

Chapitre 7 – L'icône d'un monde blanc ou l'indice d'un monde coloré ? 388

Conclusion de la partie 3 - Deux idéalités pour un thaumatrope patrimonial 418

Conclusion générale 422

La pâleur des musées 429

Bibliographie 438

Table des illustrations 448

Table des tableaux 453

Table des matières 454

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Introduction générale

En guise d'introduction, nous pouvons admettre que cette recherche doctorale n'est pas née du désir de résoudre un problème théorique ou conceptuel ; nos motivations étaient plus modestes. Nous avons « appris » que la statuaire antique en marbre était originellement peinte, ce qui ne nous a pas laissée indifférente. Car d'une part, cela nous a semblé difficile à concevoir (pourquoi donc ?) et d'autre part, nous n'avions pas souvenir d'en avoir entendu parler durant la licence d'histoire de l'art que nous avons suivie. À ce moment, nous étions certes davantage attirée par la création contemporaine, et non par les œuvres qui précédaient l'Impressionnisme. Néanmoins, nous nous sommes étonnée soit de ne pas l'avoir su, soit de ne pas nous en être souvenue[1]. À l'origine de ce projet, il nous semblait donc que l'association de ces deux entités, d'un côté la couleur et de l'autre la statuaire antique en marbre, n'allait pas naturellement de soi.

Notre attachement à ce sujet — non au sens restrictif d'un attachement affectif, mais du lien qu'entretient nécessairement le chercheur avec son objet (Bonnot 2014) — s'est caractérisé par une vive curiosité. Était-ce réellement peint ? Était-ce systématiquement peint ? Les musées en parlent-ils et comment ? Nous avons alors entrepris de longues recherches bibliographiques sur les couleurs de la statuaire marmoréenne. Paradoxalement, si tout ce que nous lisions nous a convaincu de la mise en couleurs originelle des objets, lors de nos visites muséales, *tout* semblait nous faire douter (quel est d'ailleurs ce « tout » ? Que recouvre-t-il ?). Devant chaque nouvelle œuvre, nous en oublions le « tout était peint » de la littérature pour se dire qu'éventuellement, celle-là, ne l'était pas.

Et pourtant, les savoirs produits par les scientifiques — les archéologues, les historiens et les spécialistes de la mesure de la couleur — notamment depuis une trentaine d'années maintenant, impliquent de reconsidérer en couleurs ce patrimoine. Les statues en marbre n'étaient pas blanches comme elles le sont aujourd'hui, et la couleur faisait partie intégrante du « paysage sensible » des Anciens (Grand-Clément 2010). Dès lors, comment les acteurs — ceux qui partagent un même bien patrimonial — envisagent-ils ce patrimoine en couleurs ? Est-ce une évidence ? Quels sont les freins ? Quelles sont concrètement leurs pratiques ? Dans quelle mesure les couleurs de la statuaire sont-elles patrimonialisées ?

[1] « Savoir » et « oublier » sont des mécanismes cognitifs que nous discuterons tout au long de cette recherche.

Pour le dire autrement, un questionnement se dégage plus précisément : comment se constitue un patrimoine polychrome, comment se *communique*-t-il et plus précisément, comment s'*écrit*-il en couleurs ? La formulation de cette question traduit notre positionnement théorique de départ : à la fois une approche communicationnelle du patrimoine et une approche de la patrimonialisation comme écriture. La première partie du manuscrit justifie ce positionnement. Pour ce faire, le premier chapitre construit une approche de la patrimonialisation comme écriture et par conséquent, du patrimoine comme texte. Le deuxième chapitre démontre, en s'appuyant sur les travaux préalables d'archéologues et historiens, comment l'écriture du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne a évincé la couleur, mais surtout, comment elle a patrimonialisé la blancheur. Enfin, le troisième chapitre s'attache à décrire les savoirs qui aujourd'hui, poussent les institutions scientifiques et muséales à médier les couleurs du patrimoine. Sans pouvoir faire un état des lieux exhaustif de ces savoirs, il faut comprendre que la couleur est bien constitutive d'un tout, sans laquelle le tout n'a pas de sens. Plus précisément, c'est l'accumulation des savoirs qui devrait engendrer une écriture en couleurs du patrimoine. Nous verrons en effet que la reconnaissance d'une statuaire antique polychrome n'est pas nouvelle en soi, puisque les premières découvertes significatives remontent au XVIII^{e} siècle. Aujourd'hui néanmoins, la recherche archéologique aurait atteint « un point de non-retour » (Østergaard 2017, 169) : les savoirs de plus en plus nombreux s'accumulent, et il n'est plus possible de faire comme si ces œuvres n'étaient pas originellement peintes.

Dès lors, dans quelle mesure les savoirs construits circulent-ils au musée ? Surtout, la communication des couleurs de la statuaire s'inscrit-elle dans la continuité d'un seul et même processus, d'une même écriture patrimoniale ? Ou s'agit-il d'une nouvelle écriture et si oui, qu'en est-il de la précédente ? Il semblerait qu'il y ait ici une tension à résoudre. D'un côté en effet, la théorie de la « trivialité » (Jeanneret 2008) suggère que l'évolution des savoirs fait partie de la vie des « êtres culturels », tel le patrimoine, et que ces derniers ne cessent de se transformer au fil de leur communication. D'un autre côté, il nous faut considérer la fixité d'une écriture patrimoniale achromatique et le poids d'une panoplie d'écrits qui s'accumulent sur la durée (Goody 2007) : inventaires, photographies, notices, cartels, catalogues d'exposition, affiches, etc. En effet, l'écriture du patrimoine n'est pas celle d'une entité abstraite, elle prend formes et ces formes s'amassent et circulent. C'est notamment là que réside l'intérêt d'une approche de la patrimonialisation comme écriture : prendre en compte et accorder toute son importance à la dimension matérielle du processus, à la pérennité et à la visibilité de cette matérialité.

Dès lors, la question énoncée précédemment peut être reformulée ainsi : dans quelle mesure l'objet patrimonial statuaire-antique-marmoréenne s'écrit-il en couleurs et comment cette (ré)écriture s'accommode-t-elle d'un premier texte patrimonial dont la

blancheur des objets est une des composantes essentielles ? Pour y répondre, nous nous intéressons aux discours de l'ensemble des acteurs du patrimoine, c'est-à-dire à la fois aux professionnels (conservateur, expert, scénographe) et aux visiteurs des musées, ainsi qu'à l'exposition elle-même en tant qu'espace de mise en visibilité d'un texte patrimonial. Une fois notre corpus et notre méthodologie présentés et justifiés, les résultats issus de cette étude tripartite sont exposés et discutés en deuxième et troisième parties, selon deux questionnements distincts et progressifs.

La deuxième partie interroge d'abord les modalités d'existence d'un texte patrimonial polychrome. Le quatrième chapitre s'intéresse au discours muséal sur la couleur : que dit-il et quelles formes prend-il ? Dans quelle mesure les « réécritures médiatiques » du patrimoine (Fraysse 2009) intègrent-elles la couleur ? Une analyse sémiotique de trois expositions temporaires amène dans un premier temps à catégoriser une pluralité de dispositifs de médiation de la polychromie antique, puis à pondérer ces résultats en fonction du contexte institutionnel. Une comparaison de ces résultats avec les parcours permanents des mêmes institutions conduit ensuite à interroger la temporalité d'une réécriture. Pourquoi la couleur est-elle éphémère et la blancheur pérenne ? Pour commencer à formuler des réponses à cette question et comprendre ce qui se joue dans l'absence de pérennisation d'une écriture polychrome du point de vue institutionnel, nous nous sommes intéressée à deux institutions (le musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille et le musée du Louvre) qui ont justement repensé leur parcours permanent en intégrant, de différentes manières, un discours sur les couleurs de la statuaire. De nombreux paradoxes ressortent de ces analyses et amènent, dans le cinquième chapitre, à repérer des justifications dans les discours des acteurs susceptibles d'en expliquer les causes. La question de l'authenticité du patrimoine s'y révèle centrale. Surtout, elle révèle une difficile lecture *palimpsestueuse* des différents textes patrimoniaux (achromatique et polychrome). La notion de palimpseste (Genette 1982) nous permet en effet, pour conclure cette seconde partie, d'amorcer une hypothèse sur l'articulation de deux écritures : celles-ci ne se superposeraient pas nécessairement, comme le sous-entendrait une simple évolution des savoirs, mais cohabiteraient.

La troisième partie de la thèse s'intéresse alors aux modalités d'articulation des deux textes (achromatique et polychrome). Le sixième chapitre propose d'abord de qualifier de *dissonantes* deux écritures patrimoniales (Festinger 2017 [1957]), pour expliquer comment celles-ci cohabitent dans le discours des acteurs. On observe alors comment cette dissonance est favorisée dans l'exposition, en transposant le concept de « paratexte » (Genette 1987) au contexte muséal. Cela nous permet de ne pas nous focaliser uniquement sur l'exposition des objets, mais d'élargir notre analyse à d'autres espaces médiatiques. La terminologie « statuaire antique en marbre », si elle peut d'ailleurs sembler approximative d'un point de vue des sciences historiques, s'avère riche et complexe d'un point de vue

communicationnel[2]. Elle nous permet en effet d'approcher toute la complexité du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne comme être culturel. Car l'écriture ou la réécriture de ce patrimoine ne se borne pas au *seuil* de l'exposition. Elle s'effectue aussi dans les boutiques des musées, dans la communication des institutions, dans les agences de tourisme, à la télévision, etc. Cette trivialité observée vient ensuite expliquer l'illusoire intégrité physique de la statuaire. Le septième chapitre montre en effet comment celle-ci s'est construite par les différentes appropriations et par la circulation d'un premier texte patrimonial achromatique. Cette illusoire intégrité physique c'est-à-dire le fait que les statues ne *manquent* pas de couleurs engendre alors nécessairement « un déni de ses langages » (Lambert 2013). La blancheur des objets et sa mise en scène ne se donne ni à lire, ni à voir, comme une construction sociale. Le déni des langages d'un texte patrimonial achromatique fait que les statues ne sont pas systématiquement considérées comme le signe de statues-colorées-dans-leur-monde-d'origine. Ces résultats amènent donc, pour conclure, à discuter ce qui fait un objet *original* et par conséquent, à réinterroger le fonctionnement communicationnel du processus de patrimonialisation.

[2] S'intéresser à « la polychromie de la statuaire antique en marbre » peut en effet sembler vaste et imprécis. Si l'adjectif *antique* est ici synonyme de *gréco-romaine*, l'expression désigne alors près de mille ans de production. De fait, le nom *polychromie* serait bien obligé d'être au pluriel, pour rendre compte de la diversité des pratiques de mises en couleurs élaborées tout au long de cette période. Consciente de cela, nous choisissons pourtant de parler de « polychromie de la statuaire antique en marbre » : notre recherche s'inscrit en Sciences de l'Information et de la Communication, non en Archéologie ou en Histoire de l'Art, ce qui nous autorise cette approximation terminologique. Cela ne signifie pas que notre discipline a des exigences scientifiques moindres, mais ses questionnements se situent ailleurs. Là où l'on peut simplifier les objets, on complexifie leur insertion sociale et les processus communicationnels qui permettent leur existence culturelle.

Rapport-Gratuit.com

PARTIE 1 - UN PATRIMOINE À RÉÉCRIRE ?

CHAPITRE 1 : Une approche de la patrimonialisation comme écriture

1.1 Du patrimoine à la patrimonialisation

Le patrimoine : un regard qui instaure une continuité

La patrimonialisation : étapes et acteurs d'un processus

La transmission d'objets, de savoirs, de valeurs et de représentations

1.2 La patrimonialisation sous l'angle de l'écriture

L'écriture visuelle : la patrimonialisation mise en forme

L'écriture contextuelle : la patrimonialisation en « état de marche »

L'écriture matérielle : la patrimonialisation fixée sur la durée

L'écriture partagée : la patrimonialisation comme rencontre

1.3 La mise en texte du patrimoine : le rôle de l'exposition

Saisir un texte patrimonial : le média exposition

La mise en texte du patrimoine : ses mises en communication, exposition et exploitation

Conclusion : La circulation d'inscriptions

CHAPITRE 2 : L'écriture du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne

2.1 La réception des couleurs dans la patrimonialisation de la statuaire

La découverte de la polychromie au XIXème siècle : un contexte peu favorable

Les débats du XIXème siècle : approche archéologique versus approche esthétique

La recherche d'un compromis

2.2 La production d'une culture visuelle achromatique

Les obstacles à une transmission des couleurs

La circulation d'icônes blanches

La patine et la ruine, une esthétique du passé

Conclusion : Au-delà d'une approche esthétisante de la statuaire

CHAPITRE 3 : Une réécriture en couleurs de ce patrimoine ?

3.1 Les couleurs de la statuaire : du « secret » au « savoir commun »

Les preuves d'une polychromie originelle

De l'identification des pigments à l'expérimentation de techniques picturales

Apports des recherches : la couleur comme constitutive d'un tout

Limites des recherches : l'impossibilité de retrouver un état originel possible

3.2 Une idéalité à réécrire

La réécriture comme outil d'analyse heuristique

L'impossible restauration en couleurs : le poids de l'objet

Une idéalité blanche à réécrire : le poids d'une première écriture

3.3 Méthodologie pour l'analyse d'une réécriture patrimoniale

Les questionnements méthodologiques préalables et les critères de sélection

Le volet « expositions »

Le volet « professionnels »

Le volet « visiteurs

Conclusion : Les acteurs face à l'objet et ses médiations

CONCLUSION – Une réécriture patrimoniale sous tensions

Introduction

Le patrimoine occupe une place de plus en plus importante dans nos sociétés. À partir des années 1970, un nombre grandissant d'objets, de pratiques et de paysages se voit attribuer cette qualité. Cette « inflation patrimoniale »[3] accroit notre héritage, sur lequel nous avons le devoir de veiller pour en assurer la préservation et la transmission. Si dans le langage courant, la notion d'héritage est opérante (si elle fonctionne socialement et qu'elle a des effets) elle ne doit pas masquer les choix qui sont faits. En effet, la qualité patrimoniale d'un objet est bien attribuée, et cette attribution résulte d'un processus la patrimonialisation. Ce processus est de nature à la fois sociale, symbolique, économique, juridique et politique, et vise à transformer le statut d'objets familiers ou oubliés. Une fois transformés, ils acquièrent le statut de biens exceptionnels à conserver et à léguer aux générations futures.

De nombreux chercheurs ont ainsi analysé la formation du patrimoine. La littérature sur le sujet est abondante et les approches sont variées. Ainsi peut-on procéder à une archéologie de la notion, prenant racine dans le monument historique, comme l'a fait Françoise Choay à travers l'exemple particulier du patrimoine bâti (2007 [1992]). La perspective historique est aussi celle privilégiée par André Chastel et Jean-Pierre Babelon, pour montrer comment les faits religieux, monarchique, familial, national, administratif et scientifique sont intervenus dans l'évolution de la notion (1994). L'approche sociologique, telle que mobilisée par Nathalie Heinich dans *La fabrique du patrimoine* (2015), déconstruit la « chaine patrimoniale » et met au jour un ensemble de critères permettant justement de faire des choix[4]. Quant à l'anthropologie, elle a montré comment il était possible de saisir les *Émotions patrimoniales* (Fabre 2013) en analysant les différentes modalités d'attachements et de sensibilités aux patrimoines.

Nous concernant, nous choisissons d'aborder la construction du patrimoine selon une approche communicationnelle (Davallon 2006). La communication est pour cela envisagée comme une activité socio-symbolique, c'est-à-dire comme une situation d'interactions entre des individus, notamment médiatisée, durant laquelle le sens se produit[5]. Plus précisément, nous choisissons d'approfondir l'approche communicationnelle du

[3] Une expression largement utilisée dans la littérature, notamment dans (Heinich 2015, 15)
[4] Des critères prescrits univoques (par exemple si l'objet est ou non daté) ; des critères prescrits ambivalents (si l'objet est jugé original ou banal), des critères latents (si l'objet est vulnérable ou protégé), mais aussi des critères officiellement proscrits et qui pourtant interviennent (si l'objet est perçu comme beau ou laid par exemple).
[5] Et puisque la patrimonialisation est un processus, il existe donc une succession de situations communicationnelles.

patrimoine en considérant la patrimonialisation comme un processus d'écriture. L'intérêt du recours à l'écriture est notamment de focaliser notre attention sur un ensemble de signes écrits, sur leurs modalités de production et d'interprétation, sur leur intégration dans la vie sociale (comment ils circulent, se transforment ou au contraire se figent). Ce positionnement théorique est pensé de manière à construire le problème que notre thèse propose d'étudier[6] : l'écriture d'un patrimoine polychrome. Ou plutôt, comme le titre de cette partie le suggère, la réécriture en couleurs du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne. La notion de réécriture sera ici utilisée comme un outil heuristique, pour penser et analyser une transformation patrimoniale. L'objectif de cette première partie est donc de construire et de justifier, en trois chapitres, notre approche du problème.

Le premier chapitre vise à définir le patrimoine comme résultant d'un processus, communément nommé la patrimonialisation. Nous choisissons plus particulièrement d'aborder la patrimonialisation comme un processus d'écriture, selon une approche élargie de ce concept. Enfin, nous concrétisons cette démarche en choisissant le cadre de l'exposition muséale comme espace de visibilité et de lisibilité d'un texte patrimonial.

Le deuxième chapitre s'attache à appliquer ce cadre théorique à l'objet patrimonial statuaire-antique-marmoréenne, en esquissant les grandes lignes de l'écriture d'un patrimoine achromatique. Dans un premier temps, les débats archéologiques du XIX^{ème} siècle montrent comment cette écriture a progressivement évincé les découvertes de la polychromie des objets. Dans un second temps, l'approche de la patrimonialisation comme écriture nous incite à prendre en compte sa dimension visuelle et à nous concentrer sur les représentations matérielles de ce patrimoine, entre circulation d'icônes blanches et valorisation d'une esthétique de la vieille pierre.

Du troisième chapitre émerge alors une tension : aujourd'hui, des savoirs de plus en plus nombreux prouvent et caractérisent la polychromie originelle de la statuaire en marbre. Le concept de trivialité — à savoir l'idée que les objets de la culture circulent, se transforment et ne sont jamais figés — suggère une (ré)écriture patrimoniale en couleurs. Néanmoins, l'impossible restauration en couleurs des objets matériels, ainsi que le poids d'une première écriture achromatique, interrogent sur les modalités d'une telle réécriture. Tout objet patrimonial peut-il être réécrit ? La patrimonialisation est-elle vraiment un processus en perpétuelle reformulation ?

[6] Comme le dit Gaston Bachelard, « dans la vie scientifique, les problèmes ne se posent pas d'eux-mêmes. C'est précisément ce sens du problème qui donne la marque du véritable esprit scientifique. Pour un esprit scientifique, toute connaissance est une réponse à une question. S'il n'y a pas eu de question, il ne peut y avoir de connaissance scientifique. Rien ne va de soi. Rien n'est donné. Tout est construit ». Dans *La formation de l'esprit scientifique*, 1938.

Chapitre 1 – Une approche de la patrimonialisation comme écriture

Ce premier chapitre vise à montrer trois choses : i) le patrimoine n'existe pas en soi mais résulte d'un processus, la patrimonialisation ; ii) ce processus se réalise notamment par un ensemble de pratiques d'écritures ; iii) l'exposition met en scène les inscriptions qui résultent de ces pratiques lors de la publicisation du patrimoine. Autrement dit, c'est le cadre théorique de la thèse que ce premier chapitre construit, le point de vue par lequel nous allons ensuite aborder notre objet d'étude. Concrètement, il s'agit d'*expliquer* en quoi le patrimoine est un regard qui instaure une continuité culturelle dans le temps, quels sont les étapes et les acteurs de la patrimonialisation. Ensuite, il est question de *démontrer* en quoi la patrimonialisation peut être considérée comme un processus d'écriture, et simultanément l'intérêt euristique de cette approche. Enfin, troisièmement, de *justifier* le choix de l'exposition muséale comme espace médiatique où peut être saisi un texte patrimonial publicisé.

Premièrement en effet, le patrimoine n'est une qualité ni naturelle, ni universelle, ni immuable des objets. Le patrimoine est plutôt une manière d'envisager le passé, car il joue un rôle dans la construction identitaire d'un territoire, que celui-ci soit local (le patrimonial vernaculaire par exemple) ou international (le patrimoine mondial de l'humanité). Pour exister, le patrimoine est produit à travers la réalisation d'un processus la patrimonialisation. Ce processus assure la sélection, l'étude, la conservation et la transmission d'objets matériels. Mais surtout, il produit un ensemble de savoirs, de valeurs et de représentations, qui sont aussi élaborés, conservés et transmis, au même titre que les objets matériels.

Deuxièmement, lors de ce processus, un ensemble d'écrits est produit. Ces écrits permettent justement de rendre visibles et lisibles au final communicables les savoirs, les valeurs et les images patrimoniales. Ces écrits sont, en quelque sorte, le versant tangible, perceptible, de ce qui fait la patrimonialité d'un objet. Considérer la patrimonialisation comme un processus d'écriture permet donc de saisir, concrètement, cette qualité patrimoniale.

Troisièmement, la patrimonialisation peut être divisée en deux grandes instances : celle de la certification du patrimoine, puis celle de sa publicisation. C'est durant cette dernière que s'actualise le patrimoine et c'est donc elle qui permet, *in fine*, sa pérennisation. Un

patrimoine l'est en effet pour une communauté, et il faut à celle-ci un espace pour se manifester. L'exposition muséale constitue un de ces espaces où se montre et s'actualise le patrimoine, où il se construit publiquement. Elle constitue une des pratiques d'écriture du patrimoine la plus évidente, lorsqu'elle scénographie les objets et met en scène leur patrimonialité. Et puisque nous avons préalablement défini la patrimonialisation comme un processus d'écriture, nous considérons que l'exposition participe d'une mise en texte du patrimoine.

1.1 Du patrimoine à la patrimonialisation

Le patrimoine : un regard qui instaure une continuité

À la question *qu'est-ce que le patrimoine ?* Bernard Schiele formule ce que l'on peut considérer comme une première réponse : « le patrimoine est un regard » (2002, 215). La notion de regard sous-entend que le caractère patrimonial d'un objet n'est pas inné. Il ne s'agit pas d'une qualité intrinsèque d'objets extraordinaires. C'est en ce sens qu'André Malraux mobilisait déjà en 1964 un champ lexical du regard, en affirmant que chaque période *voit* ses propres objets. Par conséquent, ces derniers peuvent devenir tour à tour *visibles* ou *invisibles*[7].

Ce regard est d'ailleurs motivé. Ce sont les individus qui choisissent délibérément de le porter sur un objet plutôt qu'un autre. Comme le souligne Jean Davallon : « C'est 'nous' qui décidons que tels outils, telles usines, tels paysages, tels discours ou telles mémoires doivent acquérir le statut de patrimoine. Le présupposé selon lequel le patrimoine est un donné, dont le statut préexisterait et se transmettrait simplement du passé vers le présent, n'est en ce cas absolument pas tenable » (Davallon 2006, 96).

Puisque ce regard est intentionnel, il ne peut pas être détaché d'une certaine subjectivité. Il constitue plutôt une interprétation du passé. À l'instar de nos traditions, le patrimoine

[7] Discours formulé lors de l'installation de la Commission nationale de l'Inventaire général. En ligne : https://malraux.org/wp-content/uploads/2016/06/p_19690912_m_invent_general.pdf (consulté le 20 juillet 2020).

résulte donc d'un « point de vue », construit selon des critères exclusivement contemporains et développé sur ce qui nous a précédé (Pouillon 1975).

Le point de vue selon lequel nous regardons notre patrimoine ne se limite pas à la manière dont nous envisageons les choses. Disons plutôt que ce regard est performatif : il affecte les objets d'une valeur patrimoniale (Leniaud 1992). Surtout, cette valeur patrimoniale recouvre une dimension identitaire qui permet à un groupe de faire communauté ; le patrimoine permet à une société de prendre racine. C'est notamment là où réside la spécificité du patrimoine en comparaison d'autres productions culturelles. Michel Rautenberg met en évidence cette particularité lorsqu'il compare monument et patrimoine. Bien que l'émergence du second s'inscrit dans la continuité d'une réflexion sur le premier, tous deux désignent des réalités sociales différentes : « le monument renvoie à la notion d'œuvre, à la commémoration, à l'exemplarité, alors que le patrimoine relève plutôt de l'identité, de la revendication politique ou de l'appropriation sociale. Le monument sépare, isole, alors que le patrimoine contextualise, relie » (Rautenberg 2008, 10).

Si le patrimoine unit les hommes d'une même société, il relie également ces hommes avec un passé plus ou moins lointain. Il instaure en effet une continuité entre des temporalités et des espaces discontinus. Dans le cas du patrimoine matériel, c'est l'objet lui-même qui permet ce lien entre passé et présent. L'objet établit une relation, du fait qu'il constitue, souligne Jean Davallon, « le dernier lien matériel et réel avec des êtres disparus qui avaient une importance pour soi » (2006, 120). De manière générique, ces êtres disparus sont désignés comme « les propriétaires originaires » des objets. Si ces derniers ne sont pas toujours connus et ne peuvent pas toujours être nommés, « la *propriété originaire* revient forcément à des entités, des principes abstraits qui, eux, peuvent être transcendants sans être pour autant supranaturels : génie, inventivité, capacité de travail ou de création, savoir-faire technique, culture, religion, processus symbolique, etc. - ou plus génériquement encore : humanité ou nature » (Davallon 2006, 183).

Plus le passé nous est lointain, moins les propriétaires originaires sont susceptibles d'être identifiés. Dans ce cas, les objets appartiennent davantage à *un monde d'origine* qu'ils ne sont attribués au travail d'un artisan ou artiste déterminé. L'objet patrimonial nous relie alors à ce monde, avec lequel nous décidons d'instaurer une continuité culturelle. Grâce à celle-ci, les qualités attribuées au monde d'origine des objets que nous avons choisi de conserver se transfèrent d'une certaine manière à notre propre monde : « ceux qui ont reçu ce génie, cette culture, cette commune humanité sont d'autant plus grands que c'est nous, si évolués et si capables de science, qui reconnaissons leur grandeur ! » (Davallon 2006, 183).

Au final, c'est bien une généalogie culturelle que le patrimoine instaure. Comme si l'univers d'où provient l'objet devenu patrimoine était, nous dit Jean Davallon, « en parfaite continuité avec notre propos univers » (Davallon 2006, 170). C'est en ce sens que l'expression de Jean Pouillon est explicite lorsqu'il parle de *filiation inversée*. Selon Jean Davallon, cette expression montre bien que le patrimoine est « une manière de *nous* penser, en quelque sorte, comme les héritiers d'*eux* - qu'il s'agisse des Grecs, des aristocrates français du XVI^{ème}, des paysans du début de ce siècle ou des aborigènes australiens » (Davallon 2006, 97). Du fait de cette continuité instaurée avec un certain passé, les objets nous semblent légués en héritage. Néanmoins, puisque c'est bien nous qui choisissons les objets en question, il s'agit bien ici, selon la formule de René Char, d'un héritage patrimonial « précédé d'aucun testament » (Char 2007 [1946]).

Pour illustrer ce qui vient d'être dit, prenons l'exemple qui nous intéressera par la suite : la statuaire antique comme objet patrimonial. Les productions qui s'y rattachent nous mettent en contact avec des sociétés dont nous nous réclamons les héritiers l'Antiquité dite classique. Nous admirons ces productions pour leurs qualités esthétiques et pour les prouesses techniques nécessaires à leur réalisation ; elles constituent l'origine d'un art statuaire à une échelle européenne (aujourd'hui occidentale). En témoignent les objets inscrits sur la liste du patrimoine mondial établie par l'UNESCO. Plusieurs sites archéologiques des mondes grec et romain, d'où sont issus certains objets exposés dans nos musées aujourd'hui, y sont en effet inscrits. Parmi eux figurent l'Acropole d'Athènes et ses monuments qui selon l'organisme, « sont le symbole universel de l'esprit et de la civilisation classiques, et forment le plus extraordinaire ensemble architectural et artistique légué par la Grèce antique au reste du monde ». On retrouve ici la notion de legs, comme un don qui nous aurait été fait. Cinq critères sont définis par l'UNESCO pour justifier l'inscription du site sur la liste : des critères esthétiques (« une beauté unique »), d'exemplarité (en tant que « modèle »), de représentativité (en tant que « témoignage »). Mais aussi, des critères qui ne concernent pas uniquement les objets eux-mêmes mais leur monde d'origine, explicitant ainsi pourquoi nous choisissons d'y porter une attention particulière et pourquoi nous revendiquons une filiation, c'est-à-dire avec des idées telles la politique, la philosophie, ou l'art.

> « Critère (I) : L'Acropole d'Athènes est **l'expression suprême** de l'adaptation de l'architecture à un site naturel. Cette **grandiose composition** où les masses **s'équilibrent parfaitement**, créant un paysage monumental d'une **beauté unique**, met en œuvre **une série de chefs-d'œuvre** architecturaux absolus du V^{e} siècle av. J.-C. […] ;
> Critère (II) : Les monuments de l'Acropole d'Athènes ont exercé **une influence exceptionnelle** pendant toute l'Antiquité gréco-romaine, où ils ont été considérés comme des **modèles exemplaires**, **tout comme à l'époque contemporaine**. **Dans le monde entier**, des monuments néo-classiques s'inspirent des édifices de l'Acropole. ;

> Critère (III) : Du mythe au culte institutionnalisé, l'Acropole d'Athènes, par sa précision et diversité, apporte **un témoignage unique** sur les religions de la Grèce antique. C'est le temple sacré d'où sont nées les légendes fondamentales de la cité. À partir du VI^e^ siècle av. J.-C., mythes et croyances ont fait s'élever temples, autels et statues correspondant à des cultes d'une extrême diversité, nous restituant ainsi dans toute sa richesse et complexité la religion athénienne […] ;
> Critère (IV) : L'Acropole d'Athènes est **un remarquable exemple** d'un ensemble architectural qui illustre d'importantes périodes historiques depuis le XVI^e^ siècle av. J.-C. […] ;
> Critère (V) : L'Acropole est directement et matériellement associée à des événements et des idées qui n'ont jamais pâli au cours de l'histoire. Ses monuments sont les témoins toujours vivants des accomplissements des politiciens grecs classiques (par exemple Thémistocle et Périclès) qui ont guidé la cité vers la démocratie, de la pensée des philosophes athéniens (par exemple Socrate, Platon et Démosthène) et des œuvres de grands architectes (par exemple Ictinos, Callicratès et Mnésiclès) et artistes (par exemple Phidias, Agoracritos, Alcamène). Ces monuments sont le témoignage d'une précieuse partie du patrimoine culturel de l'humanité »[8].

L'établissement de critères amorce le début d'un processus de patrimonialisation qu'il nous faut maintenant détailler. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation permet de dépasser l'idée d'une simple transmission d'objet pour s'intéresser à la dimension symbolique d'un processus, durant lequel s'opère une chaine de médiations (Davallon 2006, 30). Dans les lignes qui suivent, la patrimonialisation est donc à comprendre, à l'instar de la communication, « comme une activité qui ne se borne pas à transmettre du social déjà existant, mais qui en engendre » (Jeanneret 2008, 17).

La patrimonialisation : étapes et acteurs d'un processus

Ne pas considérer l'objet « comme porteur d'une qualité-patrimoniale-en-soi » permet de s'intéresser au dispositif dans lequel il s'intègre pour fonctionner en tant que tel (Barbe 2003, 5). L'attention de tous chercheurs peut alors se porter sur les acteurs de l'élection de l'objet, sur les actions qui transforment son statut ou sur les ressources cognitives mobilisées par différents acteurs. En somme, sur les opérations de définition et d'appropriation de l'artefact, en tant que patrimoine. Attardons-nous sur les gestes et les acteurs de la patrimonialisation, avant de nous intéresser à ce qui *fait* patrimoine.

---

[8] En ligne : https://whc.unesco.org/fr/list/404/ (consulté le 5 août 2020).

- Les étapes d'un processus

En ce qui concerne le patrimoine matériel, Jean Davallon a identifié cinq étapes pour qu'un objet acquière le statut de patrimoine (2006) : sa découverte, son identification, son authentification, sa déclaration puis sa célébration. La première étape correspond à « la trouvaille » de l'objet : une trouvaille au sens littéral du terme lorsque l'objet jusque-là inconnu est découvert, mis à jour ; ou une trouvaille entendue dans un sens métaphorique, c'est-à-dire lorsque l'objet au contraire familier est redécouvert, lorsqu'un regard nouveau est porté sur lui. Deux étapes d'authentification permettent ensuite d'accorder à l'objet (re)trouvé son statut de représentant du passé. Il s'agit de « la certification de l'origine de l'objet » et simultanément, de « la confirmation de l'existence du monde d'origine ». Comme l'explique l'auteur, ces deux gestes sont essentiels, car « ils permettent de fonder une 'authenticité' de l'objet dont le travail scientifique (spécialement historique) assure la garantie » (Davallon 2006, 121). Au-delà de produire des savoirs, ces deux étapes d'authentification ont donc aussi une valeur symbolique, celle d'offrir la garantie, pour la suite, que les objets sont bien ce que nous disons qu'ils sont. Surtout, ces premières étapes (trouvaille, certification de l'objet, certification du monde d'origine) font de l'objet matériel un « opérateur de médiation » : il est désormais en mesure de nous mettre en relation avec son monde d'origine, il en effectue la médiation. Grâce aux savoirs constitués, l'objet est alors susceptible de nous « toucher ». L'étape suivante est celle de « la déclaration » officielle de la valeur patrimoniale de l'objet ; celle-ci est institutionnalisée. Concrètement, il peut y avoir une transformation de son statut juridique et cette transformation peut elle-même engendrer d'autres conséquences politiques (des règles d'usages ou de protection par exemple). Mais surtout, cette modification statutaire s'accompagne toujours d'une « modification symbolique » : l'objet « possède désormais un caractère de bien commun qui doit être conservé, préservé, maintenu en l'état ; bref, gardé » (Davallon 2006, 134). Enfin, l'ultime étape est celle de « la célébration » de l'objet, rendue possible par la mise à disposition de l'objet à une communauté (celle pour qui l'objet est censé faire patrimoine).

Cette étape, si elle est la dernière, ne clôt pas pour autant le processus : celui-ci est perpétuel, puisque sans sa célébration, le patrimoine n'existerait pas. Sur la durée, l'impératif de conservation implique nécessairement une permanente célébration. C'est la publicisation du patrimoine qui elle, se doit d'être continuelle. Jean-Louis Tornatore met en ce sens l'accent sur l'importance de l'actualisation du patrimoine, puisque celle-ci fait du patrimoine un « patrimoine en action » :

> « […] l'établissement de la valeur, au moyen de procédures de sélection, de mise en conformité et de la bien nommée « mise en valeur », est une étape cruciale, mais elle ne doit pas cacher la nécessité de son actualisation, qui est un travail de tous les jours. Le point focal de la valeur patrimoniale n'est pas tant son attribution que son actualité, le

fait qu'elle soit (toujours) le signe ou la réponse à un problème. C'est par cette actualité que la circulation et la transmission d'un bien sont réalisées » (Tornatore 2010, 3).

Les cinq étapes de la patrimonialisation telles que décrites en 2006 dans *Le don du patrimoine* ont été regroupées plus récemment par l'auteur en deux grandes catégories d'opérations : l'*institution* du statut de patrimoine et sa *médiation* (Davallon 2016).

Les opérations incluses dans l'institution sont celles de la découverte (la trouvaille), de la production de connaissances (l'authentification de l'objet et de son monde d'origine) et de la déclaration du statut patrimonial. Elles sont le fait de différents acteurs tels les scientifiques, les associations militantes ou les acteurs de l'administration, et leurs actions « se traduisent par des productions documentaires faisant état du savoir produit ». Les opérations de médiation sont celles qui permettent « l'activation » du patrimoine, telles que sa restauration si nécessaire, son exposition ou tout ce qui touche à « sa réception sociale (rituel de visite, expérience, attitude et intérêt pour l'objet patrimonial) ». L'activation est également permise par toutes les représentations de l'objet qui le font exister ; qu'il s'agisse d'ouvrages scientifiques ou de vulgarisation, de programmes télévisés, d'émissions radio, de campagnes d'affichages, de photographies ou de commentaires postés sur les réseaux sociaux. Ces représentations sont autant de « mode d'existence » de l'objet patrimonial et elles importent autant que son mode d'existence physique, matériel. D'un côté, l'institution transforme l'objet en un bien culturel ; d'un autre côté, la médiation valorise la nature indicielle du lien qui unit l'objet à son monde d'origine. En précisant cela, l'auteur souligne la dimension symbolique de ces opérations : la première permet, nous dit-il, « l'émergence d'un intérêt social pour cet objet », par la production d'un ensemble de valeurs, cognitives et sociales ; alors que la dimension symbolique de la seconde réside quant à elle « dans la création d'un rapport au passé alliant une présence de celui-ci dans le présent ».

Admettre cela et s'y intéresser, c'est avoir recours à une approche communicationnelle du patrimoine. Jean Davallon met en avant les apports d'une telle approche : premièrement, « faire apparaître comment des interactions et productions […] s'inscrivent dans une relation d'appropriation symbolique pour les membres du collectif [et] participent par le fait même à l'instauration d'un rapport socio-symbolique entre l'objet, tel qu'il existe effectivement dans le présent (ici et maintenant), et ce qu'il fut dans son monde d'origine » ; deuxièmement, « rappeler que cette visée fonctionnelle d'une appropriation par le public se nourrit nécessairement de l'expérience qu'il peut avoir avec les objets et leur médiation, que cette expérience fait partie de la médiation et que la médiation vise non seulement une connaissance de l'objet mais, nous l'avons déjà relevé, à travers cette expérience la création d'une relation à ces objets et aux êtres qui les ont créés ».

- Les acteurs d'un processus

Rappelons donc que le patrimoine est, pour reprendre les termes de Michel Melot, « un objet collectif » (2004, 5). Son établissement ne revient donc pas uniquement à des individus décisionnaires qui déclareraient ce qui fait patrimoine dans une société. Et si l'objet est collectif, il n'est pas celui d'une *collectivité*, mais celui d'une *communauté*. La distinction que fait Michel Melot entre ces deux notions est la suivante :

> « L'objet patrimonial est simplement l'objet grâce auquel une communauté existe. Elle a besoin de lui pour exister, et il a besoin d'elle pour exister en tant que patrimoine. Sa reconnaissance et sa gestion échappent à l'appropriation ou à la décision individuelle. Si l'on veut distinguer la collectivité, comme collection d'individus ayant des intérêts et des caractères communs, de la communauté, qui en désignerait l'ensemble, sous une forme plus globale, dotée d'une personnalité unique, on pourrait dire que le patrimoine fait d'une collectivité une véritable communauté. Il transforme les populations en Peuples et les territoires en Nations » (Melot 2004, 5).

Si l'importance du rôle des décisionnaires dans la patrimonialisation n'est pas à démontrer et semble aller de soi, le rôle des publics du patrimoine semble l'être un peu moins. Mais dès lors que l'on admet que les publics participent à l'actualisation du patrimoine, c'est-à-dire qu'ils participent à faire exister le patrimoine, on admet par conséquent leur rôle actif dans la patrimonialisation.

« C'est le regardeur qui fait l'œuvre », pour reprendre la formule de Marcel Duchamp dans le contexte de l'art contemporain et appliquée plus particulièrement au ready-made ; une formule que l'on peut paraphraser en affirmant que c'est le regardeur qui fait le patrimoine. C'est à nouveau une question de regard, de point de vue. Ce regard n'est donc pas uniquement celui institutionnel, de professionnels, de scientifiques ou de conservateurs. C'est un regard collectif, celui de tous ceux qui le portent sur l'objet patrimonial en question. Pour le dire autrement et puisque « l'objet patrimonial doit être reconnu collectivement, et entretenu collectivement » (Melot 2004, 6) destinateur et destinataire de la patrimonialité de l'objet sont impliqués au même titre[9].

Certes, ce regard n'est pas systématiquement le même selon le contexte, et il ne faudrait pas tout confondre non plus : il existe des experts, des visiteurs, des conservateurs ou encore des restaurateurs du patrimoine et chacun joue son propre rôle. Dans tous les cas néanmoins, tous peuvent faire valoir une expertise : il faut alors simplement s'entendre sur

[9] La prise en compte du rôle des publics du patrimoine n'est pas nouvelle en soi puisque, selon Michel Rautenberg, Aloïs Riegl insistait déjà au début du XX^{ème} siècle sur « la place du regard du public pour définir le monument » (Rautenberg 2008, 11).

ce que recouvre cette expertise. Nous recourons alors à la définition qu'en donne Jean-Louis Tornatore c'est-à-dire une expertise relativisée, qui n'est pas seulement celle de spécialistes, mais celle de tous pratiquants du patrimoine :

> « J'emploie « expertise » dans un sens non restrictif : la proximité avec un objet du passé ou avec ce qu'il représente (les valeurs de la valeur) donne, sans présumer de son expression, une capacité à s'en faire le porte-parole, à engager une action visant sa mise en valeur. En d'autres termes, la capacité d'expertise est adossée à une relation à un objet et définit la position du locuteur, elle n'est en aucun cas adossée, contrairement à son sens courant, à une profession et aux compétences qui lui sont associées (Trépos 1996). Selon cette acception, l'expertise est un ressort d'intelligibilité du phénomène des « émotions patrimoniales », qui serait l'expression contemporaine d'une nouvelle sensibilité populaire au passé (Fabre 2002) » (Tornatore 2010, 6)[10].

En célébrant un même bien patrimonial, en reconnaissant ensemble son importance et son intérêt symbolique, l'ensemble des acteurs intervenant dans le processus de patrimonialisation formeraient donc une large (et hétérogène) communauté. Et cela même si cette communauté est « virtuelle » au sens où ses membres ne se connaissent pas toujours (Melot 2004, 9).

En somme, pour qu'il y ait patrimoine, il faut qu'un intérêt pour l'objet soit communément partagé. Sans cet intérêt collectif, les objets « ne peuvent qu'au mieux retourner dans l'oubli, au pire être détruits » (Davallon 2006, 56). Jusque-là, nous nous sommes donc attachée à montrer comment le patrimoine se construit et grâce à qui il existe et continue d'exister. Il nous faut maintenant préciser ce qui au juste *fait patrimoine* et par conséquent, ce qui se transmet de génération en génération.

La transmission d'objets, de savoirs, de valeurs et de représentations

Lorsqu'il s'agit d'un patrimoine matériel, on aurait tendance à penser que l'impératif de conservation et de transmission ne s'applique qu'à l'objet physique lui-même. Ce n'est pas le cas : tout ce qui permet à l'objet de faire sens se transmet également. De la sorte, les savoirs construits sur l'objet, les valeurs qu'il supporte ainsi que ses représentations sont

[10] Comme le précise l'auteur, « cette perspective n'abolit pas la distinction entre des pratiquants simples usagers et des producteurs de signification, mais elle la relativise. Si l'on considère que l'usage tacticien est créateur, l'artiste, l'historien, le conservateur, etc., certes spécialistes du sens, ne sont pas les seuls à pouvoir faire valoir une capacité d'expertise » (*ibid.*)

également transmis de génération en génération. Autrement dit, c'est l'objet *et* sa signification que l'on conserve et transmet. Comme l'écrit Jean-Louis Tornatore, les objets patrimoniaux matériels « sont ce qui se transmet et sont censés transmettre quelque chose. Ils sont objets de la transmission et vecteurs de transmission » (2010, 4). La patrimonialisation ne consiste donc pas à produire, conserver et transmettre uniquement des objets, mais aussi des significations sociales, dont la circulation est un facteur déterminant dans la représentation que la société produit d'elle-même (Jeanneret 2008).

De la sorte, sont aussi transmis les savoirs construits sur l'objet, ces mêmes savoirs mis en jeu à l'occasion de l'authentification de l'objet. Les savoirs sont en effet essentiels à l'établissement d'un lien entre l'objet et son monde d'origine, pour que le passé dont il provient soit rendu présent à travers l'objet (Davallon, 2006 : 118). Les savoirs des producteurs des objets étant inaccessibles, ils sont construits depuis « le présent de la réception » grâce à « la médiation de la recherche historique ». (Davallon 2006, 82). Le patrimoine a donc une double origine : une origine liée à l'objet — il a été produit par ses créateurs — et une origine liée aux savoirs sur l'objet, produite ultérieurement lors de la patrimonialisation (Davallon 2015, 54). C'est pourquoi les savoirs établis doivent se transmettre au même titre que l'objet, de manière à pouvoir justement interpréter l'objet comme le représentant de son monde d'origine. Comme le fait en effet remarquer Jean Davallon, « sans connaissance scientifique, l'objet ne fonctionnerait pas comme indice, il ne sortirait pas de la platitude de l'image. Elle sert à le construire comme signe, en établissant à la fois son authenticité et sa fonction sémiotique » (2006, 179).

Les savoirs peuvent se transmettre car ils se matérialisent lors de différentes procédures d'expertises ou de médiation. Les institutions productrices de savoirs élaborent en effet différents matériaux qui seront, pour certains, conservés et transmis au même titre que l'objet patrimonial lui-même. Ces matériaux forment des « dispositifs culturels » — selon le terme de Jean Davallon — c'est-à-dire, « des ensembles signifiants, composés de réalités hétérogènes : objets matériels certes, mais aussi fiches descriptives, enregistrements, compte-rendu de recherche, catalogues, ouvrages, etc. » (Davallon 2015, 54). Surtout, précise-t-il, « comme les autres objets culturels, les objets patrimoniaux n'existent donc pas en dehors des institutions qui les produisent comme objets signifiants » (*ibid.*).

Et puisque le patrimoine n'est pas qu'un objet scientifique, raisonné et froid, la signification patrimoniale des objets ne repose pas uniquement sur les savoirs. L'objet est patrimonial parce que des valeurs lui sont attribuées (beauté, universalité, etc.), que ces valeurs circulent et que des individus se les approprient. C'est pourquoi il est aussi indispensable de saisir « les sentiments patrimoniaux » des populations qui déclarent et actualisent un patrimoine (Barbe 2003, 1). Il faut donc autant, selon Jean-Michel Leniaud, considérer l'élaboration de « sélections savantes » (le « rigoureux raisonnement

typologique » de la classification) que « l'intérêt, ou à l'inverse, le sentiment de rejet qu'exprime [un] groupe à l'égard de l'œuvre considérée » (2000, 183).

De plus, le patrimoine n'est pas non plus qu'une entité abstraite. Si l'accent a été mis jusque-là sur les éléments cognitifs et affectifs (savoirs et valeurs) qui produisent la patrimonialité d'un objet et qui doivent se transmettre au même titre que l'objet matériel, il faut à présent mentionner le rôle de la représentation du patrimoine — sa face figurative pourrait-on dire. La visibilité du patrimoine ne se limite pas en effet à l'objet matériel lui-même (aux « vraies choses »[11]), et la représentation de l'objet participe également de la transmission et de l'appropriation d'un patrimoine. Dans les lignes qui suivent, on s'intéresse à la dimension visuelle la plus évidente du patrimoine, à savoir ses représentations analogiques[12].

Comme l'explique Michel Rautenberg, « le patrimoine a besoin d'images et de mots pour exister » (2008 : 16). Ainsi explique-t-il que le succès d'un objet patrimonial est notamment dû à la constitution d'un imaginaire populaire ou public, rendue possible par la diffusion de l'image de l'objet. Si cela n'est pas nouveau, le phénomène aurait pris de l'ampleur dans ce que certains ont appelé une société de l'image : de la carte postale au film, « notre société produit une profusion d'emblèmes patrimoniaux », impossible à ignorer précise-t-il. Par conséquent, « comprendre aujourd'hui le patrimoine commence probablement par comprendre le patrimoine qui est dans nos têtes et que nous partageons, c'est-à-dire comprendre la production sociale d'un imaginaire social collectif » (Rautenberg 2008, 18). Jean-Louis Tornatore met également l'accent sur l'importance de la représentation patrimoniale et souligne la double acceptation du terme :

> « Bref la présence du passé en passe par la recherche de sa « présentation » (au sens de rendre visible à l'esprit) partagée, laquelle n'est pas du tout voire jamais *a priori* acquise. Dans la recherche toujours à faire d'un consensus, l'art naissant de la représentation patrimoniale […] combine les sens des mots homonymes de représentation : présenter de nouveau et rendre présent, c'est-à-dire sensible, c'est-à-dire présent aux sens au moyen d'une image ou autre figure » (Tornatore 2012, 6).

---

[11] L'expression « vraie chose », de l'anglais *real thing*, est attribuée à Duncan F. Cameron (1968). Ces dernières correspondent aux objets extraits du monde physique et sont « des choses que nous présentons telles qu'elles sont et non comme des modèles, des images ou des représentations de quelque chose d'autre ». La présentation de ces vraies choses distingue d'ailleurs, selon l'auteur « le système de communication muséale de tous les autres systèmes de communications ».

[12] Lorsque nous considérons dans un second temps la patrimonialisation comme écriture, nous verrons que cette dimension visuelle ne se limite pas aux représentations analogiques des objets, mais qu'elle englobe tout un ensemble de signes écrits qui appartiennent également à l'espace visuel.

Dans sa conception du monument, l'historien de l'art Aloïs Riegl pointait déjà au début du XX^{ème} siècle l'importance de l'environnement visuel de l'objet. Cette réflexion a été poursuivie par Françoise Choay, dans son *Allégorie du patrimoine,* en montrant que la médiation des monuments passe avant tout par l'image (2007 [1992]) ; puis par Monique Sicard dans *La Fabrique du regard* (1998), qui a notamment insisté sur la nécessité de considérer, dans la circulation du patrimoine, les moyens de reproduction des images. Plus récemment, Patrick Fraysse a également étudié « la circulation de l'information iconique » comme inhérente au processus de patrimonialisation (2006, 24). L'image occupe en effet une place décisive autant dans la « construction scientifique » de l'objet patrimonial, dans « son élaboration empirique » que dans « sa médiation éditoriale » (Fraysse 2009, 91). Les documents visuels produits par les professionnels du patrimoine relevés, restitutions ou reconstitutions par exemple sont ainsi repris par des « relais médiatiques » qui assurent la médiation visuelle de l'objet patrimonial (Fraysse 2009, 95). Plus précisément, son approche de l'image s'inscrit dans une étude de la documentarisation du patrimoine. Un processus documentaire est en effet constitutif du processus de patrimonialisation à différentes étapes, faisant que les représentations de l'objet patrimonial participent de la construction d' « un patrimoine 'virtuel' (Calmettes, 2007), c'est-à-dire documentaire » qui vient « doubler » l'objet original (Fraysse 2009, 94).

En somme, reconsidérer en couleurs la statuaire antique nécessite de reconsidérer non seulement les savoirs jusque-là établis et consensuels, mais aussi les valeurs partagées par une communauté ; et de mettre en mots et en images cette polychromie. Il s'agit donc de changer de *point de vue* sur ce qui a été préalablement construit, de *communiquer* autrement le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne.

In fine, c'est bien une approche communicationnelle du patrimoine qui a été définie ici. Dans le sens commun certes, « le patrimoine n'a rien à voir avec la communication » (Davallon 2016). Dans ce cas de figure, ce n'est qu'une acceptation prosaïque de la communication qui est mobilisée, laquelle ne serait au service que d'intérêts financiers. Communiquer le patrimoine ne se limite pas aux documents distribués en office de tourisme, aux affiches en périphérie de gares ou aux actions menées sur Facebook ou Twitter. Communiquer le patrimoine ne se limite pas non plus à des actions de communications jugées plus légitimes, souligne encore Jean Davallon, comme les visites assurées par les guides conférenciers ou les catalogues dirigés par les conservateurs. Cette conception fonctionnelle et instrumentale de la communication n'est pas celle adoptée ici.

Communiquer le patrimoine, c'est produire le patrimoine. Pour admettre cela, il faut recourir à une approche de la communication comme activité socio-symbolique. C'est-à-dire comme une situation sociale s'insérant dans un dispositif et donnant lieu à une « production de sens ». Cette situation sociale, nous dit Jean Davallon, « suppose toujours

plus ou moins des interactions entre des sujets[13] dotés d'une compétence communicationnelle qui leur permet d'agir notamment en réponse aux actions des autres » (*ibid.*). En effet, la communication n'est pas ici simple transmission ou instrumentalisation ne serait-ce parce que, de manière évidente, « la signification implique toujours énonciation et interprétation ». Par conséquent, « même si la construction du sens s'appuie sur des règles partagées, elle comprend donc toujours une part d'aléas ou si l'on veut d'ouverture et de ce fait d'ajustement et de créativité ». En somme, la communication en tant qu'activité socio-symbolique recouvre une dimension fonctionnelle (objectifs, stratégies) et une dimension symbolique (la production d'autre chose). Par-là, elle vise toujours une certaine efficacité et une certaine opérativité. C'est pourquoi elle agit autant selon un « axe relationnel » et un « axe référentiel »[14].

Selon cette approche, un objet devient patrimonial « par la pratique qui le constitue comme tel, par l'usage qui en est fait et par ce qu'il fait ». Dans sa réalité matérielle, l'objet est pris « dans une situation dans laquelle des protagonistes scientifiques, militants, administratifs en auront fait un objet producteur de sens au moyen d'études, de publications, de revendications, de déclarations, un objet activé de surcroît par une médiation ».

L'approche communicationnelle du patrimoine s'avère donc pertinente pour qualifier des opérations qui visent des effets, pour s'intéresser à leur dimension symbolique et à leur opérativité (un changement de statut par exemple) ; pour accorder une importance à toutes les pratiques (dans un *processus*, elles sont toutes décisives) et par conséquent à tous les acteurs également ; enfin, une importance égale à ce qui fait qu'un objet peut devenir patrimoine, c'est-à-dire des savoirs, des valeurs et des images, et pas seulement l'objet lui-même. C'est une chose qu'il faut admettre pour passer à la seconde : la patrimonialisation comme écriture.

[13] « Sujets qui peuvent d'ailleurs être regroupés en collectifs réels ou imaginés, plus ou moins institués et organisés ».

[14] En effet, en paraphrasant Jean Davallon, précisons que des protagonistes sont engagés dans une interaction, et que celle-ci présuppose ou génère nécessairement un univers auquel ils font référence : « Le fait qu'il y ait signification implique nécessairement que l'objet adressé et/ou interprété représente quelque chose d'absent réel ou imaginaire (ce à propos de quoi on interagit), l'interaction (axe relationnel) contribuant alors à donner de l'épaisseur au monde (réel ou possible) auquel appartient cette chose et à partager à son propos ».

1.2 La patrimonialisation sous l'angle de l'écriture

L'approche communicationnelle de la patrimonialisation telle qu'elle vient d'être énoncée se complète à présent par une approche de la patrimonialisation comme écriture. Nous nous appuyons principalement sur les travaux de Roy Harris, ceux d'Anne-Marie Christin, Cécile Tardy et Patrick Fraysse, en nous efforçant d'établir entre eux des parallèles de façon à construire un point de vue singulier sur la patrimonialisation.

Avant toutes choses, précisons que l'écriture ne concerne pas les seuls signes linguistiques. Par conséquent, elle n'est pas qu'un code second par rapport à la parole. L'écriture est un moyen de communication à part entière, elle possède ses propres outils, elle appartient au domaine du visible et s'appréhende dans l'espace visuel. Si l'on précise cela, c'est que l'écriture semble d'abord avoir été prise en charge par la linguistique[15]. C'est ce qu'expliquent notamment les auteurs de l'ouvrage *Lire, écrire, récrire* :

> « l'écriture n'est pas ici comprise comme un « outil au service de l'oral » ainsi que l'entendent communément les linguistes, mais comme un moyen d'expression, de communication constitué d'une réalité tout à la fois matérielle, visuelle et linguistique. Il n'est pas de texte en effet qui, pour advenir aux yeux du lecteur, puisse se départir de sa livrée graphique et matérielle. Sans support et sans matière, sans « dessin » (« l'image du texte »), il ne saurait y avoir de texte, non plus que d'écriture » (Souchier, Jeanneret et Le Marec 2003, 11).

En somme, il faut considérer d'emblée que l'écriture n'est pas une transposition de la parole, qu'elle n'obéit pas aux mêmes règles, qu'elle configure autrement la communication entre les individus[16]. Autrement dit, l'écriture constitue une « technologie

---

[15] Nous faisons ici référence à la linguistique structurale de Ferdinand Saussure, soutenant notamment que l'écriture n'est que la représentation de la parole et par conséquent qu'il s'agit d'un système de signe dont la seule raison d'être serait d'être au service d'un autre système de signe la langue orale.

[16] Non seulement l'écriture n'est pas une simple transcription de la parole, mais il ne s'agit pas non plus d'une simple inscription. L'écriture ou plus précisément l'acte d'écriture est aussi, ou peut devenir, un acte politique. Comme le souligne Roy Harris, « on ne peut pas écrire n'importe où. Dans le domaine public, il existe toujours des correspondances très étroite entre le droit d'écrire sur une surface donnée et l'organisation du pouvoir social » (Harris 1993, 223) ; en atteste les écriteaux « défense d'afficher », sous-entendu défense d'*écrire*, défense d'*inscrire*, qui parsèment l'espace urbain. Même si tout signe écrit n'est pas nécessairement politique, « le seul fait d'écrire n'en a pas moins une signification qui dépend du rôle joué par l'écriture dans l'ensemble des pratiques et des croyances en vigueur dans la

intellectuelle » à part entière (Goody 1979). Jack Goody a montré comme l'écriture induit « une manière proprement graphique de raisonner » outre le fait de configurer, matériellement et techniquement, la pensée. En effet, comme il le précise, « même si l'on ne peut raisonnablement pas réduire un message au moyen matériel de sa transmission, tout changement dans le système des communications a nécessairement d'importants effets sur les contenus transmis » (1979, 46). Et si l'écriture est certes permise par un ensemble de techniques, d'outils et de savoir-faire, c'est aussi plus que cela : dessiner, faire des tableaux ou des listes ne relève pas uniquement « d'une nouvelle *habileté technique*, de quelque chose de comparable, par exemple, à un procédé mnémotechnique, mais d'une nouvelle *aptitude* intellectuelle » (1979, 193).

Une fois ces précisions apportées, ce qui va nous occuper est de faire dialoguer une approche communicationnelle de la patrimonialisation avec une théorie de l'écriture, autour de quatre axes principaux. Premièrement, considérer la plasticité du signe écrit c'est aussi considérer la patrimonialisation mise en forme (les pratiques d'écriture du patrimoine). Deuxièmement, considérer que le signe écrit est toujours inscrit quelque part c'est aussi considérer le contexte dans lequel les signes s'inscrivent et prennent sens, c'est donc considérer la patrimonialisation « en état de marche ». Troisièmement, considérer la matérialité du signe écrit c'est admettre que celui-ci est pensé pour durer et par conséquent, que la patrimonialisation produit un ensemble de documents qui s'accumulent, pouvant contribuer à figer certaines formes culturelles. Quatrièmement enfin, considérer que le signe écrit appartient autant à celui qui le produit qu'à celui qui le lit, c'est admettre que la patrimonialisation se réalise par une succession de rencontres autour de ces signes. Pour chacun de ces parallèles, nous commencerons par décrire ce qui relève d'une théorie de l'écriture pour ensuite expliquer comment il est possible de mobiliser cette dernière au service d'une théorie de la patrimonialisation.

L'écriture visuelle : la patrimonialisation mise en forme

La communication écrite possède des moyens d'expression qui lui sont propres, parce qu'elle exploite l'espace visuel (en deux dimensions) et cela, selon des technologies disponibles ou choisies. Nous n'écrivons pas de la même manière avec une feuille de papier

société en question. Le simple fait que l'écriture n'est pas à la portée de tous les membres d'une communauté, et que, par conséquent, il y a une distribution sociale des fonctions de l'écriture, produit automatiquement un système de valeurs qui se prête à une analyse sémiologique. [….] cet acte est lui-même un signe, sans tenir compte du signe écrit qu'il réalise » (Harris, 2003 : 16).

et un crayon qu'avec une machine à écrire, et nous ne produisons pas non plus le même type de document. Depuis les années 1970, de nombreux chercheurs ont pris en compte les dimensions visuelles et matérielles de l'écrit[17]. Nous abordons ici ce qui va nous être utile pour la suite : la *spatialité* et la *plasticité* du signe écrit produit sur un *support* et via une *technique* particulière.

Dans son ouvrage *L'image écrite ou la déraison graphique*, Anne-Marie Christin donne toute son importance au support en développant une « pensée de l'écran » (2009 [1995]) . Elle considère l'organisation des signes sur ce support et s'intéresse à ce qui fait du support une surface. Sa thèse est que « l'écriture est née de l'image » et non de la langue qu'elle ne ferait que transposer. Par conséquent, une sémiotique de l'image sert une sémiotique de l'écriture.

> « […]l'écriture nait de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant de la découverte c'est-à-dire de l'invention de la *surface* : elle est le produit direct de la pensée de l'écran ». La pensée de l'écran « procède par interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existant entre les traces que l'on y observe et, éventuellement, leur système » (2009 [1995], 8)

Lorsqu'elle développe ce qui fait la pensée de l'écran dans *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet* (2009), Anne-Marie Christin insiste notamment sur le parallèle entre dimension visuelle de l'écriture et organisation spatiale des signes sur une surface, pointant de fait l'importance du vide et de l'invisible. Selon cette logique, l'intervalle fait autant *signe* que l'inscription. C'est en ce sens qu'elle propose de poser le blanc comme « couleur » de l'intervalle par excellence, à la fois comme *vide* et *plein*. Caractériser ces intervalles nous apparait nécessaire dans l'étude d'une écriture patrimoniale, notamment à travers l'exposition, là où l'organisation spatiale prend tout son sens, où la surface inscrite correspond et se confond avec l'espace inscrit[18].

Dans *La Sémiologie de l'écriture,* Roy Harris a également mis l'accent sur l'importance du support qui fait justement la spécificité de la communication écrite : parce que l'écriture se réalise en deux dimensions c'est le propre d'une surface elle n'obéit pas au principe

---

[17] Yves Jeanneret reprend à ce propos les apports théoriques de trois principaux chercheurs (2015, 128): Jacques Derrida a « mis l'accent sur le potentiel créatif de la trace, qui extériorise l'idée et en permet la dissémination » (*La dissémination*, 1972) ; Jack Goody « a montré que par l'ordonnancement spatial, la mise à distance et la réflexivité, l'écrit permet des opérations impossibles à l'oral »[17] (*La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage,* 1977) ; et Anne-Marie Christin, avec la création en 1977 d'un Centre d'étude de l'écriture, a approfondi les réflexions sur « la spécificité sémiotique et symbolique de 'l'image écrite' » (*L'image écrite ou la déraison graphique* (1995).

[18] Nous verrons notamment en troisième partie comment cette conception de l'écriture sert une étude du paratexte dans l'exposition.

de la « linéarité du signifiant » propre à la communication orale et cher aux linguistes (Harris 1993, 231). L'auteur prend pour exemple le poème *Lettre-Océan* de Guillaume Apollinaire (Figure 3) qui exploite les ressources visuelles de la surface de la page et illustre la prise de conscience de la géométrie de la surface[19]. L'œuvre outrepasse et se libère de « la linéarité canonique du texte, la linéarité des éditeurs et des imprimeurs », elle « rompt visuellement avec toutes ces conventions syntaxiques et typographiques » (*ibid.* : 136).

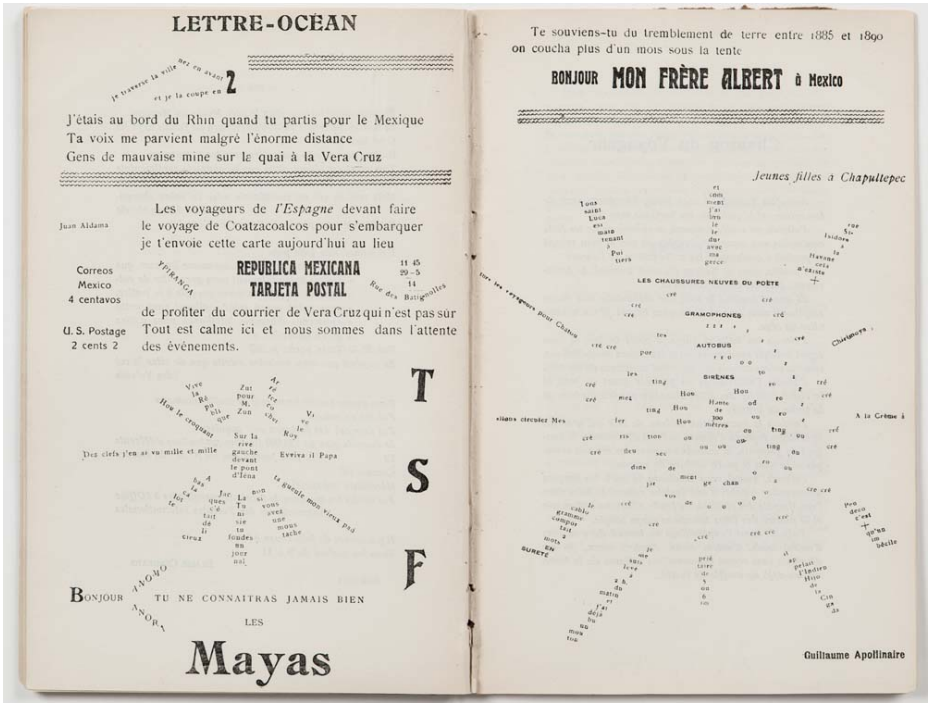


Figure 3 : Guillaume Apollinaire, Lettre-Océan, 1918

Exploiter la surface agit notamment sur le(s) sens du message, c'est-à-dire sur l'organisation et la hiérarchisation des informations comme sur la manière d'envisager l'information elle-même. Cette organisation spatiale contribue aussi à la plasticité de l'information, bien que celle-ci ne se limite pas à un seul agencement mais comprend aussi forme et couleur. Pour exemple, dans les trois images ci-dessous, le message linguistique demeure identique et seule sa mise en forme varie.

[19] La géométrie de la surface nous est d'ailleurs à tous familière, puisque comme le souligne Roy Harris, nous apprenons dès l'enfance à écrire sur des feuilles dont l'espace est agencé à l'aide de lignes, formant des intervalles dans lequel le signe doit rentrer (Harris, 2003 : 234). C'est ce qu'il nomme le principe du casier.



Figure 4 : Plasticité du signe écrit, exemples comparatifs.

Les trois mises en forme conservent les mêmes éléments suivants : des signes linguistiques (l'information « statuaire antique »), un fond et deux traits horizontaux. Néanmoins, de nombreuses variables interviennent dans la plasticité du texte : la taille et la police d'écriture, avec ou sans empâtements, avec ou sans majuscule, l'alignement centré ou « au fer à droite », les couleurs choisies pour le fond comme pour les lettres qui s'y détachent. Toutes ces variables produisent des significations différentes. Pour qu'elles se produisent, il faut bien entendu une expérience préalable, de manière à ce que la plasticité du texte puisse renvoyer à autre chose qu'à elle-même. Si ne changeant pas le contenu linguistique, l'interprétation peut différer, cela signifie bien que les caractéristiques visuelles de l'écriture entrent en compte dans l'interprétation qui est faite d'un signe écrit. Il n'est donc pas uniquement question de *ce qui est dit explicitement* : les mots sont nécessairement mis en forme et cette forme est importante[20]. Non seulement ce qui est écrit importe autant que la manière dont cela est écrit, et plus exactement, ce qui est écrit dépend de comment c'est écrit[21]. La littérature sur le sujet est conséquente, et pour ne citer qu'un exemple, on se

[20] Comme le précise Yves Jeanneret, il est impossible pour le sémiologue de définir le sens d'un signe, même si celui-ci est contenu en partie dans sa mise en forme et que celle-ci peut s'observer. Il y a deux approches opposées, l'approche structurale qui considère que le sens est contenu dans le signe écrit, l'approche interactionniste qui considère que le sens ne se produit qu'entre les individus. Pour Yves Jeanneret, il est possible de trouver un juste milieu : « le sémioticien doit décrire des formes sans y apposer son propre sens, mais il n'arrive à décrire ces formes qu'en en donnant une perspective de sens. Non pas *un* sens mais une perspective de sens » (2005). Pour cela, il est nécessaire selon lui de faire dialoguer une approche sémiotique avec une approche anthropologique, c'est-à-dire une analyse des signes avec une analyse des pratiques.

[21] Le fait que la plasticité du signe écrit et notamment sa couleur participe de sa signification n'a pas toujours était pris en compte. Roy Harris mentionne plusieurs exemples de notation de la couleur à travers les siècles : en Égypte les scribes ont un temps différencié les titres à l'aide d'une encre rouge ; dans un Coran du VIII ou IXe siècle, des points de couleurs différencient les voyelles ; aujourd'hui, les alphabets conçus pour les enfants le sont

référera aux travaux précurseurs du Groupe μ dont le *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (1992).

Dans un sens élargi, l'écriture est donc considérée comme « un moyen de communication possédant, outre une dimension linguistique, une dimension matérielle et visuelle » (Tardy, 2009 : 13). Cette conception élargie de l'écriture va de pair avec une définition élargie du texte : c'est-à-dire, considérer comme texte « toute production sémiotique et non les seuls énoncés verbaux » (Jeanneret, 2014 : 71). Surtout, adopter cette conception de l'écriture implique de considérer « une résistance physique, matérielle » propre au signe écrit, ainsi que sa « présence sociale et idéologique qui s'expriment à travers l'histoire et la culture », c'est toute « l'épaisseur de l'écrit » qui est à mesurer et prendre en compte (Souchier, Jeanneret et Le Marec 2003, 11).

Appliquée à la patrimonialisation, l'écriture est l'élément qui *organise* le patrimoine, elle permet de le *rendre possible* et d'en *régir* la communication. En introduction du numéro 14 de la revue *Culture & Musées* (2009), Cécile Tardy définit l'étude de l'écriture du patrimoine comme un prolongement à celle de la patrimonialisation. Le patrimoine y est toujours pensé « comme un objet inséré dans des pratiques de communication qui le mettent en scène, le manipulent, l'élaborent, lui donnant son sens patrimonial » (Tardy 2009, 13). Néanmoins, l'approche par l'écriture possède une différence notable : elle « vise à aller plus loin dans l'analyse du fonctionnement symbolique et social des dispositifs écrits dans le processus de patrimonialisation » (*ibid.*) :

> « Le patrimoine n'existe que parce qu'une mise en forme crée des situations spécifiques de visibilité et de lisibilité et parce que des sujets sociaux sont engagés dans un travail de compréhension et d'interprétation du patrimoine au service de leur intérêt et de leur activité. L'écriture est la mise en œuvre de cette contextualisation matérielle, spatiale et sociale du patrimoine. Dans la perspective de cette définition élargie de l'écriture, le regard des chercheurs interroge des processus de construction médiatique du patrimoine où interviennent différents dispositifs pour assurer la matérialisation visuelle et l'usage social du patrimoine » (Tardy 2009, 13-14).

Les dispositifs écrits dont parle l'auteure résultent d'un ensemble de pratiques hétérogènes qui participent par exemple de « la valorisation et de la constitution des collections, l'organisation sociale et symbolique des territoires, la mise en exposition », etc. Chaque étape de la patrimonialisation recourt à de telles pratiques, et l'approche par l'écriture se focalise sur leur matérialisation : par exemple, la production de fiches d'inventaire lors des étapes de certification ou la production d'un espace scénographié lors de la publicisation.

---

en couleurs. Mais comme le constate l'auteur, « l'alphabet des linguistes est un alphabet en noir et blanc. On dirait qu'ils sont tous daltoniens » (Harris, 1993 : 18)

Tout le processus de patrimonialisation est alors traversé par un ensemble d'outils techniques, d'où découle une mise en forme de l'échange social et une manière de communiquer le patrimoine (la grille, le cartel, l'affiche, etc.). Si la visibilité et la lisibilité du patrimoine ne s'effectuent donc pas n'importe comment, elle ne s'effectue pas aussi n'importe où. C'est pourquoi ces opérations d'écriture sont aussi des opérations de contextualisation. Comme le souligne Roy Harris, la communication écrite « n'a pas besoin d'un code préétabli elle n'a besoin que d'un contexte » (1993, 136). Ce contexte doit donc être pris en compte.

L'écriture contextuelle : la patrimonialisation en « état de marche »

Partant du principe qu'il faut bien qu'un message écrit soit écrit *quelque part*, Roy Harris accorde toute son importance aux modalités d'intégration du signe (1993). C'est une *sémiologie intégrationnelle* pour reprendre ses termes que l'auteur défend :

> « nous entendons par *théorie intégrationnelle* toute théorie qui reconnait un principe fondamental, celui de *l'intégration contextuelle du signe*. La formulation la plus simple de ce principe serait la suivante : *il n'existe pas de signe sans contexte*. Car le signe n'existe, en tant que signe, que pour permettre l'intégration, dans un contexte donné, de certaines activités humaines » (Harris 1993, 137).

Il faut alors délimiter l'*encadrement du signe* qui fait que celui-ci soit visible et lisible : « quiconque veut communiquer au moyen de l'écriture est obligé de chercher ou de préparer un encadrement susceptible de recevoir son texte » (*ibid.* : 139-140). En affirmant cela, Harris se détache ainsi d'une certaine conception de l'écriture qui, en cherchant des structures autonomes et en procédant par abstraction, extrait le signe de son contexte, alors que celui-ci est décisif dans la production d'une signification. Le contexte désigne et englobe l'ensemble des circonstances significatives qui interviennent au moment de la production comme de la lecture d'un signe. Ce contexte, au singulier, comprend donc un ensemble de sous-contextes : spatial, temporel, physique ou psychologique. En effet, l'auteur souligne qu'il faut bien qu'une personne (ou un ensemble de personnes) soit à l'origine du signe écrit (celui-ci ne sort pas de nulle part). Par conséquent sa réalisation est nécessairement spatialement et temporellement située ; à l'image d'un événement historique, le signe écrit s'insère aussi nécessairement dans un contexte social. Ce qui vaut pour le contexte auctorial vaut d'ailleurs aussi pour le contexte lecture, puisque le signe peut-être signe à une autre époque ou dans un endroit différent : la spécificité du signe écrit est aussi de pouvoir être durable puisque matériel et donc pouvoir circuler. Au final

ce sont toutes les « conditions d'existence, c'est-à-dire de production et de lecture auxquelles tout texte écrit est soumis, [qui] constituent ce que nous appellerons le *contexte* » ; et « du point de vue intégrationnel, le signe est toujours le foyer, le point d'intersection focal, de toute une série de contextes qui s'enchevêtrent » (*ibid.* : 139).

Appliquée à la patrimonialisation, la contextualisation de toutes ces étapes est primordiale à prendre en considération. Qu'il s'agisse des étapes de certification ou de publicisation inhérente à la patrimonialisation, toutes s'insèrent dans un contexte particulier qui permet de les interpréter en tant que telles par exemple, un contexte scientifique (disciplinaire) ou un contexte muséal. Il est d'ailleurs possible d'affirmer que c'est justement le contexte qui fait la patrimonialité d'un objet. Pour illustrer ce fait, appuyons-nous sur l'interrogation de Chris Marker et Alain Resnais à l'origine de leur moyen-métrage *Les statues meurent aussi* (1953) : « pourquoi l'art nègre se trouve-t-il au Musée de l'Homme, alors que l'art grec ou égyptien se trouve au Louvre ? ». Sans discuter le fond social et politique de cette question, on voit bien comment le contexte institutionnel est décisif et intervient notamment dans les généalogies qu'instaurent la patrimonialisation.

Le simple fait qu'un objet soit conservé dans un musée d'archéologie participe de la dimension identitaire du patrimoine, ne serait-ce parce qu'un musée d'archéologie est toujours celui d'un territoire particulier (local ou national). Ce contexte institutionnel est d'ailleurs complexe et peut comprendre un ensemble de sous-contexte. Dans le contexte-musée, il y a aussi les sous-contextes « salle-d'exposition » ou « boutique », et il est évident que les signes qui s'y inscrivent n'y prennent pas le même sens.

À ce contexte spatial s'ajoute également un contexte temporel. Une temporalité qui est tout aussi importante à considérer dans la patrimonialisation comme écriture puisque comme nous l'avons déjà souligné avec insistance, il s'agit d'un processus perpétuel, sur la durée. Par conséquent, pour qu'un patrimoine demeure patrimoine, il traverse nécessairement une série de contextes socio-temporels et politiques variés. En somme, tous ces contextes font que la patrimonialisation est un processus « en état de marche », opérationnel. La patrimonialisation comme processus d'écriture produit un ensemble de signes écrits en contexte, et comme le dit Roy Harris, « le signe reconnu par une théorie intégrationnelle est le signe tel qu'il se présente à nous en état de marche, le signe déjà au travail dans une entreprise de compréhension ou de communication » (Harris, 2003 : 137).

L'écriture matérielle : la patrimonialisation fixée sur la durée

Certes, le contexte *fait* le signe et ce contexte est soumis au changement. Néanmoins, la matérialité du support produit un texte qui lui ne réagit pas : l'écrit ne s'adapte pas aux changements contextuels (Harris 1993, 148). Pour Roy Harris, « le propre de l'écriture consiste à emprunter au support matériel sa simple capacité de durer » (*ibid.* : 146). Bien sûr, l'on pourrait modifier cette matérialité, la transformer, mais dans ce cas-là, l'écrit en question ne serait plus le même. La communication écrite se caractérise donc par une relative fixité : d'un côté « l'impermanence radicale du signe », du fait du contexte, et de l'autre, à l'opposé, « la permanence relative du texte », du fait de la durabilité du support (ibid. : 147).

Selon Yves Jeanneret, c'est justement la fixité matérielle de l'écriture qui engendre la complexité de ses interprétations (2005). En s'inscrivant dans une matérialité, l'objet écrit acquiert, à un moment, une certaine « autonomie ». L'objet peut rester le même, mais il pourra être interprété tout à fait autrement. Pour l'auteur, c'est là tout le paradoxe de l'écrit : l'écriture produit des objets qui s'inscrivent en dehors des interactions (et cela même si tout le processus de communication y est inscrit) mais d'un autre côté, son interprétation peut être sans cesse réinventée. Autrement dit, « c'est cette matérialisation, cette extériorité, cette relative stabilisation, cet arrêt sur l'image que réalise tout document écrit », qui elle-même permet « la prolifération des interprétations, la circulation, la transformation, le mouvement » (*ibid.* 51'30'').

Si l'on conçoit la durabilité des formes matérielles, on admet alors qu'à moins d'être détruites, elles ne peuvent que perdurer. Même si elles ne deviennent *signes*, c'est-à-dire interprétées, selon un contexte particulier, il n'empêche que ces formes peuvent justement s'accumuler. En effet, c'est une chose de considérer la durabilité des signes écrits. C'est autre chose de considérer aussi que l'écriture permet leur accumulation, accumulation résultant de sa capacité à durer. Dans *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Jack Goody a notamment démontré le rôle de cette accumulation dans l'évolution d'une société (2007). Il a montré comment l'accumulation d'écrits participe du progrès de la connaissance scientifique, en favorisant une posture critique vis-à-vis d'écrits antérieurs, mais aussi et à l'inverse comment cette accumulation et la fixité des textes peut brider la création et l'imagination des individus (à l'inverse des sociétés sans écritures qui auraient un rapport plus souple à la mémoire en autorisant des variations)[22].

[22] Certes, si l'on suit le raisonnement de Gérard Lenclud à propos de la tradition, cette accumulation est aussi la condition au changement. L'anthropologue explique en effet : « Pour pouvoir changer, sinon nécessairement changer *de facto* (mais c'est un autre problème), il faut disposer d'une référence aussi assurée que possible à ce par rapport à quoi l'on entend

Aborder la patrimonialisation comme un processus d'écriture focalise donc aussi notre attention sur ce qui contribue à la stabilité du patrimoine, à la fixité de certaines formes et à leur accumulation. Deux opérations de la patrimonialisation peuvent être discutées selon ce prisme : premièrement, la production d'image symbolique et simplificatrice du patrimoine inhérente au processus de patrimonialisation ; deuxièmement, la muséalisation (qui désigne l'opération consistant à donner un statut muséal aux objets, en les faisant entrer dans le champ muséal) ou muséification comme sous-processus de la patrimonialisation.

Nous avons préalablement abordé le rôle de la représentation du patrimoine dans sa construction et sa circulation. Parmi ces représentations analogiques, il faut également compter sur les images symboliques et simplificatrices constitutives du processus documentaire de la patrimonialisation (Fraysse 2009). Ce processus documentaire en passe en effet, pour Patrick Fraysse, par une simplification de la représentation de l'objet patrimonial, produisant une « image symbolique » de l'objet, saisie par différents médias ceux des institutions patrimoniales (communications des offices de tourisme, des musées, etc.), comme ceux des revues ou magazines non spécialisés. Ces images simplificatrices et symboliques sont autant de « réécritures médiatiques des objets de patrimoine » qui « entraînent les [objets][23] dans un détournement de valeur, dans un cycle de vie qui procède du banal et de l'ordinaire » (ibid. : 96).

Comme le souligne ce chercheur, ces détournements constituent une des « formes et modalités d'écriture du patrimoine ». En fixant une certaine représentation de l'objet dans sa forme, dans sa couleur voire dans ce qu'elle connote ces images participent de la production d'un « archétype » de l'objet patrimonial. En procédant par stéréotypie, l'archétype *condense* alors tout ce qui fait la patrimonialité des objets. Rappelons que *stréréos* signifie compact en grec, et que le terme de stéréotype provient de l'imprimerie lorsque, pour faciliter et rentabiliser l'impression en nombreux exemplaires, les formes sont moulées d'un bloc, c'est-à-dire compactées. Comme le fait remarquer Yves Jeanneret il existe bien un parallèle entre la définition matérielle et technique du stéréotype et sa définition sociale : d'un côté, l'objet technique stéréotype est stable et circule abondamment, d'un autre côté, socialement, le stéréotype désigne une idée qui se répand de manière quasiment inchangée (2005). Nous considérons donc ici que ces images font

changer. Plus une société a les moyens de reproduire exactement le passé, plus elle est donc apte à perpétrer le changement. A l'inverse, moins une société a les outils de conservation littérale du passé, moins elle détient la capacité sinon de changer du moins de projeter le changement. Tout comme il faut avoir su pour être à même d'oublier ou comme il n'est pas de transgression sans interdit, la tradition est une condition du changement. Faute de tradition dûment enregistrée, on s'en tient à … la tradition » (Lenclud 1987, 123)

[23] Nous généralisons, car l'auteur parle spécifiquement de monument.

ressortir les traits dominants de la patrimonialité des objets en contribuant également à les fixer, puisqu'un stéréotype est difficile à changer.

La circulation de ces images ne contribuerait pas seule à la stabilité du patrimoine, et nous souhaitons ici faire référence au processus de muséalisation, sous l'angle notamment d'une muséification. Le processus nécessite au départ une extraction de l'objet de son milieu d'origine[24]. Cette extraction, physique ou conceptuelle, est également nommée selon les auteurs *séparation* (André Malraux), *suspension* (Jean-Louis Déotte) ou encore *arrachement* (André Desvallées). Comme le font remarquer Desvallées et Mairesse (2011), la muséalisation ne consiste pas uniquement en un déplacement physique, mais c'est de nouveau une transformation statutaire qui est en jeu : « un objet de musée n'est pas seulement un objet dans un musée. À travers le changement de contexte et le processus de sélection, de thésaurisation et de présentation, s'opère un changement du statut de l'objet », durant lequel il acquiert « une réalité culturelle spécifique » (*ibid.* : 251)[25]. En tant que processus scientifique, la muséalisation inclut l'ensemble des activités de l'institution muséale, telles qu'elles peuvent être définies par l'ICOM à savoir la préservation, la recherche et la communication. Il s'agit donc des opérations de sélection des objets, de leur acquisition, de leur gestion, de leur conservation, de leur étude, de leur exposition, etc. C'est plus particulièrement tout ce qui touche à la conservation et à la présentation des objets qui fait l'objet d'un regard critique d'un mouvement « muséoclaste » (*ibid* : 263) : ce que certains ont nommé muséification, selon une acception péjorative. Ce qui nous intéresse n'est pas d'adopter cette position critique, mais de comprendre ce point de vue, comme un autre versant de la muséalisation. Lorsqu'il vise à dénoncer les effets négatifs de ces opérations, la notion de muséalisation peut être substituée à celle de muséification pour renvoyer plus précisément à l'idée d'une pétrification, d'une momification des choses (*ibid* : 251)[26]. En sous-tendant l'obligation de conservation des objets, la muséalisation peut figer les choses, comme l'état matériel des objets ou leur mise en scène par exemple. Considérer la patrimonialisation comme un processus d'écriture, c'est aussi, selon nous, considérer la possibilité que l'écriture puisse fixer des états ou figer des (re)présentations.

Par conséquent, il est difficile d'affirmer que le patrimoine reste à jamais inchangé ou à l'inverse, que des signes ne se fixent pas aussi sur la durée : c'est toute la tension entre fixité et mouvance inhérente à la patrimonialisation que nous envisageons de travailler dans

---

[24] Il est extrait de son contexte « primaire », pour reprendre la terminologie de Peter van Mensh, contexte qui désigne la vie de l'objet en partant de sa fabrication, puis en comprenant ses différents usages, jusqu'à son abandon, sa perte ou sa destruction.
[25] Les auteurs renvoient aux travaux pionniers de Zbyněk Zbyslav Stránský qui a proposé en 1970 le mot musealia, lié à celui de muséalité, traduit en français en muséalie.
[26] Voir les premiers écrits qui recourent à ce terme : Georges Duthuit, 1956, *Le musée inimaginable*, Paris, José Corti, 3vol (vol 2, p.56) ; Jean Baudrillard, 1976, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard (p.127).

cette recherche. D'un côté en effet, l'écriture met en forme « les codes, les conventions, les moyens que les hommes ont inventés pour se comprendre » (Jeanneret 2005), et ces objets matériels produits par l'écriture se séparent des individus, s'en extraient[27], pour circuler et s'insérer dans des contextes particuliers qui vont faire sens pour le lecteur concerné. C'est pourquoi l'écrit relève à la fois de la codification et de la perception, d'une dynamique entre stabilité et transformation des formes et des significations.

À ce stade, un dernier parallèle entre processus d'écriture et processus patrimonialisation nécessite d'être discuté. Tous deux partagent en effet un objectif : mettre en patrimoine ou mettre en écrit, c'est produire un objet symbolique qui circule et participe aux échanges sociaux. C'est donc aussi aux acteurs sociaux qu'il faut s'intéresser.

L'écriture partagée : la patrimonialisation comme rencontre

Comme la communication orale, la communication écrite peut être envisagée comme une rencontre. Selon Roy Harris, une rencontre s'opère en effet entre la vie de celui qui écrit et celle de celui qui lit. Plus précisément, c'est le texte écrit qui « constitue le point d'intersection c'est-à-dire le point d'intégration entre le comportement d'un auteur et le comportement d'un lecteur » (1993, 185). Par conséquent, la rencontre implique « une intégration partielle et provisoire de deux vies radicalement indépendantes » (*ibid.* : 157). C'est pourquoi elle peut se réaliser avec plus ou moins de succès. Lorsqu'il étudie les signes écrits, le travail du sémiologue est donc de mettre au jour et d'analyser « les conditions sémiologiques » de cette rencontre (*ibid.* : 180). Comme le souligne les auteurs de *Lire, écrire, et réécrire*, « à aucun moment on ne peut expliquer l'écriture du seul point de vue du chercheur, sans convoquer, d'une façon ou d'une autre, l'activité interprétative des sujets sociaux » (Souchier, Jeanneret et Le Marec 2003). Par sujets sociaux, on entend alors l'auteur et le lecteur d'un texte.

L'auteur peut être unique et identifié ; il peut aussi être un collectif d'auteurs, anonyme ou non[28] : ou il peut simplement exister à travers l'hypothèse faite par le lecteur. Le lecteur

---

[27] Voir *La Dissémination* de Derrida (1972).

[28] Une des spécificités de l'écriture est de permettre cet anonymat : « la personne qui est responsable du texte reste, en principe, libre de révéler ou de cacher son identité : choix qui ne se présente même pas dans la plupart des cas pour la communication orale » ; « Or, il n'est pas besoin de souligner que l'interprétation d'un texte peut souvent dépendre du fait que le lecteur sait (ou ne sait pas) qui en est l'auteur. Mais en tout cas, le lecteur ne peut pas s'empêcher de se demander qui l'a écrit. Un texte écrit ne tombe pas du ciel » (Harris 1993, 176-177).

quant à lui est toujours unique, dans le sens où la lecture est toujours propre à un individu. Par ailleurs, on admet généralement que l'auteur est celui qui est responsable du texte. Néanmoins, nous dit Roy Harris, c'est bien « le point de vue du lecteur qui transforme un ensemble de données matérielles, pour en faire un ensemble sémiologique », puisque « c'est grâce au lecteur que tout ensemble écrit a une réelle existence sociale » (Harris 1993, 150)[29]. De ce point de vue, l'écriture procède nécessairement « à un contrôle divisé, une répartition de responsabilité » (*ibid.* : 148) puisque l'interprétation du lecteur, comme le contexte de lecture, échappent à l'auteur et à son autorité.

C'est notamment selon cette approche que certains auteurs envisagent l'acte de lecture comme un acte de réécriture (Souchier *et al.*, 2003). La responsabilité partagée des significations produites permet notamment de s'intéresser à « la métamorphose, la transformation des textes et des savoirs » lors de leur circulation :

> « En effet, nous ne pensons pas ici les processus de communication à partir d'une partition entre « pôles » ou « sphères » notamment celles de « l'émission » et de la « réception » , mais de transformation, de métamorphose. La constitution même du champ des sciences de l'information et de la communication s'est, du reste, opérée sur la base d'une remise en cause du modèle fonctionnaliste « émission-réception », qui n'est pas pertinent d'un point de vue communicationnel. Néanmoins, si nous pouvons cerner des métamorphoses, les analyser et voir comment elles procèdent dans une tension entre le statique et le dynamique, nous cherchons également à approcher les objets dans la situation et le processus de communication qui permettent de les qualifier. Tout dispositif technique postule en effet une anticipation de son appropriation, de même que toute appropriation est en quelque sorte une « récriture » de l'objet, mais cela ne se fait qu'en fonction d'un contexte déterminé » (Souchier, Jeanneret et Le Marec 2003, 7-8).

Considérer la patrimonialisation comme un processus d'écriture, c'est aussi l'envisager comme une succession de rencontre autour d'un ensemble de signes écrits. Une diversité d'acteurs produit et lit ces écrits qui sont déposés puis interprétés, manipulés, éventuellement réécrits par d'autres (Jeanneret, 2003). Et puisqu'une pluralité d'acteurs intervient tout au long de la patrimonialisation, il ne parait pas pertinent en effet de distinguer deux uniques pôles émission et réception, respectivement situés en début et en bout de chaîne. Pour chaque étape, il est plutôt possible d'envisager des auteurs et des

---

[29] Pour Roy Harris, l'activité du lecteur constitue « la clef de voute de toute intégration du texte », et sa conception s'oppose à celles radicalement différentes d'un « lecteur récepteur » ou d'un « lecteur producteur ». Il va contre l'idée d'une réception passive telle que mobilisée par l'analyse structuraliste de la communication, selon le modèle émission-réception, mais aussi contre l'idée que le lecteur produit un nouveau texte. Pour lui, « le travail du lecteur n'est ni la réception ni la production d'un texte : c'est un travail *d'intégration sémiologique* » (Harris, 1993 : 150)

lecteurs, voire que l'acteur-auteur a été ou devient lecteur également. Un exemple de cette variation de statut est le rôle de l'expographe, qui intervient en amont de la publicisation du patrimoine, qui participe de sa concrétisation. Bien souvent, son travail est analysé sous l'angle de l'émission (celle de la conception d'une exposition), mais pour autant, il a aussi été lecteur d'un ensemble de signes écrits produits lors des étapes de certification[30]. Il a donc interprété un ensemble d'écrits pour en produire à son tour.

De plus, considérer la patrimonialisation comme un enchevêtrement de rencontres met justement l'accent sur les responsabilités partagées de l'ensemble des acteurs. De la sorte, les (premiers) acteurs ne peuvent formuler qu'*une perspective de patrimonialité* qui ne demande qu'à être actualisée.

En somme, notre démonstration a consisté à mettre en parallèle une sémiologie de l'écriture avec une approche communicationnelle de la patrimonialisation. Considérer la patrimonialisation comme un processus d'écriture nécessite à la fois une certaine conception du patrimoine (un objet en devenir) et de l'écriture (riche et ouverte). Celle-ci est en effet, comme le souligne Yves Jeanneret, « nourrie de toutes les formes de symbolisation dont notre culture a hérité, gorgée d'une culture du support, de l'image, de l'idée visuelle, du rythme, du point de vue » (2015, 129). Ainsi avons-nous tenté de faire ressortir quatre apports principaux d'une telle démarche, que nous pouvons résumer de la manière suivante.

Premièrement, l'écriture consiste à mettre en forme un ensemble de signes et la plasticité de cette mise en forme intervient dans les significations produites. La patrimonialisation est elle-même traversée par un ensemble de pratiques d'écriture qui figurent la patrimonialité des objets. Pour la suite de l'étude, c'est la figuration de la patrimonialisation qui nous intéresse : comprendre comment s'écrit la polychromie de la statuaire, quelles formes prend-elle, quels outils sont privilégiés, etc.

Deuxièmement, toute pratique d'écriture s'inscrit dans un contexte spécifique, dans *des* contextes, qui donnent sens à des signes écrits. Considérer l'ensemble de ces contextes dans le processus de patrimonialisation est donc nécessaire, puisque ce sont ces contextes qui permettent au patrimoine de

[30] Pour modéliser le rôle de lecteur de chacun des acteurs habituellement catégorisés dans un pôle émission, nous mobiliserons en troisième chapitre l'idée d'une « réception distendue », selon la terminologie de Jean Davallon.

fonctionner comme tel, d'être *en état de marche*. Pour la suite de l'étude, il s'agit de comprendre comment ces contextes jouent un rôle dans la patrimonialisation d'une statuaire polychrome.

Troisièmement, le propre de l'écriture est de s'inscrire sur des supports matériels, c'est-à-dire durables, qui par conséquent s'accumulent dans le temps. En produisant des écrits, la patrimonialisation participe également à figer des formes — et des significations — en leur donnant une épaisseur culturelle. Pour la suite de l'étude, il s'agit de comprendre dans quelle mesure l'écriture de ce patrimoine est figée, quelles images symboliques et simplificatrices (stéréotypées) a-t-elle produit et comment la muséalisation des objets a fixé des pratiques.

Quatrièmement, le signe écrit appartient autant — même si de façon différente — à l'auteur qu'au lecteur. C'est surtout la signification produite qui ne peut être imputée à l'un ou l'autre uniquement. Étant donné la chaine d'acteurs qui se succèdent dans le processus de patrimonialisation, tous peuvent être, à un moment ou à un autre, à la fois auteur et lecteur. Toute la patrimonialisation repose ainsi sur une succession de rencontres avec des signes écrits. Pour la suite de l'étude, il s'agit de comprendre quelles sont les conditions sémiologiques de ces rencontres, comment sont-elles configurées et comment des significations peuvent émerger.

À ce stade, nous avons donc défini la patrimonialisation comme un processus communicationnel et la patrimonialisation comme un processus d'écriture. Ce qui va nous intéresser maintenant est de choisir l'espace où peut se saisir le produit de cette écriture. On se tourne alors vers l'exposition muséale, considérée comme un espace de visibilité et de lisibilité d'un texte patrimonial.

1.3 La mise en texte du patrimoine : le rôle de l'exposition

Saisir un texte patrimonial : le média exposition

Avoir considéré la patrimonialisation comme un processus d'écriture implique maintenant d'envisager l'existence d'un texte patrimonial. De nouveau, si l'écriture n'est pas simplement celle de signes linguistiques, le texte n'est pas uniquement entendu au sens d'un texte alphabétique.

Le texte désigne plutôt « une notion qui vise à cerner des objets instables et singuliers » (Souchier, Jeanneret et Le Marec 2003, 18). Il permet de cerner des objets qui ne s'appréhendent pas aisément, car la notion de texte a l'avantage de supposer « une organisation signifiante particulière ». La notion de texte est donc heuristique. Nous avons en effet rappelé que le patrimoine est constitué d'un ensemble de savoirs, de valeurs, d'objets et de représentations, c'est-à-dire, en quoi il est « un objet intersémiotique » donc difficilement appréhendable. Par conséquent, penser en termes de texte patrimonial, c'est considéré, malgré cette hétérogénéité, une homogénéité signifiante. C'est aussi pouvoir saisir tangiblement cet objet complexe qu'est le patrimoine, puisque le texte « cristallise des codes et des formes culturellement fluctuantes, des formes qui conditionnent la nature possible de l'échange sans pour autant la déterminer » (*ibid*.). Comprendre le patrimoine sous l'angle du texte, et penser en termes de texte-patrimonial, c'est donc envisager :

> « un objet socialement construit qui est engagé dans le « savoir social » par les modalités de sa reconnaissance et de sa lecture. […] En d'autres termes, c'est un objet symbolique qui circule et participe des échanges sociaux. Objet communicationnel, le texte anticipe pour partie son usage et son interprétation possible, il porte en lui-même une conception du processus de communication, des implications, qui ne se réaliseront qu'une fois actualisées ou dénoncées par les acteurs » (Souchier, Jeanneret et Le Marec 2003, 18)

Pour l'analyse d'un texte-patrimonial-statuaire-antique-marmoréenne, la question *où* saisir ce texte se pose. Nous nous intéressons alors principalement à l'exposition muséale, considérée comme un espace de *visibilité* et de *lisibilité* du patrimoine (Tardy 2009). Avec l'exposition, nous dit Cécile Tardy, nous sommes « au cœur de la patrimonialisation la plus classique qui soit, celle de l'entrée au musée des objets » (*ibid*. 16). Une entrée au musée qui, comme nous l'avons déjà souligné, vise une transformation statutaire des objets,

devenant à la fois un objet de collection (catégorisé, étudié, présentés, inaliénable, incessible, imprescriptible, etc.), et un objet de patrimoine (symbolique, identitaire, communautaire). Pour la suite de l'étude (pour comprendre ce qui se joue dans l'exposition d'un patrimoine polychrome) il nous faut à présent expliciter les spécificités techniques et symboliques du *média* exposition : comment l'exposition instaure une relation aux objets et à leur monde et comment cette relation est médiatisée.

Parler du *média exposition comme espace de lisibilité et de visibilité d'un texte patrimonial* nécessite alors deux précisions. Premièrement, considérer l'exposition comme un média (ce qui ne va pas naturellement de soi, si l'on associe de manière réductrice le terme média aux médias de masse) et deuxièmement, considérer le texte patrimonial dans ce média particulier, c'est-à-dire prendre en considération ses spécificités techniques.

Premièrement en effet, la « textualisation » du patrimoine par l'exposition dépend nécessairement, comme l'explique Yves Jeanneret, « des propriétés des supports et plus globalement de celles des dispositifs qui organisent les situations de communication, les rôles, les ressources d'expression » (Jeanneret 2019, 82). Or, l'exposition est bien « une forme d'écriture spécifique » (différente des médias tels la télévision, le livre ou la radio) en tant qu'elle se caractérise à la fois par sa dimension spatiale et par les registres médiatiques variés qu'elle exploite (Tardy 2009, 16). Dans *L'Écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie*, Jean Davallon définit ainsi l'exposition :

> « ce qui fait la spécificité de l'exposition [c'est] d'être, fondamentalement, à la fois un *agencement technique* de choses et non de signes, comme peut l'être par exemple un texte en langue naturelle ou même une image, et en même temps toujours aussi, plus ou moins, un *texte*, c'est-à-dire un ensemble signifiant organisé destiné à être interprété par le visiteur. À ce détail près que nous sommes en présence d'un texte fait d'objets et non de signes » (Davallon 2010, 230).

D'un point de vue de ses caractéristiques médiatiques, l'exposition fonctionne donc à la fois comme une *technologie de la présence* et comme une *technologie de l'écriture* (*ibid*.). En tant que technologie de la présence, l'exposition rend les objets de patrimoine présents aux visiteurs, et les met en valeur. Parce que l'exposition n'est pas réflexive mais transitive, nous dit ailleurs Jean Davallon, elle ne se montre pas elle-même mais montre quelque chose d'autre, elle se met au service de cette autre chose : « non seulement elle montrerait des "choses", mais toujours *indiquerait comment les regarder* » (1999, 7). Et pour que l'exposition indique comment regarder ce qu'elle montre, elle relève également d'une technologie de l'écriture : elle donne à voir pour faire comprendre et le sens résulte de

l'ensemble organisé qu'elle produit, en inscrivant un ensemble de signes et d'objets dans un contexte[31].

Par ailleurs, considérer l'exposition comme un média a l'avantage, explique Jean Davallon, « de mieux comprendre son fonctionnement comme fait communicationnel, autrement dit comme fait social et signifiant » (2003, 27). Concrètement, l'approche de l'exposition comme média suppose d'attribuer à la première ce qui caractérise le second. Dans un article de synthèse intitulé *Le média exposition*, Émilie Flon et Jean Davallon rappellent les quatre dimensions qui définissent un média : une dimension institutionnelle, une dimension technique, une dimension du public et une dimension communicationnelle (2013, 20). De la sorte, l'exposition comme média se définit à la fois par le musée comme institution qui la produit ; elle se caractérise par la manière dont elle est construite c'est-à-dire dans l'espace et selon des registres pluri-sémiotiques ; elle s'adresse aux visiteurs de l'institution qui s'y déplacent avec des compétences spécifiques ; enfin, elle vise certains effets sur ce public, effets qui touchent à sa dimension patrimoniale.

Ces dimensions sont bien entendu intimement imbriquées : elles entrent par exemple toutes en jeu dans la constitution d'un contrat communicationnel qui unit les acteurs de l'exposition, ses producteurs et ses visiteurs. Le fonctionnement communicationnel de l'exposition est ainsi régi par un certain nombre de conventions. Jean Davallon énumère ainsi les quatre règles suivantes : « Sauf précision contraire, (1) les objets exposés doivent être authentiques, et (2) les savoirs vrais. De plus, (3) le monde auquel appartiennent les objets doit exister, et (4) la mise en scène de l'exposition doit avoir respecté les trois règles précédentes » (Davallon 2003, 30). Ces conventions qui peuvent ne pas toujours être conscientisées configurent la production et la réception de l'exposition, puisqu'elles confèrent un statut à ce qui est exposé, à ce qui y est montré et dit. En tant que média, l'exposition repose donc sur certaines garanties institutionnelles « telles que les savoir-faire professionnels, les règles scientifiques, les principes déontologiques, le contrôle des tutelles, la critique, etc. » ; et ces garanties constituent le socle d'une confiance nécessaire à tout contrat communicationnel (*ibid.*).

Ce contrat communicationnel autorise l'opérativité symbolique de l'exposition, c'est-à-dire, le fait que l'exposition nous met bien en relation avec autre chose que ce qui est exposé. Si l'exposition nous fait en effet « accéder » à des choses en les agençant, cette accession n'est pas entendue dans un sens uniquement physique, mais plus largement dans un sens conceptuel (Davallon 2003, 29). « Accéder » signifie donc ici « mettre en relation » : et cela est permis dans et par l'exposition par des opérations de *médiation* et de

[31] Jean Davallon se réfère ici à la *Sémiologie de l'écriture* de Roy Harris, pour distinguer d'une part les contextes liés aux supports d'écriture, et d'autre part ceux liés aux circonstances et acteurs de cette écriture. Nous ne reviendrons donc par sur ce point détaillé plus haut.

médiatisation. Lorsqu'elle définit ces deux notions, Émilie Flon comprend la médiatisation comme sous-ensemble de la médiation (comme « une partie de cette pratique ») :

> « La médiation est comprise comme une pratique signifiante collaborative faisant intervenir de nombreux protagonistes (les destinataires de la médiation, les producteurs de savoirs, les concepteurs de dispositifs, les institutions, etc.), tandis qu'une partie de cette pratique est conditionnée et configurée par la matérialisation de certains éléments de la médiation dans des dispositifs de communication (comme les savoirs de référence, les représentations du passé d'une partie des acteurs, les valeurs sociales d'authenticité et de véracité, etc.) » (Flon 2008, 14).

Si en ce sens médiation et médiatisation instaurent toutes deux une relation, s'intéresser à la première revient à s'intéresser à la relation qui est produite, s'intéresser à la deuxième revient à s'intéresser à comment cette relation est produite. *In fine*, le choix de l'une ou de l'autre terminologie déplace le regard du chercheur sur son objet. S'intéresser à la médiatisation revient à placer la notion de dispositif au centre de l'étude. Par ailleurs, Émilie Flon précise que « lorsqu'un dispositif médiatise l'archéologie, c'est donc tout un rapport au monde, à la réalité et aux savoirs sur cette réalité qui est en jeu » (Flon 2008, 13). En effet, cela ne signifie pas explicitement que la médiation serait de l'ordre du social et la médiatisation de l'ordre du technique. Émilie Flon précise que la dimension sociale de la médiatisation n'est pas négligeable : la médiation « concerne la relation des gens aux objets du monde, le type de relation envisagée passant par les objets de patrimoine, et la médiatisation, qui concerne la relation qui s'établit entre les visiteurs et ceux qui mettent en valeur le patrimoine, cette relation passant par le média exposition » (*ibid*. 13-14). C'est au final, comme la communication que nous avons définie plus haut, le propre d'une activité socio-symbolique de fonctionner selon un axe relationnel et un axe référentiel (Davallon 2016). L'exposition médiatise et fait donc médiation à la fois vers le « monde d'origine » des objets et vers le « monde scientifique » des concepteurs (Davallon 1999) bien que ce second monde s'efface généralement au profit du premier. L'exemple du cartel (ou étiquette) des expôts est en ce sens significatif : il nous dit ce que l'objet est et d'où il provient, il permet donc d'instaurer une relation particulière au passé, alors que cette relation repose sur des savoirs construits par les scientifiques se traduisant par un ensemble de marqueurs épistémologiques (date, inventaire pour la traçabilité, etc.) (Flon 2012).

Préciser cela nous permet de clarifier ce qui va nous intéresser par la suite : la médiation et la médiatisation du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne. C'est-à-dire, comment la mise en couleurs des objets est médiatisée dans l'exposition et comment celle-ci fait médiation vers un monde d'origine polychrome. Néanmoins, il faut nous également considérer que l'exposition muséale ne contribue pas seule à la *mise en texte du patrimoine* : l'exposition mais aussi la communication et l'exploitation du patrimoine comptent parmi

ces opérations de mise en valeur intervenant au stade de publicisation du patrimoine. Dans les lignes qui suivent, nous nous appuyons sur ce que Jean Davallon a nommé la « mise en communication », « mise en exposition » et « mise en exploitation » du patrimoine (2006).

La mise en texte du patrimoine : ses mises en communication, en exposition et en exploitation

Pour faire exister le patrimoine et le mettre en relation avec ses publics, Jean Davallon distingue trois types d'opérations : la *mise en exposition* du patrimoine, sa *mise en communication* et sa *mise en exploitation* (2006). Ces trois opérations peuvent être envisagées, pour faire le lien avec la démonstration précédente, comme des pratiques d'écriture du patrimoine. Nous proposons de considérer que ces trois opérations participent de *la mise en texte du patrimoine* : le moment où, suite à la trouvaille et à la certification de l'objet, le patrimoine est publicisé. Attardons-nous sur ce que l'auteur met derrière chacune de ces opérations car pour la suite de l'étude, nous serons amenée à faire des allers-retours entre mise en communication, mise en exposition et mise en exploitation du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne.

Si ces trois opérations ont l'objectif commun de communiquer (au sens large) le patrimoine, elles ont toutefois des fonctions différentes. La mise en communication et la mise en exposition sont des opérations de *médiatisation*, c'est-à-dire qu'elles « visent à produire les dispositifs techniques qui assurent la relation entre le patrimoine et le public » (Davallon 2006, 36). La mise en exploitation, de nature commerciale, vise quant à elle « à transformer l'objet patrimonial en un produit » (*ibid.*).

La mise en communication correspond au degré zéro de médiatisation de l'objet patrimonial c'est-à-dire, au « niveau le plus élémentaire de la gestion de la relation entre le public et l'objet » (*ibid.* 37). La stratégie de mise en communication consiste à signaler la présence d'un objet, elle attire l'attention d'un potentiel public sur son existence et par conséquent, elle signale que cet objet a un intérêt, notamment patrimonial. Ce type d'opération « désigne ainsi tout ce qui doit permettre au visiteur d'aller vers l'objet et d'entrer en rapport avec lui » (*ibid.*), tel un panneau de signalétique dans une ville, une affiche d'exposition pour un musée, un flyer distribué à l'office de tourisme, etc. Ces outils de communication se situent autant à distance de l'objet (dans l'espace public par exemple) qu'à proximité, dans l'institution qui l'abrite (la communication dans la billetterie par exemple).

Une fois l'intérêt suscité grâce à une communication qui dit déjà quelque chose sur l'objet vient la visite d'un public. Celle-ci est permise par la mise en exposition du patrimoine, qui constitue donc la seconde opération de mise en valeur de l'objet. Lors de la mise en exposition, les professionnels du patrimoine interviennent sur l'objet, « dans l'objectif d'en rendre le sens plus facilement saisissable et appropriable par le visiteur » (*ibid.* 38). Ils construisent et proposent, nous dit Jean Davallon, « un dispositif de présentation destiné à régler sa relation à l'objet, à régler la visite » (*ibid.*). Un de ces dispositifs le plus évident est par exemple la conception d'un parcours de visite, qui va guider le public à l'aide de différentes techniques muséographiques (mise en valeur de certains éléments par l'éclairage, agencement des objets consistant à les isoler ou les faire dialoguer, etc.).

Les mises en communication et exposition du patrimoine régissent donc la relation du visiteur avec l'objet, mais les dispositifs qui les définissent entretiennent des rapports différents avec l'objet lui-même. Dans le premier cas, il s'agit d'« un dispositif externe destiné à faciliter l'accès à l'objet et qui vient s'ajouter à côté de l'objet » (*ibid.* 53). Parce que ces dispositifs sont externes et anticipent possiblement la rencontre du visiteur avec l'objet, Jean Davallon fait remarquer qu'« il convient en ce cas d'évaluer le « poids » que ce dispositif fait peser sur l'objet » (*ibid.*); c'est-à-dire, de comprendre comment ce dispositif va préfigurer l'expérience du visiteur à l'objet, comment il va potentiellement construire chez lui des attentes, etc. Dans le cas de la mise en exposition, le dispositif « intervient directement sur l'objet : elle s'immisce en lui pour le commenter (pensons aux panneaux) et attirer l'attention sur telle partie plutôt que telle autre (comme les visites-conférences) ; elle le prend en charge pour l'expliquer (par exemple, les circuits d'interprétation), voire s'ajoute à lui au point de l'annexer (tels les musées de sites, les spectacles) » (*ibid.*) À l'inverse de la mise en communication, il s'agit donc de comprendre comment la mise en exposition va non pas préfigurer la relation du visiteur avec l'objet, mais bien la configurer.

Enfin, la mise en exploitation du patrimoine, si elle médiatise aussi l'objet, agit différemment. En pratique, elle peut comprendre « la simple commercialisation d'un service (accès au site, documents de présentation, etc.) » ou aller jusqu'à « l'exploitation d'un produit patrimonial créé à cette fin » (*ibid.* 43). Dans certains cas donc, sa mise en exploitation peut aller jusqu'à la création d'un « produit culturel ou de loisir, dont la thématique est à caractère patrimonial sans s'appuyer pour autant véritablement sur du patrimoine ». (*ibid.* 47). Généralement, la stratégie marketing qui guide la mise en exploitation du patrimoine n'est pas pour autant antinomique à la valeur patrimoniale, ne serait-ce par ce que les produits mis à la vente dans les boutiques des institutions par exemple participent également d'une médiatisation du patrimoine : les produits dérivés des objets de collections, les livres scientifiques ou bandes dessinées disent aussi quelque chose sur le patrimoine et participent de sa circulation.

Toutes ces opérations sont guidées par une stratégie communicationnelle, à l'aide d'un concept d'exposition, d'un concept de communication ou d'exploitation, c'est-à-dire à l'aide d'un « principe réfléchi et défini d'intégration des différents éléments […] qui tout à la fois va donner sa cohérence à la mise en scène, guider la visite et venir s'adresser prioritairement à un ou plusieurs type(s) de visiteurs » (*ibid*. 39). Cette stratégie, si minime soit-elle, est toujours présente : « même faible, il y en a toujours une » nous dis Yves Michaud, et « même que, lorsqu'il n'y en a pas, il y en a encore une, une sorte de non idée directrice » (1989, 24).

En somme, ces opérations consistent à construire des dispositifs dans lesquels les objets patrimoniaux s'insèrent et sont mis en scène, les rendant d'autant plus présents au public (Davallon 2006, 36). L'enjeu du point de vue des professionnels du patrimoine, pour les institutions, est de trouver « un équilibre » pour que les dispositifs ne nuisent pas aux objets, pour qu'ils ne cachent pas ou ne prennent le dessus sur ce qui fait leur singularité. Comme le précise Jean Davallon, « le juste équilibre se définit par une médiatisation totalement mise au service d'un apparaître de l'objet patrimonial de sorte que ce dernier se révèle au visiteur, se présente de lui-même à ce dernier » (*ibid*. 53-54). Autrement dit, l'enjeu de la mise en valeur du patrimoine, c'est d'éviter qu'elle ne se voie, ne s'identifie, comme si la valeur patrimoniale de l'objet allait naturellement de soi. C'est là tout le « paradoxe » de cette mise en valeur de cette mise en texte : ne pas dire qu'il s'agit là d'un être de langage. Ainsi la médiatisation, explique Davallon, « doit disparaître, se résorber dans l'objet patrimonial, mais être différente de lui ; ne pas le modifier et pourtant lui apporter quelque chose » (*ibid*. 54)[32].

Tenant compte de cela, plusieurs questions de recherche s'avèrent pertinentes pour la suite de l'étude : quels dispositifs caractérisent la médiatisation de la statuaire antique ? Quel équilibre est trouvé par les institutions muséales dans la mise en valeur des objets ? Dans quelle mesure celle-ci s'efface-t-elle au profit d'une patrimonialité naturelle[33] ? Plus généralement, nous interrogerons les stratégies communicationnelles (concepts ou idées directrices) développées par les institutions qui abritent le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne ; la couleur participe-t-elle de la mise en valeur du patrimoine ? Selon quelles modalités ? Pour répondre à ces questions, nous choisissons de focaliser notre attention sur l'exposition muséale plus particulièrement, considérée à présent comme un espace de visibilité et de lisibilité d'un texte patrimonial.

---

[32] L'auteur renvoie alors à l'analyse de Louis Marin qui fait ressortir la logique des dispositifs représentatifs : « le dispositif, se montrant en train de représenter, redouble la présence du représenté. Ici, la médiatisation, se montrant en train de rendre plus visibles les caractéristiques de l'objet, redouble la présence de sa valeur patrimoniale » (*ibid*. : 54).

[33] Nous répondrons notamment à ces questions en chapitre 7 de ce manuscrit, en recourant à la notion de « déni du langage » telle qu'elle a été formulée par Frédéric Lambert (2013).

Considérer un texte patrimonial résultant de la patrimonialisation comme écriture permet donc de saisir un objet culturel qui ne s'appréhende pas aisément — le patrimoine. La notion de texte permet à la fois de penser le patrimoine comme constitué d'éléments hétérogènes, tout en envisageant simultanément qu'ils forment un ensemble cohérent. Autrement dit, la notion de texte patrimonial est heuristique.

Nous avons d'ailleurs précisé que ce texte ne pouvait advenir (en tant que tel) qu'une fois débutée l'étape de la publicisation : là où l'objet est mis en valeur, où les savoirs qui ont pris forme s'inscrivent pour circuler, où des valeurs se construisent socialement et sont appropriées par une communauté, où des représentations vont venir redoubler la présence de l'objet.

Lorsque l'on s'interroge sur « où saisir ce texte patrimonial », l'exposition muséale apparait alors comme la réponse la plus évidente. Lorsqu'elle met en scène les objets de musée, l'exposition donne à voir, à lire et à actualiser un texte patrimonial. Mais elle ne concourt pas seule pour autant à la mise en texte du patrimoine — sa publicisation — et il faut alors considérer également la mise en communication et mise en exploitation du patrimoine comme autant d'opérations participant de sa mise en valeur. Lors de l'analyse, cela justifiera les allers-retours réalisés entre espaces d'exposition, boutiques de musées ou documents de communication, car nous verrons que chaque espace use différemment de la couleur, de manière à répondre à des objectifs distincts, parfois contradictoires.

Conclusion du chapitre 1 — La circulation d'inscriptions

Aux termes de ce premier chapitre, les apports d'une approche de la patrimonialisation comme écriture se dégagent. Lorsque l'écriture est envisagée comme un processus communicationnel, la patrimonialisation est à son tour perçue comme un processus qui se concrétise dans l'échange, et l'importance est redonnée aux pratiques d'inscription de cette communication (textes et images, agencement de choses dans l'espace, etc.). Comme l'explique ainsi Cécile Tardy, « l'approche de la patrimonialisation par l'écriture revient à faire porter l'analyse sur l'élément qui rend possible et régit la communication du patrimoine » (2009, 13). De plus, considérer la patrimonialisation comme une écriture d'où résulterait un texte patrimonial permet à la fois de donner une cohérence à un ensemble d'inscriptions hétérogènes, et d'appuyer le rôle de tous ceux qui participent à son existence effective.

Parmi ces pratiques d'inscription, les opérations de mise en exposition, mise en communication et mise en exploitation du patrimoine concourent à une mise en texte patrimoniale. Pour la suite, un intérêt particulier sera porté à l'exposition car sa particularité est notamment de condenser le propre du texte : la présence de l'ensemble des acteurs — que cette présence soit physique ou médiatisée[34] — la présence des objets de patrimoine eux-mêmes, ainsi que la monstration de ce qui fait leur patrimonialité. De plus, parce qu'elle intervient au stade de la publicisation du patrimoine, son rôle dans le processus de patrimonialisation est décisif. Comme le souligne Yves Michaud, « *exponere*, comme *exhibere* en latin, veut dire mettre en vue, étaler, mettre à disposition, présenter, mettre au jour, faire paraitre, c'est aussi livrer, mettre à merci. Avec l'idée que ce passage par l'espace public est une épreuve de vérité » (1989 : 18). Avec l'idée, ici, de savoir comment la polychromie de la statuaire — ou la statuaire polychrome — passe cette épreuve de vérité.

À présent, il nous faut comprendre comment s'est écrit le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne et comment s'écrit-il aujourd'hui ; quels savoirs, quelles valeurs et quelles représentations se construisent et se transmettent ? Et puisque l'on va s'intéresser par la suite aux savoirs sur la couleur (qui relèvent du domaine du visible), nous abordons ensuite ce qui constitue la culture visuelle de ce patrimoine, c'est-à-dire les images symboliques et simplificatrices qui la composent et plus généralement, l'esthétique et ses valeurs qui configurent *a priori* la production et la réception de ces objets de patrimoine.

[34] Présence physique des visiteurs de l'exposition, présence médiatisée de ceux dont les pratiques laissent des traces.

Chapitre 2 – L'écriture du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne

La statuaire antique marmoréenne a depuis longtemps était patrimonialisée. Son écriture en tant que patrimoine n'est pas un fait récent. Une brève historiographie est donc nécessaire pour comprendre à quel texte patrimonial nous avons précisément affaire. Afin de ne pas nous disperser dans une analyse exhaustive de la patrimonialisation de la statuaire, nous nous concentrerons sur le moment où la couleur est intervenue dans ce processus. En effet, la polychromie de la statuaire n'est pas une découverte qui nous est contemporaine et au XIX^{e} siècle déjà, des traces de couleur sont mises à jour.

Si la qualité patrimoniale d'un objet résulte du regard que l'individu et plus largement la société portent sur lui, ce regard est aussi celui des disciplines scientifiques qui le prennent en charge. On parle ainsi de patrimoine historique, archéologique, anthropologique[35], etc. Les premières étapes de la patrimonialisation étant celles de la certification, les savoirs produits à ce moment dépendent de l'approche propre à ces disciplines. Or, la statuaire antique est principalement prise en charge à la fois par l'Archéologie et l'Histoire de l'Art. La première met à jour et certifie les objets. La seconde établit une continuité dans la production artistique occidentale. Nous verrons alors comment ces deux disciplines aux intérêts parfois divergents se sont saisies de la statuaire antique, en nous concentrant plus particulièrement sur le moment où la polychromie antique a été discutée, aux débats qu'elle a suscités.

Le patrimoine ayant besoin d'images pour exister, il nous faut également comprendre comment ces dernières se sont construites. Nous nous intéresserons donc à la constitution et la circulation des représentations patrimoniales de la statuaire antique aux images produites et aux esthétiques valorisées. De manière transversale, la dimension technique de ces représentations n'est pas négligée, puisqu'il nous faut prendre en compte les caractéristiques des outils qui permettent de les produire et de les diffuser : « la mémoire collective de l'art, comme toute autre catégorie de mémoire culturelle, est coextensive à l'histoire des techniques de mémorisation matérielle des formes et des idées » (Chirollet 1998, 1).

[35] De nature variée, les objets patrimoniaux sont généralement qualifiés selon leur double inscription sociale (Navarro 2015, 13) : selon la discipline qui étudie l'objet et selon la qualité de l'objet (patrimoine urbain, naturel, industriel, etc.).

2.1 La réception des couleurs dans la patrimonialisation de la statuaire

La découverte de la polychromie au XIX^e siècle : un contexte peu favorable

Dès la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^ème siècle, les découvertes archéologiques en Grèce, en Sicile et en Italie du Sud mettent au jour de nombreux objets ayant conservé des vestiges d'une polychromie antique. Néanmoins, ces découvertes prennent place dans un contexte particulier, peu favorable à l'acceptation de la polychromie antique. Dans une synthèse au titre évocateur — *Couleur et esthétique classique au XIX^ème siècle : l'art grec antique pouvait-il être polychrome ?* — Adeline Grand-Clément pointe les différents éléments de contexte qui ont freiné la prise en considération des couleurs de la statuaire (2005). Leur reconnaissance va en effet se confronter à un idéal préexistant : un idéal de blancheur, construit selon « une approche essentiellement esthétique, contemplative, qui considérait l'art classique comme un modèle admirable » (*ibid.* : 142). Le mouvement artistique et intellectuel néo-classique s'épanouissant à cette période envisage difficilement une statuaire polychrome et au moment où l'archéologie se constitue comme une discipline indépendante, les tensions entre arguments scientifiques et arguments esthétiques se multiplient.

L'étude de l'art grec s'est construite à partir de deux principales sources : les documents littéraires et les objets conservés dans les collections d'antiquaires. Les objets constitutifs de ces collections ne sont pas tous des originaux, puisqu'il s'agit souvent de copies romaines connues depuis la Renaissance, ou de moulages réalisés à des fins d'exposition ou d'apprentissage, en vue d'être copiés par les étudiants des écoles de beaux-arts. Or, aucun de ces objets ne pouvait faire preuve d'une polychromie originelle. Les premiers ont pu être nettoyés à plusieurs reprises ou simplement affectés par les conditions atmosphériques (humidité, lumière), et les moulages, généralement réalisés en plâtre, ne signifiaient que leur blancheur. Le théoricien du néo-classicisme Johann Joachim Winckelmann s'est appuyé sur ce type de corpus pour écrire son *Histoire de l'Art dans l'Antiquité* publiée en 1764. Comme le souligne Adeline Grand-Clément, il n'a jamais fait le voyage en Grèce et n'a donc jamais observé *in situ* les objets originaux qui auraient pu conserver des traces d'une polychromie originelle. C'est notamment pourquoi, à partir de

ses observations, il promeut un « culte de la statue blanche »[36]. Sa théorie de l'esthétique classique repose sur deux notions, déjà formulée en 1755 à savoir, une « noble simplicité » et une « grandeur calme » (« *eine edle Einflat, und eine stille Größe* »). En comparaison au traditionnel classicisme européen, la spécificité de cette théorie réside, selon Adeline Grand-Clément « dans l'emploi de l'adjectif *still*, que l'on peut traduire par 'calme', 'serein', 'immobile', mais aussi 'silencieux' » (2005, 152). Pour Winckelmann, l'idée de beauté classique est associée à la lumière et par conséquent, selon la théorie spectrale de l'époque, à la couleur blanche. Une blancheur que le marbre aurait d'ailleurs la propriété de refléter : « La couleur contribue à la beauté, mais elle n'est pas la beauté même ; elle la rehausse et fait valoir ses formes. [...] Comme la couleur blanche est celle qui réfléchit le plus les rayons lumineux et frappe donc le plus sensiblement, un beau corps sera d'autant plus beau qu'il sera blanc [...] »[37]. Pour l'historienne, le marbre blanc dans la théorie de Winckelmann incarne à la fois l'idée de grandeur (par la richesse du matériau) et de simplicité (par la douceur de sa coloration).

Pour comprendre la théorie de Winckelmann, Adeline Grand-Clément la resitue dans son contexte et rappelle deux conceptions artistiques préexistantes. La première correspond à l'opposition de la ligne et de la couleur, la seconde à la hiérarchisation de la sculpture et de la peinture. L'opposition entre couleur et ligne s'est construite principalement à la Renaissance, bien que le débat concernant la supériorité du dessin sur le coloris prenne racine dans l'Antiquité elle-même. Au XVII[e] siècle, un débat esthétique oppose les Rubénistes et les Poussinistes, du nom des deux peintres Rubens et Poussin et de leur approche radicalement différente de la peinture. Les Poussinistes valorisent la ligne au détriment de la couleur : « ils défendaient l'idée que la ligne donne un sens, alors que la couleur sans forme n'est qu'une tache. L'art devait selon eux viser à l'édification morale. Or la couleur apparaissait comme un moyen de séduction irrationnelle ». A l'opposé, les Rubénistes « donnaient la primauté à la couleur et à la perception globale, prônant une approche plus sensuelle que réfléchie ». Pour légitimer chacune de ces approches, « les premiers se réclamaient des Anciens, les seconds des Modernes » (*ibid*. 154). Afin de mieux saisir ce qui se joue dans la réception de la polychromie de la statuaire (et les arguments avancés pour l'évincer d'une écriture patrimoniale), il est important de comprendre que la couleur est jugée par certains comme secondaire, illusoire et sournoise. Le vocabulaire employé par Adeline Grand-Clément semble bien refléter ce que la couleur peut ainsi dénoter :

> « la couleur est un artifice, un mensonge, un fard, un maquillage risquant de masquer la pureté des formes plastiques. La couleur s'adresse au sens et non à l'esprit. Elle n'est

[36] Pour cela, il s'appuie sur un héritage antérieur, construit à la Renaissance.
[37] J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresde, 1764 [Darmstadt, 1982], p.148 (Grand-Clément 2005, 152).

qu'apparence trompeuse, superficialité. Les adversaires de la polychromie grecque reprennent ainsi toute une tradition négative attachée au coloris. À leurs yeux, la couleur sied plutôt à l'Orient, à ce qui est exotique. Elle caractérise davantage le barbare qu'une culture raffinée » (Grand-Clément 2005, 154).

La seconde tradition est celle de la hiérarchie établie entre les arts et notamment entre la peinture et la sculpture. La sculpture appartient au domaine de la forme, la peinture au domaine du coloris (même si dans la peinture sont aussi opposés dessin et couleur, selon le débat qui vient d'être cité). Selon cette conception, une sculpture ne peut donc être peinte. Les exemples de discours cités ci-après rendent compte de cette hiérarchisation artistique mais surtout, de la lecture anthropologique qui en est faite. L'historien de l'art Henri Lechat (1862-1925) écrivait ainsi : « pour des hommes demi-civilisés la forme isolée, toute nue, ne satisfait point les yeux ; ils ne la comprennent que sous le vêtement de la couleur. L'idole, peinte et parée, produit sur eux une impression plus vive ». Des arguments similaires se retrouvent plus tôt chez Quatremère de Quincy (1755-1849) : l'association de la couleur et de la forme « fut partout l'ouvrage uniforme de l'instinct. La couleur des corps vivants, quelque imparfaite qu'on la suppose, est pour l'œil d'un sauvage ou d'un enfant l'image de la vie. Le mélange du relief et du coloris leur fait une illusion complète ».

Le néo-classicisme qui accueille les découvertes de la polychromie de la statuaire prend racine dans ces traditions artistiques. Ainsi la sculpture antique ne pouvait être peinte, à moins de revoir les qualités attribuées aux Anciens. Comme le résume Adeline Grand-Clément, « l'intrusion de la polychromie » déstabilise les catégories artistiques jusque-là établies et « menace sérieusement l'édifice classique, construit sur une idée d'ordre. Les néo-classiques ne peuvent tolérer un tel mélange des genres, dans lequel ils ne voient que confusion, et non harmonie » (*ibid*. 155). Une fois ce contexte posé, nous pouvons à présent préciser quelles sont ces découvertes et discuter ce qui se joue dans les débats qu'elles ont suscités.

Les débats du XIX^{ème} siècle : approche archéologique versus approche esthétique

C'est en affirmant en 1798 à propos du Parthénon que « tout était peint » que le consul de France à Athènes Louis François Sébastien Fauvel inaugure alors, selon Philippe Jockey, « un débat esthétique promis à un bel avenir » (2007, 39). Au tournant du siècle, plusieurs indices de couleurs sont repérés sur les collections européennes : des études sont menées dans la Galerie des antiques du Louvre, là où sont réunies les saisies révolutionnaires, et

presque au même moment à Londres, des traces de peintures sont révélées sur les marbres du Parthénon. Néanmoins, comme le souligne Sophie Schvalberg, « les archéologues ne consacrent pas immédiatement d'ouvrages spéciaux à cette particularité notable de la statuaire antique, qui les gêne plus qu'elle ne les intrigue » (2014, 47). Au Louvre en effet, elle note que les descriptions polychromes faites par Aubin-Louis Millin sont « marginales », même « infra-paginales », alors que les marbres londoniens sont rapidement et intégralement nettoyés.



Figure 5 : Frontispice du *Jupiter Olympien*. Par Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, 1815, gravure aquarellée, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Deux ouvrages marquent une étape dans le débat sur la polychromie : *Recherches sur l'art statuaire* d'Emeric David publié en 1805, mais surtout *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, d'Antoine Quatremère de Quincy publié en 1814 (Figure 5). C'est le second qui, selon les synthèses actuelles, constitue « l'ouverture médiatique du débat sur la polychromie » (Schvalberg 2014, 48). Ces ouvrages, s'ils prennent en compte la couleur, ne semblent pas être pour autant chromophiles. Les auteurs y établissent une distinction entre polychromie naturelle et polychromie artificielle, la première étant la seule acceptable. La polychromie naturelle désigne l'effet coloré apporté par les matériaux eux-mêmes, c'est-à-dire les matériaux précieux comme l'or, l'argent, le bronze ou l'ivoire. Cette polychromie dite naturelle n'est tolérée que sur certaines parties du corps, alors que la polychromie artificielle (celle ajoutée sur la surface) ne peut être concevable que sur l'architecture et non sur la sculpture autonome. Selon Sophie Schvalberg, les distinctions établies constituent pour Quatremère de Quincy « un garde-fou contre des expérimentations déplacées dans les beaux-arts de son temps » (*ibid.* 48). Il semble en effet que tout se joue ici : d'un côté la couleur de la statuaire antique, de

l'autre la couleur dans l'art statuaire contemporain antiquisant[38]. Cela est perceptible lorsque l'archéologue Raoul Rochette publie en 1831 son rapport de l'Expédition de Morée. La description qu'il fait de la polychromie de la statuaire des frontons d'Olympie est relativement neutre, alors que son discours sur la polychromie de l'architecture contemporaine est beaucoup plus critique :

> « [ce système de sculptures et d'architecture coloriées], dont, il y a quelques années encore, nous soupçonnions à peine l'existence, et que nous ne serions pas éloignés maintenant d'appliquer à tout, au point d'enluminer tous nos édifices et de peindre toutes nos statues ; car c'est un défaut assez naturel à l'esprit humain, d'abuser d'une vérité longtemps contestée, en en étendant les conséquences au-delà de toute mesure, et de gâter par l'exagération une idée heureuse et nouvelle ».

Sophie Schvalberg pointe le vocabulaire employé pour décrire la couleur : l'usage des verbes enluminer, abuser et gâter semble caractéristique des discours contemporains qui opposent la notion d'excès à celle « d'équilibre classique, de proportionnalité parfaite » (*ibid*. 49). Un autre ouvrage de référence est celui de Jacques Ignace Hittorf, *De l'architecture polychrome chez les Grecs* publié en 1830 et dans lequel figurent des restitutions du Temple d'Empédocle, dans l'acropole de Sélinonte (aujourd'hui rebaptisé « temple B »). Sa théorie sur l'architecture polychrome et ses restitutions en couleurs sont largement diffusées au début des années 30 et semble-t-il, assez bien reçues. Selon Sophie Schvalberg, il est possible que cette appréciation s'explique en raison du caractère presque inconnu du temple en question. En effet, pour des monuments célèbres tels le Parthénon, le chemin semble avoir été plus long.

Les savants Britanniques James Stuart et Nicholas Revet comptent parmi les premiers à avoir proposé des relevés graphiques du Parthénon polychrome, dans le premier volume des *Antiquités d'Athènes (Antiquities of Athens)* publié en 1762. Plus tard, lorsque Aubin Louis Millin commente en 1803 une des plaques de la frise des Panathénées, tout juste déposée au Louvre, il commente : « avant que ce marbre précieux eût été nettoyé, il conservait des traces non seulement de couleur encaustique, dont suivant l'usage des Grecs, on enduisait la sculpture, mais encore d'une véritable peinture dont quelques parties étaient couvertes : usage qui tient aux procédés de l'enfance de l'art, dont ils n'étaient pas encore débarrassés. Le fond était bleu, les cheveux et quelques parties du corps étaient dorés ». Les observations d'Aubin Louis Million sont corroborées par E.D. Clarke en 1814, qui examine sur place le décor sculpté. Il en déduit que « les statues du Parthénon d'Athènes étaient

[38] Nous verrons au cours de notre analyse qu'aujourd'hui, la tension se joue au même niveau mais s'est déplacée ailleurs : d'un côté la couleur de la statuaire antique, de l'autre la couleur du patrimoine statuaire antique. C'est de nouveau l'actualité de la couleur, sa valeur contemporaine, et non la réalité archéologique elle-même, qui pose problème.

originellement peintes et dorées ». L'évidence polychrome de l'architecture et des sculptures du Parthénon, le symbole même du classicisme grec, s'impose progressivement à tous. Mais c'est surtout à la fin du XIX[e] siècle qu'une des découvertes archéologiques majeures vient clore le débat d'un point de vue scientifique, sur la polychromie de la statuaire antique. Entre 1885 et 1886 sont découvertes les *koraï* de l'Acropole, ces statues féminines de l'époque archaïque qui, grâce à leur enfouissement précoce, ont conservé des vestiges importants de leur mise en couleurs originelle. Les Athéniens avaient en effet protégé leurs offrandes du saccage des Perses lors de la seconde guerre médique entre 480 et 479 av. J.-C. Des relevés graphiques réalisés suite à l'excavation des statues permettent de se rendre compte des couches picturales conservées car abritées pendant longtemps de la lumière. À la fin du XIX[ème] siècle, de par les fouilles archéologiques européennes et la parution de nombreux ouvrages sur le sujet, « la nouvelle génération d'archéologues français, passée par l'École d'Athènes, ne peut plus récuser l'universalité de la couleur dans l'art antique » (Schvalberg, 171). Dès les années 1840, les envois de Rome et envois grecs des artistes et architectes français (des relevés et des restitutions des monuments) sont exposés au Salon et contribuent à la diffusion médiatique de la polychromie des œuvres. Les grandes aquarelles de Charles Garnier, qui illustrent *Mémoire sur l'île d'Égine* d'Edmond About en 1852, sont exposées à l'École des beaux-arts, ce qui, dans les années 50, ne semble plus être une initiative isolée.

Si du point de vue archéologique, la polychromie antique est de mieux en mieux attestée au cours du XIX[e] siècle, du point de vue des Beaux-Arts, la couleur est toujours sujette à discussion et souvent dévalorisée. De la sorte, comme le remarque Sophie Schvalberg, le champ artistique « résiste à la propagation des découvertes par l'intermédiaire de certains professeurs » (2014 : 145). En témoignent les notes de cours du professeur David d'Angers, rédigée après avoir observé une maquette polychrome des frontons d'Égine exposée à Munich depuis 1816 :

> « Plus une statue sera coloriée avec art, plus le spectacle en sera rendu intolérable par l'immobilité de la pierre. Ce qui fait comprendre parfaitement combien serait grossière la sculpture coloriée, ce sont les têtes exposées dans les vitrines de coiffeurs. Elles ont la couleur de la vie, une chevelure naturelle, des prunelles qui regardent sans voir ; cela fait horreur. On ne rendra jamais, par l'application des couleurs sur une forme en relief, cette transparence que la chair de l'homme reçoit de la vie. D'ailleurs, fut-il possible de faire illusion sur ce point à l'aide d'une habilité surhumaine, l'immobilité de la statue deviendrait alors effrayante. Un visage modelé paraîtrait un soleil sans chaleur, une lumière sans rayons. J'ai vu quelquefois des hommes conserver pendant très longtemps une pose inerte, brusquement rompue par un mouvement automatique : le spectacle de ces hommes m'est intolérable. L'immobilité de la vie physique fait songer à la mort et à la putréfaction qui la suit. La mission de la sculpture est toute différente : notre art consacre une existence éternelle contre laquelle la vieillesse ne peut rien ; aussi convient-

> il que la blancheur du marbre soit à l'œuvre plastique comme un vêtement d'immortalité ».

Cet extrait ne constituerait qu'un exemple du rejet des institutions artistiques vis-à-vis de la statuaire colorée, et à partir de 1860, les textes de leurs représentants se multiplient. Deux autres exemples peuvent être également cités : Charles Blanc exprimant « sa haine de la couleur » dans *Grammaire des arts du dessin*, et Hippolyte Tain qui, dans son cours d'esthétique à l'école des beaux-arts, « professe ouvertement son dégoût de la sculpture polychrome […] en ignorant les preuves archéologiques de cette réalité de l'art antique et en dénigrant les mélanges de matériaux » (*ibid.* : 173). Pour ce dernier, la statuaire peinte est, selon l'analyse de Sophie Schvalberg, « tout juste bon pour un public crédule et ignorant » (ibid. 174).

Les enseignants de l'école des beaux-arts espèrent ainsi conserver une distinction entre art industriel et grand art dans lequel la couleur n'a pas sa place. Si l'école des beaux-arts reste sur ses positions, le Salon semble devenir « le lieu d'un positionnement pratique dans la querelle, à défaut d'affichage théorique » (Schvalberg 2014, 145), et le jury y accepte des peintures au décor antiquisant polychrome. Mais c'est bien parce qu'il s'agit de peinture que ces œuvres sont acceptées : dans la peinture à sujet antique, la couleur y « confère une couleur locale désormais indispensable, mais pas en sculpture » (*ibid.* 265). Plus tard, ce ne sera d'ailleurs plus uniquement les théoriciens qui s'opposeront publiquement à la polychromie de la statuaire, mais aussi les journalistes et critiques d'art et leur compte-rendu d'exposition, avec qui « les artistes partisans de la polychromie doivent batailler » (*ibid.*).

Les discours cités montrent bien comment la confrontation des approches archéologique et esthétique de la statuaire antique a pu être source de tensions. Les débats et critiques engendrés par les découvertes archéologiques n'ont pas uniquement porté sur une réalité antique - la statuaire était-elle ou non polychrome ? - mais aussi sur la place de la couleur dans un modèle artistique contemporain. Comme le souligne Adeline Grand-Clément, ces querelles ont finalement porté sur « le sens de l'expression esthétique classique » :

> « S'agit-il des canons en vigueur dans la Grèce antique, durant la période d'« apogée » que l'on nomme classique ? Ou fait-on référence aux idéaux artistiques du néo-classicisme, vingt-trois siècles plus tard ? En théorie, aux yeux des Européens des XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècles, la question n'a pas de sens puisqu'ils revendiquent une équivalence parfaite entre les deux : le néo-classicisme se réclamant du classicisme antique qu'il prend pour modèle, il n'y a pas lieu de distinguer les inclinaisons esthétiques des Modernes de celles des Anciens. […] c'est l'esthétique contemporaine qui projette ses propres canons sur une Grèce classique imaginée, réinventée » (ibid. 140).

La recherche d'un compromis

Pour Adeline Grand-Clément, les débats sur la polychromie de la statuaire antique ont abouti, sur le temps long, à l'établissement d'un « compromis » réconciliant dans une certaine mesure, partisans et détracteurs de la couleur (*ibid*. 140). Ce compromis a alors permis de concilier d'un côté des preuves indiscutables d'une polychromie antique et de l'autre, un goût pour la statuaire achromatique.

Ce compromis a consisté à trouver des explications pour justifier la mise en couleurs de la statuaire, car celle-ci ne peut pas, selon les conceptions de l'époque, avoir une quelconque valeur esthétique à part entière. Comme l'explique Adeline Grand-Clément, rares sont ceux qui admettent que « la couleur était là parce qu'elle plaisait aux Anciens, parce que, à leurs yeux, elle conférait toute sa beauté à l'œuvre. Pour la plupart des savants, soucieux de préserver l'image classique de l'art grec, la couleur ne peut être une fin en soi » (2005 : 152). Il s'agit alors de trouver des justifications de différentes natures pour expliquer les traces observées. Sont alors concédées à l'utilisation de la couleur plusieurs fonctions : elle est utile pour amoindrir l'éblouissement engendré par le reflet du soleil méditerranéen sur la blancheur du marbre (édifices et statues confondus) ; elle est utile pour souligner le relief de la forme sculptée, dont la primauté rend la couleur secondaire ; elle est utile puisque conventionnelle (symbolique) car elle ne peut servir un éventuel réalisme de la représentation qui rabaisserait le dessein de la sculpture à une simple imitation de la nature. Enfin, la couleur viendrait s'expliquer simplement par l'évolution des techniques : les Anciens ont d'abord utilisé le bois comme matériaux pour la construction de leurs édifices ou pour leurs statues ; dès lors, ils devaient protéger le bois par un enduit éventuellement coloré, et cette pratique traditionnelle aurait été conservée lors du remplacement du bois par un matériau pérenne tel le marbre. La couleur est alors difficilement contestable, mais elle se justifie et s'apprivoise. D'un point de vue esthétique, ne saura acceptée que la polychromie dite naturelle (l'utilisation de matériaux nobles comme l'or, l'ivoire, les incrustations de pierres, etc.) et non la polychromie dite « artificielle », celle ajoutée sur la matière sculptée. Aujourd'hui, au XXI^{e} siècle, ce compromis serait, selon Adeline Grand-Clément, toujours d'actualité : « les choses ont finalement peu changé » et « les savants se refusent encore à présenter la couleur comme l'un des critères de l'esthétique classique » (*ibid*. : 158).

L'écriture du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne a donc évincé la couleur des objets et le compromis qui vient d'être décrit constitue aujourd'hui un héritage : la confusion entre art néoclassique et art antique. Si l'art français s'est aujourd'hui affranchi du néoclassicisme — dans le sens où la création contemporaine ne fait bien souvent référence à la statuaire antique que pour la détourner — l'amalgame entre création

néoclassique et création antique semble perdurer. Il n'est pas toujours aisé en effet du moins pour l'individu peu familier de distinguer productions issues de l'Antiquité et productions issues des siècles postérieurs, comme en atteste la comparaison des œuvres ci-dessous, antiques et néoclassiques (Figure 6).



Figure 6 : Comparaison d'œuvres antiques et néoclassiques
De gauche à droite : Groupe du Laocoon, vers 40 av. J.-C. (Rome, Musée du Vatican) ; Antonio Canova, Hercule et Lichas, 1795-1815 (Rome, Galerie nationale d'art moderne et contemporain) ; Copie en marbre de l'original en bronze de Myron, Discobole, 5e siècle av. J.-C.

L'amalgame peut d'ailleurs s'effectuer dans les deux sens, comme nous avons pu le constater au cours de nombreux échanges durant notre recherche : attribuer la Vénus de Milo à un sculpteur de la Renaissance et inversement, attribuer le David de Michel-Ange (1501-1504) à un sculpteur antique. Envisager la sculpture antique polychrome peut ainsi faire douter des couleurs originelles ou simplement possibles de productions ultérieures. L'infographiste espagnol Nico Ordozgoiti s'est en ce sens essayé à peindre numériquement la célèbre œuvre de Michel-Ange (Figure 7) : si la statuaire antique marmoréenne n'avait pas été décolorée, les artistes de la Renaissance comme ceux se réclamant du néo-classicisme auraient-ils peint leurs statues ? Quelles conséquences cela aurait-il eues sur notre environnement visuel d'aujourd'hui ? Une *histoire des possibles*[39] serait intéressante à écrire pour rendre compte des effets, dans de nombreux domaines, de la décoloration de l'art statuaire gréco-romain.

[39] Nous faisons ici référence à l'ouvrage de Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou, *Pour une histoire des possibles*, dans lequel les auteurs discutent les apports d'une démarche contrefactuelle pour l'étude de l'histoire. Cette démarche est constituée de trois principales étapes : « le raisonnement contrefactuel (le constat qu'en l'absence d'un fait historique les choses auraient pu se passer autrement, sans aller plus loin) ; la chaine de l'issue alternative (qu'elle prenne la forme d'une narration romancée ou d'un raisonnement analytique) ; enfin la question des futurs du passé et des futurs possibles, rattachés de fait, à un moment ou un autre, à un raisonnement de type contrefactuel (les points de basculement [...] » (2016, 13).



Figure 7 : Nico Ordozgoiti, *Paint Job* n^{os} 05 et 01, 2015
À gauche, retouche numérique de la Vénus de Milo (130-100 av. J.-C., Paris, Musée du Louvre) ; à droite, retouche numérique du David de Michel-Ange (1504, Florence, Galerie de l'Académie de Florence).

C'est donc une culture visuelle patrimoniale que nous interrogeons dans la section suivante. Nous montrons comment le traitement médiatique de la polychromie est bien contemporain des premiers débats mais comment les techniques de reproduction et de diffusion de l'image achromatique ont entravé la circulation de représentations polychromes, c'est-à-dire, l'écriture d'un patrimoine en couleurs.

2.2 La production d'une culture visuelle achromatique

Les obstacles à une transmission des couleurs

L'histoire technique des médias de masse montre que le noir et blanc a toujours précédé la couleur : la gravure, la photographie ou le cinéma en sont des exemples. Alors que le monde physique est *en couleur*, la 'normalité' des médias issus de ces technologies est celle du noir blanc, dans laquelle s'impose *a posteriori* la couleur (Boulouch 2005). Prendre en compte les possibilités techniques de la reproduction médiatique de la couleur permet d'expliquer en partie la réception de la polychromie de la statuaire : la circulation d'image en noir et blanc n'a semble-t-il pas aidé à ce qu'un public (savants, critiques, visiteurs d'expositions, etc.) se familiarise avec une statuaire polychrome. En effet, si à la fin du

XVIII[ème] siècle et au début du XIX[ème] les attestations d'une polychromie de la sculpture grecque se multiplient, leur diffusion est limitée. Adeline Grand-Clément souligne l'importance de prendre en compte les médias disponibles et les techniques contemporaines pour comprendre pourquoi l'idée d'une statuaire colorée a peiné à s'imposer car « admettre le caractère polychrome de la plastique grecque nécessite un contact visuel direct : la couleur est une donnée sensible qui passe par les images plus que par les mots » (Grand-Clément 2005, 143).

Les relevés archéologiques, consistant à consigner les traces de couleurs d'objets tout juste excavés, ne pouvaient être que graphiques, requérant un travail beaucoup plus ténu que ne le permettent nos appareils photographiques actuels. Pour exemple, les éléments peints découverts sur les ruines des temples d'Égine, de Bassae ou de Sélinonte, lors des fouilles menées en Grèce vers 1812, ne sont conservés « que dans de rapides aquarelles exécutées sur le vif », alors que les traces de couleurs vives s'atténuent très rapidement (*ibid.*). Le XIX[ème] siècle vit de nombreuses tentatives d'invention de la photographie couleur, dont l'objectif était de reproduire de manière spontanée les couleurs naturelles des objets. L'obtention d'un rendu *naturel* des couleurs c'est-à-dire réaliste, conforme aux propriétés physiques de l'objet était particulièrement importante « d'un point de vue esthétique, mais aussi dans un souci de vraisemblance et d'exactitude » archéologique (Font-Réaulx, 2004 : 86). Mais jusqu'à la fin du XIX[ème] siècle, le procédé le plus courant pour diffuser une image en couleurs demeure encore la colorisation manuelle des tirages photographiques.

Il ne faut toutefois pas attendre l'invention de la photographie couleur pour pouvoir diffuser la polychromie grecque. Adeline Grand-Clément distingue d'une part les médias davantage réservés au cercle restreint des savants (les dessins et les publications) et d'autre part, ceux destinés aux publics des salons internationaux et des expositions des musées, qui se multiplient en Europe au XIX[ème] siècle (2005, 143). Avant la fin des années 1830, les auteurs souhaitant intégrer des planches en couleurs dans leurs ouvrages n'avaient d'autre choix que d'avoir recours à la lithographie, un procédé qui ne permettait que la reproduction en noir et blanc des gravures qu'il fallait, dans un second temps, aquareller manuellement d'après l'original. Les inconvénients financiers et scientifiques de cette technique (risques d'erreur dans la reproduction manuelle) entravent donc une large diffusion des découvertes. Car « pour être convaincante, la mention, dans les publications scientifiques, de traces de polychromie, révélées par les voyages ou les fouilles, nécessite la présence de planches en couleurs » (*ibid.*). L'invention de la chromolithographie à la fin des années 1830 permet enfin l'impression en couleur de planches d'illustrations, et engendre la multiplication des publications. Les théories de Jacques-Ignace Hittorff sur la polychromie de l'architecture antique sont ainsi illustrées en couleur en 1851 et les

découvertes des *koraï* peintes de l'Acropole d'Athènes une trentaine d'années plus tard seront diffusées en Europe.

Dans un contexte muséal, par le biais du média exposition, plusieurs initiatives ont contribué à communiquer les découvertes archéologiques. En 1816 à la Glyptothèque de Munich, des sculptures polychromes du fronton d'Égine sont exposées et dialoguent avec une reconstitution en plâtre colorée de la façade du temple, réalisée par le sculpteur danois Bertel Thorwaldsen. Cette reconstitution sera exposée jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle puis remplacée par le nouveau directeur, Adolf Furtwängler, par une reconstitution actualisée selon les dernières découvertes. En 1855, l'Exposition universelle de Paris présente une réplique de la statue chryséléphantine de l'Athéna de Phidias par Charles Simart (Figure 8). Au Salon de 1859 est exposée la maquette d'un temple grec polychrome, le « temple des Muses », réalisée par Jacques-Ignace Hittorff. À partir de 1882, le musée de Dresde montre à ses visiteurs des moulages en plâtre polychromes réalisés à la demande du nouveau conservateur des collections de sculpture Georg Treu. Dans la foulée, le conservateur et archéologue allemand interroge ses pairs lors d'une conférence intitulée « Devons-nous peindre nos statues ? » (1882), qu'il publia l'année suivante à Berlin. Ou encore, en 1891, le musée des beaux-arts de Boston expose les reconstitutions polychromes de deux sculptures grecques, un Hermès de Praxitèle et une Vénus Genitrix.

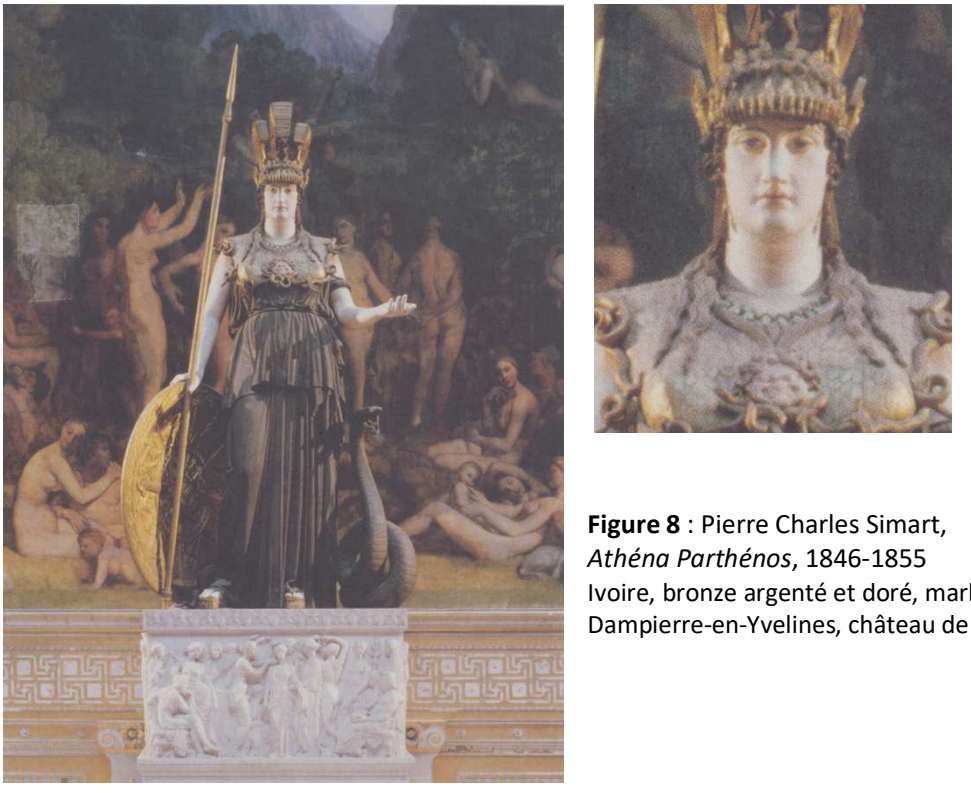


Figure 8 : Pierre Charles Simart,
Athéna Parthénos, 1846-1855
Ivoire, bronze argenté et doré, marbre,
Dampierre-en-Yvelines, château de Dampierre.

Ces quelques exemples montrent donc que le traitement médiatique du sujet ne nous est pas contemporain. Néanmoins, qu'ils s'agissent d'exposition ou d'impression, ces médiations ne sont bien souvent que temporaires ou trop coûteuses pour circuler abondamment, et ne constituent donc que quelques rares exemples. Comme le souligne Michel Pastoureau, avant le milieu du XIXe siècle, les scientifiques ont essentiellement travaillé à partir de documents en noir et blanc, engendrant de fait une perception achromatique du passé :

> Pendant près de quatre siècles, la documentation « en noir et blanc » a été la seule documentation disponible pour étudier les témoignages figurés du passé, y compris la peinture. Par là même, les modes de pensée et de sensibilité des historiens et des historiens de l'art sont eux aussi quelque peu devenus « en noir et blanc ». Habitués à travailler à partir de documents, de livres, de périodiques et d'iconothèques où dominaient très largement les images en noir et blanc, les historiens (et les historiens de l'art encore plus que les autres) ont, jusqu'à une date récente, pensé et étudié le passé soit comme un monde fait de gris, de noirs et de blancs, soit comme un univers d'où la couleur était totalement absente » (Pastoureau 2005, 52).

Selon l'historien, la démocratisation de la photographie couleur n'aurait pas eu d'impact (aujourd'hui et pour le moment) sur les mentalités et les méthodes de travail. Cela pour deux raisons : « d'une part, les habitudes de pensée étaient trop fortement ancrées pour être transformées en quelques décennies ; d'autre part, l'accès au document photographique en couleurs a été et reste aujourd'hui encore un luxe »[40] (*ibid*. 53). Surtout, outre les difficultés à reproduire et diffuser les couleurs découvertes ou les restitutions proposées, ce sont les objets eux-mêmes qui ne conservent pas sur le temps long leur polychromie. Dès lors, ils constituent *a priori* un obstacle à l'écriture d'un patrimoine polychrome et ont un rôle important dans la production d'une culturelle visuelle achromatique qui leur est associée.[41] Michel Pastoureau souligne l'écart existant entre l'éclat d'origine des couleurs et l'état dans lequel elles parviennent au présent. Il insiste sur la nécessité de prendre en compte les effets du temps sur les objets qui servent de documents à l'étude du passé :

> « l'historien doit impérativement se souvenir qu'il voit les objets et les images en couleurs que les siècles passés nous ont transmis, non pas dans leur état d'origine, mais tel que le

[40] De nombreux obstacles matériels, juridiques et financiers se dressent en effet toujours face au chercheur. Le cout élevé des livres en couleur décourage autant le chercheur à l'achat, que l'éditeur à la production qui va limiter voire supprimer les planches en couleurs des publications ; les démarches auprès d'institutions muséales ou de bibliothèques pour travailler sur une diapositive sont souvent longues et complexes, etc.

[41] Pour approfondir ce point, nous aborderons en troisième chapitre l'impossible restauration des objets et ses conséquences.

> temps les a faits. Ce travail du temps est lui-même un fait historique, qu'il soit dû à l'évolution des composants chimiques des matières colorantes, ou bien au travail des hommes qui, au fil des siècles, ont peint et repeint, modifié, nettoyé, vernis ou supprimé telle ou telle couche de couleur posée par les générations précédentes » (Pastoureau 2005, 52)

À présent, il nous faut donc identifier et comprendre les représentations construites à partir des objets de patrimoine. Comment certains sont-ils devenus des icônes nécessairement blanches ? Et en quoi l'achromatisme des objets participe-t-il d'une relation particulière au passé ?

La circulation d'icônes blanches

Les images qui circulent et qui contribuent à la représentation collective d'un objet patrimonial participent de la constitution d'une culturelle visuelle partagée. S'intéresser à l'existence d'une culture visuelle revient à interroger l'iconographie de l'objet (Moliner 2016), c'est-à-dire à l'ensemble des images matérielles de l'objet entendu au sens large, en opposition aux images mentales. Tous les médias sont ici concernés dès lors qu'ils contribuent à la constitution d'une représentation de l'objet ; et toutes les représentations contribuent à la formation d'une « réalité médiatique » de l'objet, « qui entrent dans les processus subjectifs de construction de la réalité sociale » (Faccioli 2007, 14).

Parmi les images constitutives d'une culture visuelle, figurent ce que l'on appelle des chefs-d'œuvre et lorsque l'on s'intéresse à l'art statuaire antique, il est difficile de passer à côté. Ces derniers nous intéressent particulièrement puisque, pour reprendre la définition qu'en donne Sophie Raux, « le chef-d'œuvre occupe dans notre culture une position unique, dominante. Hors d'atteinte, il serait inestimable par sa valeur (qu'elle soit d'ordre métaphysique et/ou économique), indépassable par ses qualités intrinsèques et intemporel par sa capacité à transcender tout déterminisme historique » (Raux 2015, 163)[42]. Certes, tous

[42] L'auteur explique d'ailleurs comment l'institution muséale contribue à la production de chef-d'œuvre : « Le lieu par excellence de la célébration du chef-d'œuvre est bien entendu le musée, nouveau « temple » dédié à la valorisation de l'art, à la conservation du patrimoine, à la diffusion d'un savoir, dans la croyance utopique du bien public. Mais il est aussi un instrument au service du pouvoir et une institution à l'autorité implacable qui a le pouvoir de légitimer, hiérarchiser et sanctuariser les objets qui justifient son existence. Par ce qu'il accueille ou par ce qu'il exclut, par ce qu'il promeut ou relègue, par ce qu'il choisit de montrer et comment il le montre, le musée est une instance souveraine d'identification, de production et de sacralisation du chef-d'œuvre. En présentant les objets détachés de leur

les exemplaires du patrimoine-statuaire-antique-marmoréenne conservés dans nos musées ne sont pas élevés au rang de chefs-d'œuvre, mais il en existe quelques-uns : une brève analyse de leur iconographie montre que la couleur n'en est pas constitutive[43].

Dans l'ouvrage grand public *Pourquoi c'est connu ? Le fabuleux destin des icônes du Louvre*, plusieurs notices sont consacrées à des marbres antiques. Parmi eux figure la Vénus de Milo qui a subi « un nettoyage vigoureux [permettant] de donner à la sculpture une blancheur inouïe » (Brocvielle 2019, 45) ainsi que la Victoire de Samothrace, « ce chef-d'œuvre de l'époque hellénistique, reconstitué à partir de plus d'une centaine de fragments, [à la] silhouette à la fois familière et époustouflante » (*ibid*. 40). Outre les accentuations portées sur la couleur blanche du marbre[44], c'est le texte consacré à la récente restauration de l'œuvre qui est paradoxal :

> « Entre 2013 et 2014, une grande campagne de restauration apporte un éclairage nouveau sur le monument. […] Des examens scientifiques poussés nous permettent aujourd'hui d'en savoir plus sur l'origine des marbres et sur le décor coloré qui ornait la statue. […] Un nettoyage approfondi met en valeur la finesse du vêtement et le coloris d'origine. Elle est prête pour toute une nouvelle série de photographies et quelques décennies encore à tenir la vedette en haut des marches » (*ibid*. : 42).

Relevons dans ce bref paragraphe l'ambiguïté d'affirmer d'un côté l'existence d'un « décor coloré qui ornait la statue » et une phrase après seulement, de considérer l'apparence nouvelle du marbre après nettoyage comme « le coloris d'origine ». Mais encore, que c'est bien la statue à présent restaurée qui sera abondamment photographiée, qui va circuler et rejoindre ainsi l'iconographie de l'objet (Figure 9). Celle-ci est composée de nombreuses représentations et réinterprétations circulantes depuis la fin du XIX^{e} siècle jusqu'à aujourd'hui. Vincent Brocvielle cite notamment les moulages en plâtre utilisés par l'architecte américain Frank Lloyd Wright dans plusieurs de ses constructions, ainsi que le travail d'Yves Klein et ses reproductions de l'œuvre enduites de son célèbre bleu breveté. Des références auxquelles on pourrait ajouter de plus récentes réappropriations artistiques, comme celle de Beat Lippert (2010)[45] ou plus récemment encore, celle des chanteurs Jay-Z et Beyoncé qui, dans le clip vidéo du morceau *Apeshit* (2018) posent au pied

---

contexte d'origine, il contribue puissamment à leur conférer une pleine autonomie » (Raux 2015, 169).

[43] Et puisque le chef-d'œuvre est « hors d'atteinte », on s'interrogera plus tard sur sa capacité à se transformer.

[44] Dont les mentions suivantes : « le marbre blanc figure un corps victorieux dégageant une incroyable impression d'élan et de vitalité » ou « le trésor de marbre blanc » (Brocvielle 2019, 40-41).

[45] La performance a consisté à descendre la Seine au départ de Paris jusqu'au Havre, sur un radeau surmonté d'une réplique en papier mâché de la Victoire de Samothrace. La dégradation rapide de la réplique fait écho à celle de l'original en marbre sur plusieurs siècles.

de la Victoire, drapés de blanc eux-aussi. À ces réappropriations artistiques s'ajoute également le timbre-poste, dont la spécificité médiatique est de faire circuler les objets culturels. Dans les exemples cités, l'œuvre est bien blanche ou monochrome, et non polychrome et c'est ainsi qu'elle nous est familière.



Figure 9 : Exemples de circulation et de réappropriations de la *Victoire de Samothrace*
De gauche à droite : Timbre pour les Musées Nationaux, émis de 1937-1938 ; Yves Klein, *Victoire de Samothrace*, 1962 ; Beat Lippert, *Extase en aval*, 2010 ; Clip vidéo du morceau *Apeshit* de Jay-Z et Beyoncé, 2018.

Pour continuer à démontrer que la couleur des statues antiques fait difficilement partie d'une culture visuelle à grande échelle, l'exemple du *Laocoon* est également pertinent, car l'œuvre possède cette « épaisseur culturelle » qui en conditionne notre vision. Le groupe sculpté du Laocoon est notamment cité dans l'ouvrage de Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900,* dans lequel les auteurs s'attachent aux plus célèbres des sculptures antiques (1988)[46]. Plus récemment, l'histoire et la réception du Laocoon a fait l'objet d'un numéro spécial de la *Revue germanique internationale* (2003). L'archéologue et historien Salvatore Settis y démontre le succès du groupe au XX^e^ siècle, en étudiant les reproductions portatives tels les petits bronzes, les dessins ou les gravures. Il met ainsi en avant deux critères lui permettant d'affirmer que l'œuvre fait bien partie d'une culture commune. Premièrement, la médiocre qualité des reproductions : car « plus ces reproductions sont infidèles et de mauvaise qualité, […] plus elles témoignent de la connaissance plus ou moins universelle de la statuaire antique ». Deuxièmement, la reprise parodique de l'original : car « toute élaboration parodique du schéma du Laocoon présuppose et donne pour assurée une connaissance plus ou moins généralisée de ce schéma parmi le public auquel s'adresse la

[46] C'est-à-dire, à celles « dont la valeur canonique avait été consacrée soit par leur présence dans les collections les plus prestigieuses, tels la cour du Belvédère, la tribune des Offices, le Louvre, soit par le fait même que ces statues étaient sans cesse copiées, étudiées par les artistes, reproduites en bronze, en marbre, en plâtre » (Settis 2003, 279).

parodie » (Settis 2003, 280). Au final, c'est aussi l'importance quantitative de ce type de production qui explique la présence du groupe dans la culture contemporaine et sa survivance à travers les siècles : « c'est l'accumulation des réemplois, qu'ils soient parodiques ou pris au pied de la lettre, qu'ils soient des créations nouvelles à partir du noyau expressif du mythe, qui impose l'expansion mnémonique et le statut iconique des images » (ibid. 299). Dans le corpus qu'il constitue, il semblerait que la couleur, qu'elle soit archéologique ou fantaisiste, n'existe pas. « Il semblerait » car les reproductions illustrant ses propos sont en noir et blanc et c'est donc au lecteur de réaliser un travail de recherche, pas toujours aisé étant donné les références utilisées (parodie dans un journal satirique, objet conservé dans des collections privées, etc.). De nouveau le problème de la documentation et des moyens de reproduction se pose. Toutefois, un second article de la revue thématique allemande nous éclaire davantage sur la question de la diffusion de la couleur du groupe.

L'archéologue François Queyrel retrace l'histoire de l'œuvre depuis sa découverte en 1506 et s'intéresse explicitement aux couleurs du groupe. Les premières reproductions seraient réalisées à partir d'estampes et de dessins, et si le l'œuvre présente des traces de couleurs, « c'est un Laocoon en noir et blanc qui est alors reproduit » (Queyrel 2003). Le premier tableau (et un des seuls) qui figure le groupe en couleurs daterait de 1540. Mais de nombreux moulages sont très vite produits afin d'en réaliser des tirages en bronze puis en terre cuite, détériorant ainsi la surface de l'original et les vestiges de couleurs persistants. À partir des années 1520, l'œuvre sera copiée en marbre, en ronde-bosse et en bas-relief. Qu'en est-il de la reproduction des couleurs du groupe ? Il semblerait que celle-ci ait évolué selon les différentes modes, et que son succès ait été « tributaire des fluctuations du goût et des moyens de diffusion » :

> « après le noir et blanc ou la polychromie des dessins et peintures de la première moitié du XVI^{ème} siècle, après le ton bruni des fontes en bronze, nous voyons la blancheur triompher. C'est évidemment une esthétique nouvelle qui s'est affirmée et les moulages ne sont pas étrangers à ce changement. On a vénéré Laocoon grâce à la blancheur des plâtres : je ne reprendrai pas ici cette histoire de la fortune des moulages, qui paraissaient seuls permettre de dépasser les accidents de surface des originaux pour saisir la forme qui serait l'essence même de la nature […] Le Laocoon, *parangon* de la sculpture antique, ne peut qu'être blanc quand on le découvre à Paris à partir de 1797 » (Queyrel 2003, 61).

Plus tard, la photographie et le cinéma expressionniste de l'entre-deux-guerres en produisent une image dramatisée en noir et blanc. Bien que l'esthétique évolue notamment dans les publications archéologiques, pour une lumière plus diffuse, les clichés demeurent en noir et blanc et les traces de couleurs sont occultées. Selon François Queyrel, il est en effet évident que le groupe ait été peint à l'origine : « l'indication peinte de l'iris ne saurait surprendre, même si, à ma connaissance, elle n'a jamais attiré l'attention des exégètes du

groupe sculpté » (*ibid*. 62). L'auteur use de la comparaison avec d'autres sculptures de la même période hellénistique ayant conservé d'importants vestiges de polychromie, pour en conclure que « le Laocoon ne fait donc pas exception ». L'étude approfondie de la surface du marbre a d'ailleurs révélé des traitements de surface variés : le marbre des cheveux, de la barbe et de la toison pubienne n'est pas poli, ce qui suggère que ces parties étaient probablement peintes. De plus, dans son *Histoire Naturelle*, Pline décrit le groupe comme une « œuvre à préférer à toutes les œuvres qui appartiennent à l'art de la peinture et de la fonte en bronze » ; pour François Queyrel, « le Laocoon est évidemment une œuvre plastique, qui peut être comparée à d'autres sculptures en ronde bosse, mais en bronze, et c'est aussi une sculpture peinte, qui peut être comparée à des peintures » (*ibid*. 67).

Pour la suite de l'étude, c'est le poids de cette culture visuelle achromatique (qui résulte d'une accumulation des représentations de la statuaire), que nous interrogerons dans la capacité du patrimoine à se transformer. Surtout, si on vient de voir que la blancheur de la statuaire véhiculée par ses reproductions (photographies en noir et blanc, gravures, moulages, etc.) est bien une construction, on interrogera plus précisément le naturel de cette construction et sa difficile déconstruction. Pascal Moliner met en effet l'accent sur la transparence trompeuse des images : « la plupart du temps, ces images nous paraissent évidentes, car elles se présentent comme des reflets de la réalité. Pourtant elles ont été conçues ou sélectionnées par des individus qui ont, à propos de cette réalité, des opinions, des points de vue ou des croyances » (Moliner 2016, 6). La culture visuelle attachée à ces objets ne nous montre donc pas le patrimoine tel qu'il est, mais tel que nous croyons qu'il est. Suivant la distinction qui peut être établie entre *regard* et *vision*[47], on admet en effet que nos yeux « appartiennent autant à la nature qu'à la culture » (Dubuisson 2015, 29) : « les univers visuels, à l'instar du langage, sont à la fois codifiés et socialisés. Ils n'existent que selon ces modalités. Bien que muet, le visuel apparait comme un mode de communication d'une redoutable efficacité » (ibid. : 28).

Si la statuaire antique et ses reproductions ne manquent pas de couleurs, c'est aussi parce qu'au Passé est attachée une esthétique à part entière, elle aussi achromatique, ou tout du moins désaturée. Nous nous intéressons à présent à ce que représente cette esthétique du passé dans une culture visuelle partagée, à ce qu'elle véhicule en termes de valeurs : à travers une poétique de la ruine et de la patine, c'est tout notre rapport au temps qui se joue, et donc notre rapport au patrimoine.

[47] Sur cette distinction, voir Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998, p.16.

La patine et la ruine, une esthétique du passé

De nombreux auteurs abordent la question de la perception du temps comme une esthétique à part entière à travers les notions de ruine, de patine, de décomposition, etc. Nous nous appuyons ici sur deux principaux auteurs dont les réflexions ont servi de base à la définition et à la compréhension de ce qui fait le patrimoine matériel : David Lowenthal et son ouvrage *The past is a foreign country* (Lowenthal 1985) et Alois Riegl dans *Le culte moderne des monuments* (Riegl 2016 [1903]). L'idée transversale qui nous intéresse étant que l'état de décomposition des objets permet de reconnaitre qu'un objet provient bien d'un passé plus ou moins lointain, mais aussi que cet état matériel peut être esthétiquement valorisé : « d'une époque à l'autre, la charge émotive des ruines fluctue ; avant d'être étudiées par les humanistes et dépeintes par les artistes, elles n'étaient que des décombres. Autrement dit, les ruines sont des restes qui se sont vus assigner une dignité symbolique et esthétique » (Makarius 2011, 10).

David Lowenthal consacre dans son ouvrage un chapitre à l'apparence du temps (*The look of age*) et un sous-chapitre à l'appréciation de cette apparence (*Appreciating the look of age*). Il étudie la construction d'un goût pour la patine, quels que soient le matériau et le type d'objet d'art : les bronzes, les peintures, les sculptures, l'architecture, etc. Ce goût est loin d'être atemporel et universel, il est là aussi culturel. Il s'agit bien d'une construction puisque ce goût pour la patine est « appris »[48].

Les humanistes des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles appréciaient les vestiges de l'architecture et de la sculpture antique non pas pour leur état de ruine ou de décomposition, mais comme des témoins de la splendeur passée des civilisations grecque et romaine, qu'il fallait restaurer. À la Renaissance, les objets fragmentés et endommagés heurtent les sensibilités, ils sont restaurés pour retrouver une entièreté, supposée soit-elle. Les corps mutilés sont reconstitués (jusqu'aux lobes d'oreille manquant, précise l'auteur), les fragments dispersés sont assemblés, parfois de force (puisqu'originellement incompatibles) et les traces d'assemblage sont camouflées au point qu'un artiste n'arriverait même plus, nous dit Lowenthal, à reconnaitre ce qui est de sa main. Jusqu'au XVIII^{ème} siècle, une statue restaurée a plus de valeur qu'une statue endommagée. C'est à la fin du XVIII^{ème} que les marques du passage du temps sur les objets sont revalorisées, selon le goût pittoresque en vigueur, bien que jusque dans les années 1850 au Louvre, les restaurateurs continuent de combler les manques. L'exposition des marbres d'Elgin en 1814 (les fragments du Parthénon) aurait marqué un tournant véritable dans le goût européen. Lord Elgin pensait

[48] L'auteur parle d'appréciation acquise de la patine : « *Learned appreciation of patina* » (ibid. 148).

que les sculptures de l'Acropole seraient envoyées à Rome pour être restaurées, mais le restaurateur Canova s'y refusa : « le temps et la barbarie avaient tristement blessé les statues, mais elles sont restées l'œuvre non retouchée des artistes les plus talentueux que le monde ait jamais vus [et] "ce serait un sacrilège en lui ou en tout homme, de prétendre les toucher avec un ciseau" »[49] (in *ibid*. 171). Après cette date, les antiquités ne sont plus réparées et leur état fragmentaire devient « une vertu positive »[50] (*ibid*.).

La ruine a donc progressivement suscité un intérêt pour elle-même. Le goût du pittoresque inscrit peu à peu la ruine comme un exemple de l'irrégulier, de l'accidentel et du naturel. Des maisons sont délibérément construites dans un état de ruine et au XIX^{ème} siècle, « même les fragments de sculptures sont considérés comme beau, et les torses et têtes mutilés sont préférés aux originaux intacts »[51] (*ibid*. 148). Selon Lowenthal, trois facteurs viennent expliquer ce goût : les choses anciennes doivent sembler anciennes, la dégradation des objets est un facteur d'authenticité et l'usure procure désormais un plaisir esthétique.

L'architecture semble être un domaine particulièrement concerné puisque les bâtiments, situés en extérieur, sont naturellement soumis aux intempéries et « contrairement aux gens, on s'attend à ce que les bâtiments gagnent en vieillissant, et qu'une des qualités que l'on admire en eux c'est que leur histoire soit écrite sur leurs visages »[52] (*ibid*. 150). Dans les années 1960, les propriétaires de l'Hôtel Crillon à Paris avaient refusé de faire nettoyer leur façade lorsque les autres palais historiques de la place de la Concorde le faisaient, car la saleté garantissait aux visiteurs américains l'authenticité du bâtiment. Conserver la saleté donc, mais aussi reproduire artificiellement l'effet du temps pour vieillir les objets. En peinture par exemple, les techniques sont multiples : assombrir un tableau avec de la fumée, superposer des couches de vernis multicolores, nuancer les couleurs par la chimie ou rouler la toile pour obtenir des craquelures. Concernant la sculpture, Laurent de Médicis aurait persuadé Michel-Ange d'enterrer une de ses œuvres dans un sol acide pour que celle-ci ait l'air d'une antiquité (*ibid*. 52).

La patine est appréciée des spécialistes car elle rend perceptible l'histoire de l'objet, elle rend visible les gestes qui traduisent son utilisation passée. Qu'elle authentifie ou préserve

---

[49] Citation originale : « *time and barbarism had sadly injured the statues, but they remained the unretouched 'work of the ablest artists the world had ever seen [and] "it would be sacrilege in him or any man, to presume to touch them with a chisel" '* ».
[50] Citation originale : « *Repair was no longer required for antiquities to be appreciated ; fragmentation was becoming a positive virtue* ».
[51] Citation originale : « *In the nineteenth century even antique sculptural fragments came to seem beautiful, and mutilated torsos and heads were preferred to intact originals* ».
[52] Citation originale : « *Unlike people, 'buildings are expected to gain by the process of growing old', and 'it is part of the quality we admire in them that they have their history written on their faces* ».

les objets, la patine est aussi appréciée esthétiquement pour l'effet naturel produit par le temps. Comme le dit William Gilpin (1724-1804) - qui introduit la notion de pittoresque notamment en peinture - « c'est le temps seul qui améliore la ruine, qui lui donne une beauté parfaite ; et l'amène … à l'état de nature »[53] (in *ibid*. 157). Les réflexions romantiques ont renforcé l'appréciation pour les traces de dégradation sur les objets. L'historien de l'art et essayiste Walter Pater (1838-1894) notait d'ailleurs à propos des œuvres sculptées que le temps les améliore en effaçant la précision originale des contours[54].

L'appréciation de l'usure et de la patine serait néanmoins dépendante de la matérialité des objets. Alors que la surface oxydée du bronze et du cuivre ajoute « le lustre d'une patine noble », la rouille sur le fer, la ternissure sur l'argent et les croutes blanches sur le plomb et l'étain sont souvent inesthétiques. L'exposition aux intempéries d'un mur peint ou en plâtre produit l'effet d'éléments délabrés et abandonnés alors que l'architecture en pierre semble être « tapissée de sagesse » (*ibid*. 164). C'est l'avis du critique d'art John Ruskin (1819-1900) qui admet qu'un degré de dégradation ne doit pas être dépassé et qu'un juste équilibre doit être trouvé. Une dégradation trop avancée serait aussi inesthétique qu'une dégradation accidentelle (qui ne serait pas due à l'effet du temps). Ainsi la partie incendiée d'un bâtiment n'a pas de valeur esthétique même si celui-ci tombe en ruine, et une ruine sans cohérence architecturale n'a pas non plus de sens. Comme le résume Lowenthal, « l'esthétique exige un équilibre entre l'architecture et la nature, mais cet équilibre doit sembler indiscutable : toute suggestion selon laquelle la ruine est un artifice ou que sa dégradation a été arrêtée délibérément diminue notre appréciation »[55] (*ibid*. 168). Un dernier argument que relève David Lowenthal dans les discours qu'il étudie est celui de la nature de l'objet. Un restaurateur écrivait que si la patine d'une peinture « altère un de ses éléments essentiels, c'est-à-dire ses couleurs, la patine d'une sculpture ou d'une architecture ajoute au contraire quelque chose de plus sans interférer avec leur essence, c'est-à-dire leur forme »[56] (*ibid*. 169). Autrement dit, la patine ou l'érosion de la surface d'une statue n'imputerait pas la lecture de l'œuvre[57].

---

[53] Citation originale : « *It is time alone, which meliorates the ruin, which gives it perfect beauty ; and brings it … to a state of nature* ».

[54] « *The Venus de Milo was enhanced for Walter Pater by time rubbing away its original precision of outline* » (Lowenthal, 1985 : 159).

[55] Citation originale : « *Aesthetics require a balance between architecture and nature, but the balance must seem uncontrived : any suggestion that the ruin is an artifice or that its decay has been deliberately arrested lessens our appreciation of it* ».

[56] Citation originale : « *Whereas patina alters one of a painting's essential elements, its colour, 'patina on a sculpture or a building adds something to them without substantially interfering with the main thing, their form', writes a restorer* ».

[57] Relevons que cet argumentaire ne vaut que dans la mesure où la sculpture en question n'est originellement pas peinte ; cela fait de nouveau écho à cette conception de l'art statuaire qui ne peut être qu'achromatique, sinon monochrome.

Si le Britannique David Lowenthal ne mentionne pas les écrits théoriques de l'Allemand Aloïs Riegl pourtant bien antérieurs (1903), les propos sont relativement similaires concernant ce que le deuxième nomme la « valeur d'ancienneté » attribuée au monument historique. Cette dernière réside dans « l'imperfection des œuvres, dans leur défaut d'intégrité, dans la tendance à la dissolution des formes et des couleurs » (2016 [1903], 72). Elle s'oppose donc à la « valeur de nouveauté » qui caractérise les productions modernes et desquelles une intégrité formelle et chromatique (soit une intégrité plastique) est attendue[58]. Les traces de l'usure du temps ne sont pas nécessairement violentes, marquées ou grossières. Il peut s'agir de « l'altération des surfaces (érosion, patine), l'usure des coins et des angles, qui trahissent un travail de décomposition lent, mais sûr et inexorable, un travail véritablement irrésistible parce qu'il tient à une loi » (*ibid.* : 74). Cette loi, explique l'auteur, est la suivante :

> « la loi esthétique fondamentale de notre époque peut être formulée de la façon suivante : nous exigeons de la main de l'homme qu'elle produise des œuvres achevées et closes, symboles de la loi de la création. Nous attendons au contraire de l'action de la nature au cours du temps la dissolution de ces œuvres, symbole de la loi également nécessaire de la dégradation. Dans l'œuvre fraichement réalisée, les traces de dégradation (désagrégation précoce) nous gênent autant que les signes d'une création toute fraiche (restaurations voyantes) dans l'œuvre ancienne » (*ibid.* 74).

Ainsi la valeur d'ancienneté telle que définie par Aloïs Riegl rejoint les observations de David Lowenthal, puisqu'elle participe de « l'efficacité esthétique » des objets, et le culte de cette valeur interdit donc la recherche de la conservation des objets dans leur état originel (*ibid* : 76).

Par ailleurs, selon l'historien, la valeur d'ancienneté prime sur les autres valeurs dans le rapport de l'individu au monument, car cette valeur s'adresse à tous, surtout aux non-spécialistes aux « masses » comme il les désigne. Elle s'appréhende en effet par la perception, et si celle-ci s'apprend culturellement, elle n'est pas liée pour autant aux savoirs des spécialistes : « la valeur d'ancienneté l'emporte donc à l'évidence sur la valeur historique, qui repose sur un fondement scientifique et n'est donc accessible que par l'intermédiaire d'un effort de réflexion. La valeur d'ancienneté, elle, se manifeste immédiatement à la perception optique la plus superficielle, et s'adresse donc directement à la sensibilité » (*ibid.* 79). Cela ne signifie pas pour autant que la valeur d'ancienneté s'oppose à la valeur historique, et qu'il faut établir un partage entre les valeurs des

[58] Aloïs Riegl explique : « nous ne construisons pas de ruine (sinon de fausses), et une maison neuve au crépi écaillé ou noirci par la suie indispose l'observateur, qui exige d'un édifice neuf une finition parfaite dans sa forme et sa couleur. Dans une création récente, les symptômes de dégradation ne produisent pas un effet positif, mais au contraire nous indisposent » (*ibid.* 73).

scientifiques et celles des néophytes : la valeur d'ancienneté s'adresse bien à *tous*. Autrement dit, tout en possédant des connaissances sur les couleurs originelles d'un objet du passé, un spécialiste partage également avec les membres de sa société une culture visuelle achromatique et un goût pour une esthétique de la vétusté. À titre d'exemple peuvent être cités les propos de l'archéologue Antoine Quatremère de Quincy qui, bien qu'ayant écrit sur la polychromie de la statuaire antique de manière pionnière dans son ouvrage *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique* (1814), affirme ailleurs son goût pour le charme de la patine, dans ses *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815) :

> « L'idée de l'ancienneté imprime aux monuments, comme aux hommes, un caractère de respect et de vénération. Nous admirons en eux cette prédilection du sort qui les a sauvés de la main du temps ; ils nous semblent privilégiés ; le fait seul de leur conservation les rend pour nous des objets merveilleux. L'imagination rassemble facilement sur eux un nombre infini de rapports qui nous transportent presqu'en réalité à l'époque reculée qui les vit naître. Ce n'est point tout-à-fait une illusion de l'esprit ; il y a du vrai dans ce rapprochement. Mes yeux voient ce qui fut vu par Périclès, par Platon, par César. Horace et Virgile passèrent devant ces colonnes que j'admire. Nous avons donc admiré les mêmes objets, touché les mêmes beautés. Voilà un point où nous nous sommes rencontrés. Cette dragme, ce quadran, ont passé par les mains de ces personnages que nous sommes habitués à ne voir qu'en songe. Je possède donc ce qu'ils ont possédé ; c'est une sorte de communauté qui s'établit entre nous, et nous rend un moment contemporains et compatriotes.
>
> Ce charme de la vétusté tient donc à la certitude, mais aussi à l'apparence de la vétusté. Voilà pourquoi il est si précieux aux yeux de l'amateur, ce vernis du temps, que l'on cherche si souvent à contrefaire. Redonner à ces restes mutilés une menteuse intégrité, effacer et faire disparaître des ouvrages antiques l'empreinte de l'antiquité, et leur redonner un faux air de jeunesse, c'est leur enlever en partie leur valeur et leur beauté, et cette espèce d'inviolabilité qui les défendait des attaques de l'esprit de critique » (Quatremère de Quincy 1989 [1815], 86-87).

L'extrait cité rend bien compte de l'opérativité de la patine, c'est-à-dire comment les traces du temps font médiation vers un passé recherché et admiré. Michel Malarius analyse les différents statuts et significations accordés à la ruine au fil de l'histoire dans l'art occidental (2011). Sans nous attarder sur les différents sens métaphysiques attribués aux ruines selon les périodes (comme la fragilité de l'existence humaine), il est intéressant de mentionner que la conceptualisation de la ruine dépend selon l'auteur de la conceptualisation du temps de chaque époque : « la signification historique des ruines est donc redevable de la conception que les hommes se font du temps. Point de ruines donc avant la vision de la destinée humaine structurée en passé, présent et futur, telle qu'elle fut conçue à la

Renaissance au départ de notre parcours » (*ibid*. 9). Aujourd'hui la signification assignée aux ruines semble avoir évolué :

> « Nous avons abandonné la perspective emphatique d'une destinée humaine se projetant dans la grandeur et la décadence des civilisations ; la culture classique a cessé d'être le modèle du savoir, et le temps des cathédrales celui de la ferveur, si bien que la « moralité » que suscitait la contemplation des ruines n'a plus cours. En revanche, nous demeurons sensibles à leur vision pittoresque et une délectation particulière, que ni la nature sauvage ni l'œuvre humaine ne procurent séparément, s'offre dans leur agencement » (*ibid*. 8).

En somme, le goût pour la décomposition des objets participe d'une esthétique pittoresque à forte valeur sociale du fait que le temps qui passe « témoigne de la grandeur des créations humaines » et « suscite l'inclination paradoxale qui préfère le dégradé à l'état original » (*ibid*. 8).

Conclusion du chapitre 2 – Au-delà d'une approche esthétisante de la statuaire

Aux termes de ce second chapitre, il est possible d'affirmer que le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne s'est écrit sans couleur. Lorsque la polychromie est découverte, de nombreux débats animent les milieux savants et artistiques (dont les frontières sont encore mal définies), des débats qui se manifestent dans une série d'oppositions entre sculpture polychrome et sculpture monochrome : sculpture *versus* peinture, grand art *versus* art industriel, raison *versus* émotion, noble gravité *versus* bariolure, immobilité de la pierre *versus* apparence de la vie ou éternité *versus* brièveté (Schvalberg 2014). La couleur est alors exclue des valeurs associées à la statuaire. Le lexique mobilisé par l'historien de l'art Ernst Hans Gombrich en est révélateur (2006 [1950]). L'auteur découpe l'étude de l'art grec en deux principales périodes : « le grand éveil » (du VIIe au Ve siècle av. J.-C.) et « la terre de beauté » (du IVe av. J.-C. au Ier de notre ère). La production de la première période est qualifiée comme étant « la plus grande et la plus étonnante révolution de toute l'histoire de l'art » (*ibid*. 67). Les ouvrages en marbres sont réalisés « avec une splendeur et une noblesse encore inconnues » (*ibid*. 71). Les statues sont mises en avant pour « leur grandeur, leur puissance et leur calme majestueux » (*ibid*. 74). Sans y ajouter « rien de vulgaire ni de voyant », « les artistes grecs ont vraiment réussi à nous communiquer quelque chose des sentiments ineffables entre les êtres » (*ibid*. 80). La production de la seconde période est louée pour sa « délicatesse », son « raffinement », son « charme », sa « douceur », son « opulence » (*ibid*. 84). Ici, « rien de raide ou d'artificiel » ne subsiste, et le corps est rendu « dans toute sa grâce et dans toute sa beauté » (*ibid*. 85). Pour l'historien, les artistes n'ont pu atteindre ce degré de perfection « que par le savoir. Un corps aussi bien bâti, aussi symétrique, aussi beau que ceux des statues grecques n'existe pas dans la nature » (*ibid*. 85). Les sculptures, qui pour lui portent « l'empreinte de l'intellect qui les a conçues », se présentent à nous « comme de vraies créatures humaines, et en même temps comme des êtres d'un monde différent et meilleur » (*ibid*. 93).

L'intérêt porté à une culture visuelle patrimoniale a montré que la couleur est par conséquent également absente de l'iconographie de l'objet. L'état de conservation des objets, les interventions menées sur leur surface, les reproductions photographiques et les moulages sont notamment à l'origine d'une culture visuelle dont *les* couleurs sont absentes. Seule *la* couleur du passé demeure : celle du temps, « ce grand ouvrier de l'esthétique occidentale » (Basch 2007, 450), ou si celui-ci n'a pas pu faire son travail, c'est la blancheur du marbre ou des plâtres qui circule.

Du point de vue des savoirs, l'étude des traces de couleur a donc été mise de côté au profit de la forme de l'objet achromatique. Car pendant longtemps il ne s'agissait pas uniquement d'étudier la statuaire selon une approche scientifique, mais aussi et surtout selon une approche esthétique, s'attachant aux mérites formels des objets qu'il fallait alors s'approprier, comme un modèle à copier. Dans un article de 2009 intitulé *La sculpture grecque : découvertes archéologiques, avancées scientifiques, orientations méthodologique*s, les auteurs soulignent la nécessité actuelle de rompre avec la tradition consistant à admirer la statuaire grecque pour son unique valeur esthétique. Irène Bald Romano explique que « la recherche antérieure a nié l'évidence [de la polychromie] parce qu'une telle conception ne s'accordait pas avec la vision esthétique de sa propre époque » (2009, 16). Plus loin, Emmanuel Voutiras affirme que cette approche n'est plus privilégiée : « la recherche actuelle n'est plus axée sur la valeur artistique de la sculpture grecque, mais tend plutôt à exploiter le témoignage qu'elle apporte sur la culture et la société de la Grèce antique. Cette orientation s'est illustrée dans des efforts pour restituer l'aspect original des œuvres et les situer dans leur contexte d'origine » (*ibid*.). Dans une récente édition de l'ouvrage de référence *L'art grec* de John Boardman (2016), l'auteur fait état des changements survenus depuis la première édition de l'ouvrage, cinquante ans auparavant. L'étude de l'art grec n'a selon lui que peu évolué au fil des ans. Mais parmi les changements notables, le premier qu'il développe concerne justement la polychromie de la statuaire. Nous en proposons la traduction suivante :

> « L'élément majeur ici est le fait qu'il y a cinquante ans, quelques érudits faisaient plus que soupçonner que la sculpture classique - les grands nus de marbre - était originellement peinte de manière réaliste. […] le phénomène doit maintenant être considéré comme un savoir commun, bien qu'il sera difficile de se débarrasser de notre vision de l'art classique grec et romain, comme étant défini par des figures et des compositions en blanc, austères, de marbre blanc 'pur'. L'antiquité classique était probablement plus colorée que ne l'est le monde moderne » (Boardman 2016)[59].

Les scientifiques semblent donc s'accorder à la fois sur la nécessité de prendre en considération la polychromie de la statuaire, et sur l'enjeu que cela représente. Comme le souligne Adeline Grand-Clément : « il nous faut admettre que l'esthétique des Anciens différait de la nôtre, et que la *poikilia*[60] y occupait une place de choix. Une prise de

---

[59] Citation en langue originale « One major element here is the fact that fifty years ago few scholars did more than suspect that classical sculpture the great marble nudes were originally realistically coloured. […] so the phenomenon must now be judged common knowledge, although it will be hard ever to shake off our view of classical art, Greek or Roman, as defined by figures and compositions in blank, austere, 'pure' white marble. Classical antiquity was possibly a more colourful place than the modern world ».

[60] Une notion qui renvoie à l'accumulation des couleurs et leur organisation, au « bigarré » et au « chatoyant » ; voir notamment (Grand-Clément, Poikilia. Pour une anthropologie de la bigarrure dans la Grèce ancienne 2012)

conscience nécessaire, mais sans doute difficile, parce que, d'une certaine façon, elle nous force à reconsidérer les origines que nous nous étions choisies, et atteint donc les racines de notre propre identité » (Grand-Clément 2005, 158). Aujourd'hui en effet, les savoirs sur la polychromie originelle de la statuaire s'accumulent et il devient délicat, pour les chercheurs comme pour les institutions muséales, d'ignorer ces pratiques : « ces nouveaux résultats montrent combien notre connaissance de la sculpture antique a jusqu'à présent été fragmentaire. Toute analyse future devra les prendre en considération » (Bald Romano, et al. 2009, 13). Dans le chapitre suivant, nous proposons d'envisager l'accumulation des savoirs comme un nouvel élément perturbateur dans ce récit patrimonial.

Chapitre 3 – Une réécriture en couleurs de ce patrimoine ?

Les travaux portant spécifiquement sur les couleurs dans l'Antiquité s'insèrent dans un champ de recherche relativement récent : l'archéochromatologie. Récent, c'est-à-dire depuis une quarantaine d'années maintenant, car sa constitution a été favorisée par le perfectionnement d'outils d'examen et d'analyses, utilisés selon une approche archéométrique (Jockey 2013, 435-436). L'archéochromatologie s'attache à étudier les couleurs du passé, leurs caractéristiques matérielles et symboliques, leurs usages et leurs fonctions. L'archéochromatologie a ainsi débouché, comme le fait remarquer l'archéologue Philippe Jockey, « sur la remise en cause d'idées reçues solidement ancrées et depuis fort longtemps dans nos esprits occidentaux » (*ibid*. 302). Les sociétés passées n'étaient pas moins colorées que nos sociétés contemporaines, y compris les mondes grecs et romains. Depuis la fin des années 1980, une pluralité d'acteurs issus de disciplines variées se fédère dans cette voie : entre référents des collections muséales, physiciens et chimistes spécialistes de la mesure de la couleur, anthropologues des sociétés passées, restaurateurs ou encore archéologues travaillant l'expérimentation pour aider à la reconstitution matérielle des œuvres. Comme le souligne ailleurs Philippe Jockey, ces collaborations sont en effet nécessaires : « l'interdisciplinarité n'est pas un vain mot, mais bien une réalité vécue aujourd'hui au quotidien par les chercheurs qui en font le préalable épistémologique à toute recolorisation de mondes disparus, « filmés » jusqu'à présent trop souvent en noir et blanc, faute de moyens ou d'audace » (2018, 9). Dans un premier temps, le présent chapitre rend compte des résultats de ces collaborations.

Une fois admis que l'accumulation des savoirs pousse les acteurs à reconsidérer en couleurs la statuaire, ce sont alors les conditions d'une écriture patrimoniale de la couleur que nous interrogeons. D'un côté, considérer la « trivialité » des « êtres culturels » induit la reformulation permanente du patrimoine (Jeanneret 2008). D'un autre côté, il ne peut y avoir transformation des objets eux-mêmes, c'est-à-dire « réécriture », car leur restauration en couleur n'est pas déontologiquement envisageable (Navarro 2019). Plus généralement, ce sont les conséquences d'une écriture patrimoniale qui nous occupent : quel est le poids d'un premier texte patrimonial et comment les acteurs s'en accommodent-ils ? Ce troisième chapitre formule ainsi plus précisément notre questionnement et présente le terrain et la méthodologie d'enquête construits pour y répondre.

3.1 Les couleurs de la statuaire : du « secret » au « savoir commun »

Les preuves d'une polychromie originelle : des sources écrites aux sources matérielles

Si la mise en couleurs de la statuaire n'est pas une découverte qui nous est contemporaine, il n'empêche que, comme l'a affirmé Marco Leona, conservateur au Metropolitan Museum of Art, il s'agit là du secret le mieux gardé qui n'en a pourtant jamais été un (« *It's like the best-kept secret that's not even a secret* ») (Talbot 2018). Aujourd'hui, l'accumulation des savoirs pousse au changement : la polychromie-originelle-de-la-statuaire passe du statut de secret au statut de « savoir commun » (Boardman 2016). Cette accumulation est autant de nature quantitative que qualitative : les chercheurs en savent désormais davantage et mieux, car ce sont aussi les sources d'études elles-mêmes qui se multiplient et se diversifient. Nous proposons à présent un panorama des différentes sources qui prouvent la polychromie de la statuaire antique : les témoignages littéraires, épigraphiques, iconographiques et bien entendu, les sculptures elles-mêmes.

Parmi les sources écrites figure la littérature antique. Ces témoignages appartiennent à différents genres littéraires : poétique, philosophique ou historique. Les auteurs y décrivent notamment les matériaux de la couleur et les différents contextes d'usages. Ces sources permettent aux chercheurs d'appréhender la réception antique de la couleur et de combler certaines lacunes induites par l'état de conservation du matériel archéologique (Østergaard 2017). Pour exemple, on citera le traité sur les pierres *De Lapidibus* de Théophraste, philosophe grec des IV^e^-III^e^ siècles avant J.-C., dans lequel se trouve des informations sur les pierres qui produisent de la couleur ; le traité d'architecture en dix livres *De Architectura* de Vitruve, architecte théoricien du I^er^ siècle avant J.-C., dans lequel il décrit, prescrit ou commente certains usages de la couleur. C'est au livre 7 de cet ouvrage qu'il s'intéresse aux pigments notamment utilisés pour les revêtements muraux. Enfin, l'encyclopédie en trente-sept volumes de Pline l'Ancien, écrivain et naturaliste du I^er^ siècle de notre ère. Le livre 35, consacré à la peinture, est considéré comme l'un des premiers traités d'histoire de l'art. Il se compose de données biographiques sur des artistes, de descriptions d'œuvres et d'informations sur les matériaux employés et les techniques picturales en usage dans l'Antiquité. Il s'agit là de « témoignages indiscutables » sur l'importance de la couleur à cette période (Grand-Clément 2018). Si ces témoignages existent et sont connus depuis longtemps, ils n'ont pas systématiquement retenu l'attention

des savants du XIX^{ème} siècle, puisqu'il est en effet aisé de comprendre d'un texte ce que l'on choisit d'y lire.

Si les textes littéraires peuvent faire état des matériaux utilisés, les références à une pratique de mise en couleurs des statues y sont moins nombreuses. Les documents épigraphiques s'avèrent plus explicitent sur ce point. Ils attestent « de la 'banalité' de la pratique » (Jockey 2007, 40). Ils renseignent le chercheur sur le travail des artisans, les techniques mises en œuvre et les pratiques d'entretien de la polychromie (Grand-Clément 2018, 30). En comparaison à la littérature, l'épigraphie présente d'ailleurs un certain avantage : ce sont toutes deux des sources contemporaines, mais l'épigraphie peut être analysée dans le contexte archéologique dans lequel les documents ont été trouvés. Les contextes sont surtout ceux des sanctuaires et les documents renseignent sur les lois existantes, les comptes et règlements des entretiens : quand, comment, par qui et à quel coût (Østergaard 2017). Les fouilles réalisées dans les grands sanctuaires grecs ont mis au jour une comptabilité dans laquelle l'entretien des statues et autres offrandes a été gravé dans la pierre. On trouve dans ces registres « le décompte précis des sommes engagées par l'administration du trésor sacré pour redonner, année après année, couleurs, éclat voire dorure aux édifices cultuels comme aux statues dressées dans l'enceinte sacrée » (Jockey 2007, 40). Les fouilles de l'habitat de Délos ont par ailleurs montré que cette pratique d'entretien de la polychromie et de la dorure valait également dans un contexte domestique, à partir de l'époque hellénistique et jusqu'à la fin de l'Antiquité (*ibid.*).

À ces sources écrites s'ajoutent des sources matérielles, parmi lesquelles figurent les témoignages iconographiques. Bien qu'assez rares, des représentations figurées peuvent dépeindre un peintre au travail. Un exemple souvent cité est celui du cratère apulien conservé au Metropolitan Museum of Art de New York, daté vers 360-350 avant notre ère. On y voit un peintre qui de la main droite, applique de la couleur sur une partie de la statue et de la main gauche, porte un bol à pigment (Figure 10).



Figure 10 : Cratère à colonne apulien à figure rouge. Vers 360-360 av. J.-C., New York, Metropolitan Museum of Art, inv. no. 50.11.4. © New York MMA (in Østergaard 2017, 151)

D'après Jan Stubbe Østergaard, seulement quatre représentations de sculpture en train d'être peinte nous sont parvenues à ce jour (2017, 152). La rareté de ce type de témoignages s'explique selon l'auteur par la banalité de la pratique. Il compare ce faible nombre de représentations à celui de sculpteurs au travail : très peu nous sont là aussi parvenus alors que nous conservons un nombre considérable de sculptures. Le second type de témoignages iconographiques concerne les représentations de statue à la polychromie achevée, sur des supports tels que la mosaïque ou la peinture murale. Des représentations qui datent principalement de la période romaine à l'instar des peintures de la maison pompéienne dite du bracelet doré (milieu du I^{er} siècle de notre ère), sur lesquelles figurent des têtes de satyres sculptées et peintes (Figure 11).



Figure 11 : Fresque de la maison du bracelet doré, Pompéi.
Milieu du 1er siècle, Antiquarium, inv. no. SAP 40690 © SAP (in Østergaard 2017, 152)

Les sculptures elles-mêmes sont évidemment le matériel idéal pour comprendre qu'elle était leur mise en couleurs originelle. Dans le meilleur des cas, l'objet conserve des traces de matières colorées visibles à l'œil nu. Un des états de conservation exemplaire est celui de la Vénus du type Lovatelli conservée au Musée archéologique national de Naples (Figure 13). Néanmoins, l'absence de traces ne signifie pas pour autant que l'étude de la surface des statues ne peut pas livrer de précieuses informations. Jan Østergaard énumère ainsi un certain nombre d'indices qui permettent de supposer une mise en couleurs originelle :

- **Les incisions à la surface du marbre**. Surtout utilisées pendant la période archaïque, ces incisions assistaient le peintre dans son travail, pour la réalisation de motifs figuratifs et ornementaux. Ces incisions sont repérées lors de campagnes photographiques en lumière rasante, dont le développement est dû à l'archéologue Vinzenz Brinkmann à partir des années 1980.

- **L'érosion différenciée**. La surface du marbre peut être érodée pour deux raisons : la première est liée à la nature du matériau coloré, dont l'utilisation a pu nécessiter un traitement de surface particulier ; le motif originellement peint se devine alors par la forme de la surface érodée. La seconde raison est liée à la durabilité du

matériau coloré. Selon la fragilité de celui-ci, l'érosion de la surface sera plus ou moins importante. On parle alors de l'ombre de la couleur (*colour shadow*). Là aussi, la photographie en lumière rasante est le meilleur outil pour identifier ces traces d'érosion différenciée.





Figure 12 : Statue d'Amazon (Sciarra Amazon), détail du pied gauche.
Milieu du 2ème siècle, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. no. IN 1568. Sous lumière tungstène à gauche, sous lumière « VIL » à droite, qui révèle les pigments de bleu égyptien. (in Østergaard 2017, 154).



Figure 13 : Vénus de type Lovatelli
Pompéi, Casa di Diomede, 1er siècle, Musée d'archéologie national, Naples, inv.109608
© Camille Béguin



Figure 14 : Fragment de tête d'un sarcophage de Sidon.
Milieu du 5ème siècle, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv.no.IN 471 (in Østergaard 2017, 153*)*

- **La logique de la représentation**. Ici, aucune preuve matérielle n'est directement observée. Au contraire, c'est l'absence d'un élément sculpté qui indique, par déduction, la représentation peinte de celui-ci. Par exemple, face à une sandale sculptée dont il manque une lanière, il apparait logique que celle-ci dût être représentée à l'aide de la peinture, ce que révèle l'imagerie technique dans le cas d'une statue d'Amazone datant du milieu du IIème siècle avant notre ère, conservée à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (Figure 12). La logique de la représentation force à supposer que certains éléments non sculptés et donc aujourd'hui manquants devaient être originellement peints.

- **Les traces d'incrustation**. La polychromie d'une statue n'est pas uniquement rendue à partir de pigments, de colorants ou de feuilles d'or recouvrant le marbre. Des éléments en pierre précieuse ou en alliages cuivreux pouvaient aussi être ajoutés. Quand ces éléments ont disparu, leur existence est suggérée par certains indices : ceux laissés par le matériau lui-même (des résidus de métal par exemple) et ceux constitués par la présence de cavités destinées à fixer les pièces rapportées. Par exemple, des lobes d'oreilles percés suggèrent la présence originelle de bijoux, un trou sur le sommet du crâne pouvait aider à fixer un casque alors que des orbites vides devaient bien être comblées. L'effet polychrome rendu par ces pièces rapportées amène d'ailleurs à s'interroger sur la mise en couleur de l'ensemble de la statue : est-il logique que la couleur des yeux soit rendue par des incrustations et que le reste soit laissé de marbre de blanc ? Cela semblerait étonnant, selon Jan Østergaard, c'est pourquoi ce type de traces laisse à penser que le marbre était peint.

En somme, de nombreuses sources sont disponibles pour déterminer où la couleur était appliquée et dans certains cas, comment elle l'était. Qu'il s'agisse de témoignages écrits ou matériels, chacun renseigne sur des aspects spécifiques de ces pratiques antiques et une étude complémentaire est nécessaire. Celle-ci dépend néanmoins des outils à disposition des chercheurs, point sur lequel nous souhaitons rapidement nous arrêter pour rendre compte de la complexité d'une telle étude.

De l'identification des pigments à l'expérimentation de techniques picturales

Les chercheurs distinguent deux principales étapes dans l'étude des objets : l'examen de la surface d'une part, et l'analyse des éléments découverts d'autre part. Il est nécessaire de combiner ces deux étapes pour optimiser et certifier les résultats de l'étude. L'examen de l'œuvre doit permettre de réaliser une « cartographie » des éléments préservés c'est-à-dire de les enregistrer, de les archiver alors que les analyses physico-chimiques doivent permettre de les caractériser. Il s'agit là de deux des trois grandes orientations complémentaires prises par la recherche archéologique dans ce domaine : i) « la détection et l'enregistrement de traces de couleurs et/ou d'or jusque-là invisibles à l'œil nu » et ii) « l'analyse de la composition des couches picturales appliquées sur les sculptures » (Jockey 2007, 47).

Pour réaliser une « archéologie de la surface » des marbres, il est nécessaire de procéder à une réelle « autopsie » de l'objet, de procéder à « l'auscultation de son épiderme » (Bourgeois 2014, 4). Pour ce faire, l'examen peut notamment se réaliser par vidéo-microscopie. Cette technologie issue de l'imagerie médicale et appliquée au domaine de la conservation du patrimoine depuis les années 1990 permet d'inspecter la surface de l'objet grâce à une caméra reliée à un terminal. La caméra s'équipe de divers objectifs (des zooms ou des lentilles fixes) dont le grossissement met en évidence des traces invisibles à l'œil nu. L'ajout d'endoscope (un bras flexible) rend accessibles à l'observation les creux du relief comme ceux des vêtements ou des chevelures. Si ces zones sont difficiles d'accès pour l'observation, elles l'ont probablement été lors des nettoyages blanchissant les objets. Cela signifie que ces zones conservent potentiellement plus de vestiges colorés que les surfaces lisses. L'examen par grossissement peut être combiné par un examen sous lumière rasante, pour observer les éventuelles incisions ou traces d'érosion différenciée de la surface. Plus généralement, le perfectionnement des technologies d'examens a engendré, selon la formule de Brigitte Bourgeois, une nouvelle « sémantique de la tâche », car la couleur ne se donne pas toujours à voir sous la forme que l'on attend. Ce qui a longtemps été considéré comme des « tâches » cache éventuellement des restes de couleur ou de dorure encore conservés, car les réactions chimiques de certains pigments ou colorants au contact de la terre et de l'atmosphère peuvent former des concrétions. La couleur en effet « ne subsiste fréquemment qu'à l'état de décoloration ou de traces, souvent méconnaissables, qui forment autant de taches rompant l'unité de surface » (Bourgeois 2012, 29).

Lorsque des traces sont mises à jour, le protocole veut que ces examens soient suivis par l'analyse élémentaire de la matière, seul moyen de caractériser avec certitude les vestiges observés. L'analyse peut alors être invasive ou non invasive. Dans le premier cas, elle nécessite le prélèvement de matière, ce qui est aujourd'hui largement évité sinon réalisé qu'en dernier recours. Les chercheurs privilégient les techniques dites non invasives pour ne pas nuire à l'état de conservation de l'objet. Dans ce cas de figure, les technologies photographiques sous différentes longueurs d'onde font apparaitre certains composants de la couche picturale. La spectrométrie de fluorescence X est notamment très utile. L'appareil est placé à proximité, mais hors contact de l'œuvre ; il permet d'identifier la plupart des pigments entrant dans la composition de la couche picturale. Par exemple, lorsque des traces de dorures demeurent, l'outil renseigne sur la composition de la feuille et son épaisseur. Cette méthode est néanmoins réservée aux seuls pigments minéraux et ne permet pas de détecter les composants de nature organique comme les colorants (laque de garance ou pourpre). Dans ce cas-là, le prélèvement d'échantillon l'analyse invasive reste pour le moment inévitable.

Croiser les technologies d'examens et d'analyses peut ainsi s'avérer riche d'enseignements. Comme le souligne Philippe Jockey, « la conjugaison de méthode physico-chimique et de l'observation optique a révélé, en quelques années seulement, qu'elles [les statues] étaient systématiquement peintes, voire dorées, au moyen d'une gamme de pigments et colorants inédite dans bien des cas » (Jockey 2013, 443) . Mais quand bien même un protocole d'examen et d'analyse le plus complet possible est respecté par le chercheur, si aucun vestige de couleur n'a survécu, alors aucun résultat ne pourra ressortir de l'étude. Or les œuvres conservées dans les musées européens sont marquées par un long passé de collectionnisme et de restauration, impliquant souvent un ou plusieurs nettoyages de l'épiderme de la statue. La problématique est donc de trouver des corpus sur lesquels la main de l'homme est intervenue le moins possible, ou autrement dit, « un matériel statuaire demeuré plus proche de son état d'exhumation » (Bourgeois, Étudier et conserver la polychromie antique. Vidéo-microscopie et archéologie de la surface 2014, 5-6). Dans certains cas, l'étude d'objets longtemps exposés peut toutefois révéler aujourd'hui ce qui était invisible hier, grâce au perfectionnement des outils d'investigation. C'est le cas d'une récente étude menée par l'archéologue Giovanni Verri sur les sculptures du Parthénon conservées au British Museum. Bien que celles-ci aient été nettoyées et récurées à plusieurs reprises, une récente campagne photographique a permis de formuler de nouvelles hypothèses quant à leur polychromie antique[61]. L'interprétation de l'imagerie technique et la comparaison iconographique suggèrent que l'une des statues était non seulement polychrome — un fait qui n'est point nouveau — mais surtout que son vêtement était probablement peint de motifs figurés (la jambe d'un homme ou d'une femme semble avoir été identifiée).

En parallèle d'une cartographie des vestiges colorés et de leur caractérisation, une troisième orientation est prise par la recherche : celle de « la mise en évidence des gestes ayant présidé à leur application » (Jockey 2007, 47). Pour approcher un état polychrome, pour appréhender son apparence, c'est l'archéologie expérimentale qui est alors privilégiée : la démarche « consiste à retrouver empiriquement, par la pratique, les gestes ayant conduit à la réalisation des vestiges auxquels l'archéologue est confronté » ; elle consiste « à vérifier par l'expérimentation une hypothèse émise après analyse des vestiges. [...] On notera aussi que ce n'est plus l'objet lui-même, dans sa définition muséographique, qui est au cœur de la démarche expérimentale, mais le processus qui a conduit à sa production » (Jockey 2013, 489-490). Dans le cadre de la recherche sur la polychromie de la statuaire antique, l'archéologie expérimentale pousse à retrouver les gestes et savoir-faire des peintres, à les expérimenter, pour approcher de manière sensible un possible état originel. Adeline Grand-Clément distingue quant à elle deux fonctions de ces essais issus

[61] Hypothèses présentées par Giovanni Verri lors de la neuvième table ronde internationale sur la polychromie antique (2019) au British Museum. La publication des actes est à venir.

de l'archéologie expérimentale, dont la valeur est, pour les chercheurs, essentiellement heuristique :

> « L'intérêt des modèles graphiques, plastiques ou virtuels proposés ces dernières années, dans les expositions mais aussi dans les publications scientifiques ou sur le web, consiste donc, d'une part, à modifier nos représentations relatives à l'art antique et à nous permettre d'imaginer les effets des dispositifs chromatiques (contrastes, saturation, jeux de lumière…) recherchés et appréciés des Anciens ; d'autre part, à saisir, par l'archéologie expérimentale, les problèmes et contraintes liés à la mise en couleurs d'une surface ou d'un objet » (2018, 88).

En France, les chercheurs pratiquant l'expérimentation de la couleur sont peu nombreux. Ce faible nombre s'explique par les connaissances mais surtout les compétences qui sont requises, c'est-à-dire la maîtrise de certaines techniques picturales. La chercheuse Maud Mulliez, qui travaille sur la polychromie de différents médiums dont le marbre, mais aussi la peinture murale, la terre cuite et la peinture sur bois, cumule à la fois un doctorat en archéologie et un diplôme de restauration, pouvant de la sorte allier savoirs théoriques et compétences techniques. Selon elle, l'archéologie expérimentale permet « de comprendre la mise en œuvre, de retrouver avec précision les matériaux employés, les gestes effectués, de décrypter non seulement l'état disparu de l'œuvre, mais aussi ce qu'elle peut nous révéler de sa production » (Mulliez 2018, 98). Et cela n'est possible qu'en éprouvant « les gestes qui conduisent à réaliser tel motif décoratif, telle ombre sur un visage, telle touche lumineuse sur un élément saillant... Il s'agit d'une compréhension matérielle [de l'œuvre] » (*ibid.*). L'expérimentation menée pour une exposition sur les fresques pompéiennes[62] a par exemple apporté de nombreux résultats, concernant autant les gestes que le produit fini : « brillances et matités, reliefs et grains de la couche picturale, marques de tracés préparatoires, transparences variées, épaisseurs de certaines touches, traces de lissage, maladresses d'un coup de pinceau, taches ou fusées dans l'enduit coloré, autant de particularités qui participent de la 'vibration' d'une œuvre artisanale » (ibid. 99). Ailleurs, des expérimentations réalisées avec plusieurs ocres de mêmes tonalités (des ocres jaunes dans ce cas précis) ont révélé l'importance de la provenance de ces ocres dans le rendu coloré : toutes les ocres jaunes ne se valent pas et varient selon le contexte géographique, c'est pourquoi connaître la provenance des pigments se révèle important dans l'analyse des vestiges faite en laboratoires.

De manière générale, l'archéologie expérimentale apporte des éléments de réponses aux questions suivantes : quelles différences de rendu selon le poli de la surface du marbre ? Quels facteurs font varier le rendu de couleur ? Combien de nuances peut produire un seul

---

[62] *L'empire de la couleur, de Pompéi au Sud des Gaules* (2014-2015) Musée Saint-Raymond, Toulouse.

pigment ? Quelles sont les propriétés de chaque pigment, etc. ? Les résultats de ces expérimentations fournissent ainsi des palettes riches et variées pour chaque pigment testé, selon la densité de la matière et les liants utilisés (Figure 15). Ils permettent également de rendre compte autrement sensiblement et matériellement du rendu coloré possible de la statuaire marmoréenne (Figure 16).

Figure 15 : Test de couleurs sur marbre, en variant les liants (œuf, cire et caséine).
© Maud Mulliez (Grand-Clément et Mulliez 2019, 202)





Figure 16 : Expérimentations sur marbre
Réalisées par le Musée de l'Acropole, Athènes,
Fragment de statue de la période archaïque © Musée de l'Acropole.



Figure 17 : Bol en poterie antique contenant de la peinture.
1er siècle, British Museum, Londres, GR 1888.9-20.23-28
© C. Béguin

Aujourd'hui, une des problématiques des chercheurs est la transposition au média informatique des savoirs liés aux techniques picturales et au rendu coloré. Car la flexibilité de l'outil informatique permet par la suite de procéder plus facilement à des ajustements, et de modéliser certaines données contextuelles qui auraient pu avoir une incidence sur le rendu coloré des statues. Pour exemple, le travail mené par Philippe Jockey et Brigitte Bourgeois sur l'*Artémis* de Délos a abouti à la modélisation numérique de l'œuvre à son l'emplacement originel (Figure 1, à l'ouverture du manuscrit). La course du soleil a été simulée pour rendre compte des variations de couleurs de l'œuvre selon l'heure de la journée. La principale difficulté de cette transposition numérique reste l'intégration des « effets de matières et d'irrégularités qui procèdent nécessairement d'un travail artisanal »

(Mulliez 2018, 96). Des compétences particulières sont là aussi nécessaires pour pallier le rendu des logiciels informatiques et signifier numériquement les caractéristiques plastiques du travail manuel (traces de pinceaux, imperfections de la surface, etc.).

Le produit de ces expérimentations (comme toutes formes de reconstitutions ou de restitutions) participe d'une logique d'écriture patrimoniale de la couleur (Figures 19, 20, 21). Même si elles ne circulent pas encore en dehors du champ scientifique, ces images sont autant d'inscriptions qui résultent de pratiques d'écriture intervenant aux étapes de certification d'un patrimoine coloré. La question pour la suite sera d'identifier comment ces inscriptions circulent et sont médiées lors de leur publicisation, et comment se voient-elles appropriées par un public. Proposons à présent une synthèse sur les apports et les limites de la recherche, ce qui nous permettra d'analyser ce qu'en dit l'exposition muséale.



Figure 18 : Reconstitution d'une stèle funéraire grecque de Paramythion. Vers 370 av. J.-C. Glyptothèque de Munich, dans le cadre de l'exposition temporaire *Bunte Götter* (Gottschall 2005, 39).

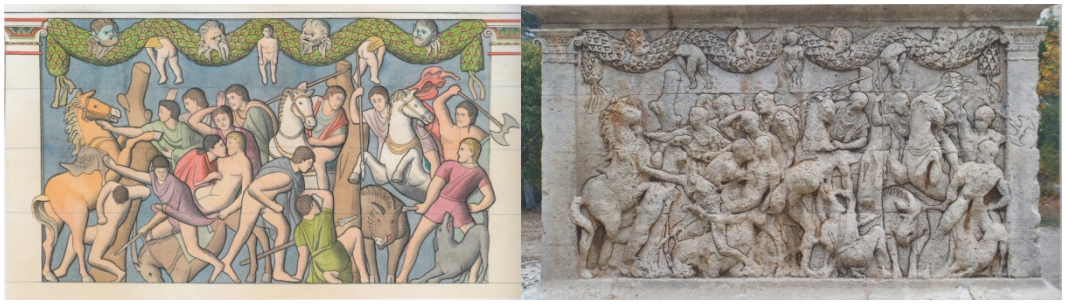


Figure 19 : Restitution polychrome du Mausolée de Saint-Rémy-de-Provence. Vers 27 av. J.-C. Détail du panneau de la face Sud, © M.Olive / C.Hussy DRAC PACA/SRA Aquarelle de © Jean-Claude Golvin (Delestre et Salviat 2015, 118).



Figure 20 : Restitution polychrome de la Tête de Treu.
Milieu du 2ème siècle, British Museum, Londres, inv.1884,0617.1
Calques numériques, par Giovanni Verri © The Trustees of British Museum[63].

Apports des recherches : la couleur comme constitutive d'un tout

Grâce aux documents et outils à disposition, les chercheurs peuvent être en mesure d'affirmer un certain nombre de faits. L'important ici étant d'appréhender la polychromie de la statuaire comme constitutive d'un tout, sans laquelle le tout ne peut exister, sans lequel le tout n'a de sens. On distingue alors deux types de savoirs : ceux relatifs aux différentes fonctions de la couleur et ceux relatifs aux différentes techniques picturales antiques.

La fonction de la couleur peut être de deux ordres : une fonction plastique, c'est-à-dire esthétique, et une fonction symbolique les deux étant difficilement séparables. Brigitte Bourgeois distingue ainsi l'importance de la polychromie selon deux registres : dans « le sens conféré à l'objet » et dans la « vision produite » par l'objet (2014, 71).

La mise en couleur de la statuaire venait en complément du travail sculpté, soit pour en approfondir certains traits, comme c'est le cas des jeux d'ombre et de lumière créés par la couleur et accentuant le relief, soit en substitution lorsque la peinture ajoutait des détails non sculptés au préalable. Selon les périodes, différentes symboliques sont associées aux couleurs. Celle des carnations permettait par exemple de distinguer l'homme (plus foncé) de la femme (plus claire) ; la couleur des cheveux comme des yeux servait également de marqueur identitaire ; le décor polychrome des vêtements renseignait sur le statut social de l'effigie ; couleur et dorure signifiaient la différence entre mortel et divinité au corps

[63] Une vidéo retraçant le processus est disponible en ligne :
https://www.youtube.com/watch?v=gRMPYh2QdSM

brillant, etc. Bien sûr, les pratiques de la couleur et les symboliques associées ont varié selon les périodes : toutes ne sont pas connues de manière égale et il est difficile de faire des généralités. Les savoirs dépendent des corpus étudiés qui ne fournissent pas tous les mêmes données et qui n'ont d'ailleurs pas tous été étudiés de la même manière. Les sculptures de l'époque hellénistique issues des fouilles de Délos ont par exemple fait l'objet de recherches approfondies par une équipe française dirigée par Philippe Jockey et Brigitte Bourgeois. Cette dernière explique que la polychromie de ces productions participait à :

> « une vision de chatoiement et d'éclat, où peinture et sculpture jouaient en complémentarité selon des jeux d'ombres et de lumières, des effets d'accentuation ou de substitution du modelé plastique par la peinture qu'on ne soupçonnait guère jusque-là. Les marbres que nous voyons blancs étaient richement peints et/ou dorés, carnations comprises ; les draperies dont nous admirons l'ordonnance formelle avaient un fond coloré (pouvant être différencié entre avers et revers), orné de bandes multicolores, de galons dorés, de franges et d'autres motifs. La sculpture peinte transcrivait ainsi le luxe et le raffinement des étoffes dont se parait la riche clientèle des villes prospères comme Délos » (Bourgeois 2014, 71-72).

La polychromie de la statuaire capte le regard du passant, du croyant, du spectateur, elle accroit la visibilité de l'objet et le fait rayonner. Elle participe également de la piété des individus, car elle en est la manifestation, comme en témoignent l'entretien des objets de culte et les restaurations dont les statues faisaient régulièrement l'objet : « laisser la noire salissure ternir l'épiphanie divine était un signe de coupable négligence des hommes envers les dieux » (Bourgeois 2014, 72). Les jeux de couleurs conféraient aux statues « une présence sensible en créant une relation dynamique avec l'observateur » (Grand-Clément 2018, 102) : loin du regard vide que peuvent avoir les statues d'aujourd'hui, une attention particulière était apportée à la couleur des yeux : « le regard faisait passer les émotions et l'illusion de la vie » (2018, 34). Comme le fait remarquer Adeline Grand-Clément, cette illusion semble loin de la conception actuelle de la statuaire, puisque l'objet renvoie davantage à la notion de fixité — d'où l'expression « se figer en statue » — notion qui par conséquent n'est pas appropriée pour définir ces objets tels qu'ils étaient pensés à l'origine. En somme, peindre la surface du marbre est aussi important que sculpter le bloc de pierre. Pour illustrer l'importance de la couleur dans l'achèvement de l'objet, Jan Østergaard explique avec ironie : « dire que l'on a vu ces statues quand ne demeure que le marbre blanc est comparable à l'homme qui revient de la plage en affirmant avoir vu une baleine quand il n'y reste qu'un squelette échoué »[64].

[64] Citation en langue originale : « Saying you've seen these sculptures when you've seen only the white marble is comparable to somebody coming from the beach and saying they've seen a whale because there was a skeleton on the beach » (Talbot, 2018)

Puisque l'expression « statuaire gréco-romaine » désigne la production artistique des époques archaïque, classique, hellénistique et romaine (selon le découpage historique en vigueur aujourd'hui), il est évident que la mise en couleur de la statuaire antique s'est faite selon des procédés différents en fonction des périodes. Les techniques de mise en couleurs de la statuaire sont donc diverses et variées et il semblerait que les pratiques grecques soient pour le moment mieux connues que les pratiques romaines, du fait des corpus étudiés. Le tableau ci-après présente une liste de pigments à disposition des peintres dans l'Antiquité, probablement non exhaustive, mais qui donne un aperçu de la variété des matériaux existants et des teintes possibles pour une même « catégorie de couleur ».

Catégories	Pigments	Matériaux
Les blancs	Blanc de plomb	Litharge
	Craie	Carbonate de calcium
	Chaux	Carbonate de calcium calciné
	Blanc d'os	Os animal ou bois de cervidé calciné
	Kaolin	Argile blanche
Les jaunes (orangés)	Ocre jaune	Ocre jaune (hydroxyde de fer)
	Jarosite	Jarosite (sulfate de fer et de potassium)
	Orpiment	Orpiment
	réalgar	Réalgar
	Minium	Minium
Les rouges	Ocre rouge	Ocre rouge
	Hématite	Hématite
	Cinabre	Cinabre
	Laque de garance	Racine de garance
	Pourpre	Murex
Les bleus	Bleu égyptien	Boule de bleu égyptien, matériau de synthèse obtenu par mélange de silicate de calcium et de cuivre porté à 850°
	Lapis Lazuli	Lapis Lazuli
	Azurite	Bloc d'azurite
Les verts	Malachite	Bloc de malachite
	Terre verte	Glauconite
	Terre verte	Céladonite
Les noirs	Noir de carbone	Charbon
	Noir d'ivoire	Ivoire carbonisé
	Noir d'os	Os carbonisé
Dorure	Feuille d'or	Or natif

Tableau 1 : Liste des pigments et matériaux d'origine utilisés dans l'Antiquité.
Ce tableau a été réalisé à partir d'un module du parcours permanent du musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille, intitulé « De la couleur avant toute chose », supervisé par l'archéologue Maud Mulliez et visible depuis mars 2019.

Adeline Grand-Clément distinguait en 2018 des pratiques picturales spécifiques à chacune des périodes, mettant ainsi en avant plusieurs évolutions. L'époque grecque archaïque se caractérise par un goût prononcé pour les jeux de matières colorées et les contrastes chromatiques appuyés, dans lesquels le rouge et le bleu jouent un rôle prédominant. Les couleurs sont appliquées sous la forme d'un enduit couvrant uniforme et dans beaucoup de cas sans doute, opaque. L'époque classique se définit par moins de contraste et plus de modelé, en jouant sur les jeux d'ombre et de lumière pour le drapé des vêtements par exemple, le rendu des chevelures ou des carnations. La couleur met davantage en valeur le travail du sculpteur ayant lui-même évolué vers plus de réalisme. Le traitement devient donc plus naturaliste. L'époque hellénistique suit le prolongement de cette évolution, en enrichissant la palette du fait du dynamisme des circuits commerciaux. Les Romains quant à eux, d'abord influencés par les pratiques étrusques, introduisent au moins trois évolutions majeures : l'utilisation de marbres colorés venus de tous les coins de la Méditerranée (leur bigarrure symbolise la puissance romaine et convoque un imaginaire exotique), la modification de la composition des alliages (pour la statuaire en alliages cuivreux donc, non en marbre), en partie pour des raisons de coûts, rendant moins naturalistes les représentations, et la façon de percevoir le marbre blanc puisqu'à partir du II^{e} siècle de notre ère, il semblerait que la blancheur du marbre soit valorisée, notamment sous le règne de l'empereur philhellène Hadrien qui l'associe à l'héritage grec. Adeline Grand-Clément précise toutefois que si les Romains décolorent l'art grec, cela ne signifie pas qu'ils ne peignent pas leur propre production statuaire (Grand-Clément 2018).

Limites des recherches : l'impossibilité de retrouver un état originel possible

Si les savoirs relatifs à la mise en couleurs des statues antiques sont de plus en plus nombreux, les archéologues s'accordent néanmoins sur l'impossibilité de retrouver l'état originel d'une œuvre, c'est-à-dire tel que l'objet devait être à la sortie de l'atelier, la toute première fois. Cet *Urtext* si cher à l'historien de l'art, comme le souligne Brigitte Bourgeois, est pour diverses raisons impossible à atteindre (2014). Si l'on devait les ordonner, on pourrait dire que la première raison est la difficulté à définir un état originel pertinent. Plusieurs mises en couleurs ont en effet pu se superposer, du fait des restaurations ou des entretiens. Les traces aujourd'hui identifiées sont possiblement le résultat d'une multiplicité de mains qui se sont succédé. Dans le cas où les données seraient suffisantes pour retrouver un état polychrome — imaginons qu'elles soient fiables à 90% — était-ce l'état envisagé lors de la collaboration du peintre et du sculpteur à la genèse de l'œuvre ? Ce type de questionnement a fait l'objet d'un numéro de la revue *Technè* en 2014, revue

adossée au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF). Un questionnement que la rédactrice en chef Brigitte Bourgeois présente en ces termes :

> « Ce n'est plus tant l'original qui nous intéresse, que nous croyons « tenir » au sortir de terre, que son devenir, non plus l'unicité de la création, mais la multiplicité des mains, le plus souvent anonymes, qui ont inlassablement lavé, astiqué, recollé et repeint pendant des siècles. (…) il est surtout question de l'attention portée à faire durer l'éclat de la couleur par toute une série de mesures, régulières ou non, mettant en œuvre des savoir-faire précis. Ce qui compte ici n'est donc pas tant l'Urtext que la dynamique de transmission de celui-ci, l'accumulation de gestes déployés autour de l'objet qui peu à peu l'ont sédimenté au cours du temps » (Bourgeois 2014, 4).

D'autres raisons concernent davantage les limites scientifiques, c'est-à-dire les inconnus qui demeurent pour approcher l'apparence d'une statue telle qu'elle devait être perçue par ses contemporains. Quatre principales incertitudes peuvent être mentionnées, des incertitudes qui demeurent même lorsque dans le meilleur des cas, des pigments ont été identifiés sur la surface du marbre.

La première incertitude est de savoir quel pigment, s'il y en a plusieurs, servait à la dernière couche visible. Même si du bleu égyptien est par exemple identifié, est-ce que ce bleu était mélangé en grande ou en petite quantité avec du blanc pour atténuer sa vivacité, ou avec du rouge, pour obtenir un violet ? Est-ce que cette couche de bleu n'était qu'une sous-couche pour renforcer un modelé, ou était-elle utilisée en dernier lieu, et donc visible ?

La deuxième incertitude est celle du mode de recouvrement de la statue : est-ce que les pigments retrouvés étaient appliqués en aplat couvrant ou par fines couches successives ? Dans quelle mesure cette couleur modelait-elle l'ensemble ?

Une troisième inconnue concerne les liants utilisés, nécessaires pour appliquer le pigment sur une surface. Il peut s'agir notamment de gomme arabique, de cire, de lait ou de jaune d'œuf. La nature du liant importe dans le rendu final de la polychromie de l'œuvre, mais il semblerait que celui-ci soit moins facilement identifiable.

Enfin, une quatrième incertitude est liée au type de protection appliquée sur l'œuvre peinte, protection qui participait à l'éclat de l'œuvre, reflétant la lumière et permettant à l'œuvre d'interagir avec son environnement. La cire d'abeille et l'huile en sont deux exemples. En 2007, Philippe Jockey énumérait un certain nombre de questions qui demeuraient en suspens :

> « Quelles réalités techniques antiques recouvrent précisément les termes de « ganôsis » (« glaçage à la cire ») et d'« encausis » (« peinture à l'encaustique »), si bien attestés par les

textes, par exemple ? Quelle part joue la détrempe (aussi dite « peinture a tempera ») dans cette mise en couleurs des statues hellénistiques ? Quels étaient les liants organiques en rapport avec une telle technique ? S'agissait-il de blanc d'œuf, de colle à poisson ou encore de gomme arabique ? Quant à la peinture à l'encaustique, longtemps réputée - mais à tort - la seule technique utilisée pour les marbres, il reste aujourd'hui encore à en préciser les modalités concrètes d'application » (Jockey 2007, 50).

Cet aperçu de l'état des savoirs relatifs aux pratiques de mises en couleurs des marbres antiques permet de comprendre les principaux freins et enjeux de la recherche scientifique aujourd'hui. Premièrement, les couleurs ayant pour une grande part disparu, la mise en couleur des marbres n'est plus une réalité matérielle qu'il suffirait simplement d'observer. Dans bien des cas, l'invisibilité ou l'illisibilité de la couleur antique nécessitent des compétences variées et une recherche pluridisciplinaire.

Deuxièmement, la nature fragile des vestiges qui demeurent appelle à une étude rapide des objets puisque la matière tend inévitablement à disparaitre. Plus le temps s'écoule, plus les traces se délitent et il n'est pas certain d'avoir à disposition de nouvelles technologies qui permettent d'observer demain l'inobservable d'aujourd'hui.

Troisièmement, si les données accumulées permettent d'affirmer l'existence de ce type de pratiques et de mieux comprendre les fonctions de la couleur dans l'Antiquité et les techniques picturales en usages, la mise en couleur spécifique de chaque objet, pris individuellement, reste délicate à appréhender. Si pour chaque objet, une étude approfondie est nécessaire, celle-ci n'est pas toujours réalisable du fait du caractère couteux et fastidieux des protocoles d'examen et d'analyses qui doivent être mis en place. Si le musée peut proposer un discours sur la mise en couleurs des marbres de manière générale, comment faire le lien direct avec les objets qui constituent ses collections ?

En somme, les problèmes scientifiques liés à la polychromie des marbres antiques ne sont pas *extra*-ordinaires. Au contraire, ils sont assez caractéristiques des sciences qualifiées d'historiques, c'est-à-dire dans lesquelles « l'expérience ne peut être mobilisée comme modalité d'administration de la preuve » (Triquet et Molinatti 2018, 5). Ainsi en est-il de l'archéologie de manière générale, de la paléontologie ou de l'histoire, et la médiation des savoirs issus de ces disciplines soulèvent systématiquement de nombreux problèmes. Néanmoins, la couleur elle-même soulève d'autres problématiques qui ne relèvent pas du caractère hypothétique des savoirs mais de la dimension sociale de sa réception.

Comme l'explique Michel Pastoureau, percevoir la couleur est pour une grande part une affaire culturelle : cette perception « ne met pas seulement en action l'appareil biologique ou neurobiologique, mais convoque aussi, et surtout, la mémoire, les connaissances,

l'imagination » (2005, 59). Autrement dit, la couleur est culturelle. L'enjeu est donc de ne pas projeter sur les images nos propres définitions, conceptions et classements de la couleur, faute de quoi l'anachronisme n'est pas loin :

> « Les notions de couleurs chaudes ou froides, de couleurs primaires ou complémentaires, les classements du spectre ou du cercle chromatique, les lois de la perception ou du contraste simultané ne sont pas des vérités éternelles, mais seulement des étapes dans l'histoire mouvante des savoirs. Ne les manions pas inconsidérément, ne les appliquons pas, sans précaution aucune, aux sociétés du passé » (*ibid.* : 56).

L'auteur prend notamment l'exemple de l'effet produit par la juxtaposition de plusieurs couleurs, dont l'effet peut être interprété comme un contraste faible ou fort selon les périodes. Le vert et le rouge constituent ainsi au Moyen-Âge un contraste relativement faible, « presque un camaïeu » et leur juxtaposition est très fréquente (de l'époque de Charlemagne à celle de Saint Louis) ; à l'inverse l'association de ces deux couleurs produit aujourd'hui un fort contraste chromatique, par l'opposition d'une couleur primaire et de sa couleur complémentaire[65].

Michel Pastoureau énumère d'autres difficultés liées à l'étude de la couleur, parmi lesquelles figure la tentation d'attribuer une signification réaliste aux documents étudiés, qu'ils soient textuels ou iconographiques. Car comme le précise l'auteur, « l'image antique, médiévale ou moderne ne 'photographie' jamais la réalité. Elle n'est absolument pas faite pour cela, ni dans le domaine des formes ou des structures, ni dans celui des couleurs. […] Aucune image ne reproduit le réel avec une scrupuleuse exactitude colorée. Cela est vrai aussi bien pour la miniature médiévale que pour la photographie contemporaine » (*ibid.* 54-55). Pour illustrer ce fait, l'auteur imagine l'historien du futur qui travaillerait sur des documents actuels : les documents visuels issus de la mode, de la publicité et du cinéma produisent « une débauche de couleurs vives sans rapport avec la réalité de la couleur telle que nous la vivons aujourd'hui, du moins en Occident. En outre, les phénomènes de luminosité, de brillance et de saturation seront accentués, tandis que les jeux de gris et de camaïeux qui organisent en ville notre espace le plus quotidien, seront fortement atténués, sinon occultés » (*ibid.* 55). La couleur est donc soumise à un « relativisme culturel » (*ibid.* 57). Prendre en compte cela nous amène, pour la suite, à admettre que le statut

[65] En détail, l'auteur précise : « les découvertes de Newton et la mise en valeur du spectre à la fin du siècle précédent transforment progressivement l'ordre des couleurs : le rouge ne se situe plus à mi-chemin entre le blanc et le noir ; le vert est définitivement pensé comme un mélange de bleu et de jaune ; la notion de couleurs primaires et de couleurs complémentaires se met peu à peu en place, de même que celle de couleurs chaudes et de couleurs froides (au sens où nous l'entendons aujourd'hui). À la fin du XVIIIe siècle, l'univers des couleurs n'est plus du tout ce qu'il était en son début » (Pastoureau 2005, 63).

professionnel des acteurs du patrimoine (spécialistes ou non) n'entre que secondairement dans la perception de la couleur :

> « c'est la société qui « fait » la couleur, qui lui donne ses définitions et son sens, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux. Ce n'est pas l'artiste ou le savant ; ce n'est pas non plus seulement l'appareil biologique ou le spectacle de la nature. Les problèmes de la couleur sont d'abord et toujours des problèmes sociaux, parce que l'homme ne vit pas seul, mais en société » (*ibid.*).

En somme, un certain nombre de limites scientifiques et culturelles interviennent lorsqu'il s'agit de donner à voir ou d'interpréter les couleurs originelles de la statuaire antique. Néanmoins, la recherche archéologique et archéométrique a produit et produit encore des savoirs qui s'accumulent et permettent d'affirmer que la statuaire antique était peinte. Surtout, ces savoirs montrent que la mise en couleurs des marbres est constitutive de ce qui fait l'œuvre l'antique. Les prendre en compte soulève alors, selon Adeline Grand-Clément, un certain nombre de questions lorsqu'il s'agit de communiquer un patrimoine polychrome :

> « une fois le principe admis **est-il possible de donner à voir** la polychromie des Anciens ? Peut-on restituer aux œuvres exposées dans les musées leurs couleurs d'antan, afin de recréer l'univers chromatique dans lequel évoluaient les Grecs et les Romains ? Et, au-delà même de la question de la « faisabilité », **doit-on tenter de le faire** ? En somme, faut-il repeindre les marbres antiques ou les copies en plâtre des marbres antiques ? De telles interrogations **mettent en jeu notre rapport à l'Antique et la valeur patrimoniale** que nous attribuons aux monuments et aux œuvres d'art dits « classiques ». Elles invitent aussi à **réfléchir aux conditions de diffusion et de valorisation** de la recherche scientifique au sein de l'ensemble de la société » (Grand-Clément 2009, 243).

Qu'en est-il donc dans les institutions muséales qui conservent et exposent les objets en question ? Comment s'emparent-elles de ces savoirs ? Comment se nourrissent-elles de cette histoire ? Quels récits proposent-elles ? Comment s'écrit un patrimoine polychrome ?

3.2 Une idéalité à réécrire

La réécriture comme outil d'analyse heuristique

Tenant compte à la fois de l'accumulation des savoirs, de l'injonction scientifique à faire de la couleur de la statuaire non plus un secret mais un savoir commun, et de la mission des musées de communiquer les recherches menées en lien avec leurs collections : que se passe-t-il aujourd'hui ? Comment le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne s'écrit-il en couleurs ? Ou plutôt : comment se réécrit-il ? La notion de réécriture est utilisée ici comme un outil d'analyse pour comprendre comment ce patrimoine est considéré sous un angle nouveau. Recourir à la réécriture présente en effet plusieurs avantages heuristiques, que nous allons maintenant expliciter.

Dans le langage courant, l'expression « réécrire l'Histoire » est par exemple utilisée lorsqu'un fait longtemps admis s'avère finalement erroné. Dans notre cas, on peut considérer qu'un objet patrimonial (la statuaire antique) longtemps considéré d'une certaine manière (en blanc) doit être *réécrit* (en couleurs). Néanmoins, la réécriture n'est pas ici synonyme de correction (Bessonnat 2000)[66]. Selon Daniel Bessonnat, à la différence de la correction qui suppose de rétablir un texte en fonction d'une norme existante, la réécriture admet quant à elle « plusieurs solutions et suppose négociation » (*ibid*. 7). La réécriture peut aussi être confondue avec la révision, mais elle implique autre chose qu' « une lecture critique, une évaluation du texte en cours d'élaboration » (*ibid*. 8). Ce qui caractérise la réécriture et qui va nous intéresser, c'est un « nœud de tensions ». Daniel Bessonnat énumère ainsi plusieurs tensions parmi lesquelles certaines nous semblent particulièrement pertinentes pour penser la réécriture d'un texte patrimonial. Premièrement, la réécriture suppose une tension « entre le même et l'autre, entre le déjà-là écrit et l'autre à écrire, entre la tendance à répéter et la volonté de transformer » (*ibid*.), une tension qui résulterait de la fascination exercée par un texte déjà écrit, dont il est difficile de s'éloigner. La réécriture suppose donc toujours des contradictions : elle nécessite « dans le même temps de conserver et de changer quelque chose au texte » et peut donc engendrer chez les individus concernés une « peur de la perte » (*ibid*. 9). La réécriture peut aussi supposer une tension « entre le court terme et le long terme » : « la gestion du temps est une dimension essentielle de la réécriture et l'on est toujours pris dans cette contradiction : d'un côté, le long terme est un gage de maturation, de l'autre les

[66] L'article situé en didactique du français interroge la réécriture littéraire dans une classe de français en collège.

vertus de l'urgence dans le déclenchement et l'efficacité de la réécriture ne sont pas niables » (*ibid.*). Enfin, la réécriture est source de tension « entre le tout et la partie », c'est-à-dire entre « une réécriture globale, qui s'attaque à l'ensemble du texte » et « une réécriture ciblée, qui ne s'attaque qu'à un aspect du texte au risque de laisser en l'état d'autres aspects ». Ce faisant, réécrire c'est aussi prendre le risque « qu'en modifiant un aspect, on peut bousculer par ricochets d'autres aspects du texte ». L'enjeu est donc la rupture d'un équilibre jusque-là existant (*ibid.* 10). Adopter la notion de réécriture comme outil d'analyse heuristique s'avère alors pertinent, car elle implique de se poser un certain nombre de questions de recherche : « quelles opérations majeures sur le texte implique-t-elle ? ajout ? suppression ? déplacement ? ou remplacement ? », « quel effet la réécriture produit-elle effectivement dans le texte ? » et « dans quelle relation la version réécrite se situe-t-elle par rapport à la version antécédente ? » (*ibid.* 12).

Penser le patrimoine selon une approche communicationnelle et donc comme processus qui se concrétise dans l'échange c'est aussi admettre que le patrimoine n'est jamais vraiment figé et qu'une logique de réécriture est, dans un certain sens, inhérente aux objets de la culture. C'est ce que soutient notamment Yves Jeanneret à travers une théorie de la « trivialité ». Son ouvrage *Penser la trivialité* s'amorce ainsi de la façon suivante :

> « Tout se transforme. Rien de ne se transmet d'un homme à un autre, d'un groupe à un autre, sans être élaboré, sans se métamorphoser et sans engendrer du nouveau. Si l'on prend la pleine mesure de ce phénomène, on est conduit à adopter un certain regard sur la culture et à avoir certaines exigences pour son analyse. Toutes les sciences anthropo-sociales sont confrontées à cette dialectique entre la circulation sociale des objets et leur transformation » (2008, 13).

La notion de trivialité n'est pas à comprendre dans un sens péjoratif comme synonyme de vulgaire, de grossier ou de banal. Au contraire, l'auteur propose une acception positive et met l'accent sur le fait que « les objets et les représentations ne sont pas fermés sur eux-mêmes » (*ibid.* 14). En circulant à travers « les espaces sociaux », ils ne peuvent que s'enrichir et se transformer. Cet enrichissement et cette transformation peuvent être analysés sous l'angle de la réécriture. ; comme le fait remarquer Jean François Tétu c'est bien « une problématique de la réécriture » (2009, 3) qui traverse tout l'ouvrage d'Yves Jeanneret.

Pour comprendre ce que recouvre la trivialité, Yves Jeanneret la compare à d'autres notions avec lesquelles elle partage des points communs mais qui restent néanmoins toutes insuffisantes pour servir son projet. Si les notions de transmission, de traduction, d'interprétation et de tradition peuvent être mobilisées dans une théorie de la circulation des idées (sous-jacente à celle de la trivialité), l'auteur pointe les limites de chacune :

> La notion de « transmission » suggérait l'échange d'un objet déjà constitué ; celle de « traduction » minimisait le pouvoir de transformation des échanges sociaux ; celle d' « interprétation » escamotait l'épaisseur matérielle des dispositifs ; celle de « tradition » était difficile à mobiliser en dehors de cadres idéologiques affirmés ». Or, « dans la trivialité, il y a de la transmission, de la traduction, de l'interprétation et de la tradition, mais il y a surtout plus que la simple somme de ses idées » (2008, 14).

Pour l'auteur, « tout ce qui a un statut culturel dans la société connait une destinée triviale, car c'est par les appropriations dont il est l'objet qu'il se charge de valeur ». La trivialité est donc « une propriété qui caractérise tous les phénomènes d'échange culturel ». Autrement dit, la trivialité caractérise la vie des « êtres culturels », pour reprendre la terminologie de l'auteur. Le patrimoine comme être culturel est alors à comprendre comme :

> « un complexe qui associe des objets matériels, des textes, des représentations et qui aboutit à l'élaboration et au partage d'idées, d'informations, de savoirs, de jugements. […] Ces mixtes d'objets, de représentations et de pratiques fournissent aux formes culturelles d'une société leurs repères d'interprétation et de valeur ; ils servent d'opérateurs pour les représentations du monde, mais aussi pour les postures culturelles et les catégories de jugement qu'une culture peut reconnaitre » (*ibid.* 16)[67].

Précisons que notre recherche n'est bien sûr pas la première à considérer le patrimoine comme un être culturel, pour justement s'intéresser « à la construction continue de cet objet et non simplement au moment de son émergence » et à comprendre comment le patrimoine circule et se construit en circulant (Navarro 2015, 46)[68]. Analyser comment le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne se réécrit en couleurs, à travers les différents espaces sociaux qu'il investit en tant qu'être culturel, appelle une précision qu'il nous faut maintenant discuter : les statues elles-mêmes ne peuvent être repeintes, c'est-à-dire réécrites en couleurs (Navarro 2019). Cette impossible restauration appelle alors les questions suivantes : quel rôle joue l'objet patrimonial demeurant achromatique dans une réécriture patrimoniale ? Dans quelle mesure une réécriture est-elle assujettie à l'objet blanc ? *In fine*, comment l'objet original impose-t-il ses propres médiations ?

---

[67] Dans *Critique de la trivialité*, Yves Jeanneret définit synthétiquement l'être culturel comme un « ensemble d'idées et de valeurs qui incarne un objet de la culture dans une société tout en se transformant constamment à partir de la circulation des textes, des objets et des signes ». L'auteur illustre sa définition par l'exemple suivant : « L'image de la science, ou scientificité, joue un rôle déterminant dans notre société ; elle se concentre sur des conceptions assez vagues mais insistantes de ce que sont la précision, la mesure, la rationalité, idées que les chiffres sont par exemple particulièrement aptes à incarner » (2014, 11).

[68] L'auteur a ainsi montré comment le patrimoine est soumis à de nombreuses transformations et appropriations qui de fait, en font un objet toujours *en devenir* ; il propose de qualifier le patrimoine de « métamorphe » pour rendre compte de sa capacité à se métamorphoser et des différentes formes qu'il prend selon le contexte dans lequel il est mobilisé.

L'impossible restauration en couleurs : le poids de l'objet

Dans un récent article intitulé *La sémiotique de la restauration*, Nicolas Navarro propose de considérer la restauration des objets patrimoniaux comme un acte de réécriture (2019). À travers son étude des monuments dans un contexte urbain - et plus particulièrement celui d'Annecy comme Ville et Pays d'Art et d'Histoire, il montre comment la restauration est une réinterprétation contemporaine du patrimoine au service de l'opérativité symbolique de celui-ci.

Pour l'auteur, restaurer un objet, c'est renforcer ou réinterpréter ce qui en fait la patrimonialité. Comme il le fait remarquer, les propos de Viollet-le-Duc évoquaient déjà cela (même si sa définition est ancienne et dogmatique, elle n'en est pas moins fondatrice) : « restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné »[69]. Cette idée se retrouve dans la théorie de Cesare Brandi, lorsqu'il fait une distinction entre *matière* et *image* de l'objet. La matière est le support à l'image, alors que l'image relève de l'idée, comme « une réalité toute mentale » (Navarro 2019, 156). La matière est seconde par rapport à l'image, dans le sens où la première est au service de la seconde. C'est pourquoi le premier axiome de la théorie de la restauration est le suivant : « on ne restaure que la matière ». Nicolas Navarro souligne que « la restauration agit ainsi dans une dialectique permanente entre la conservation de toute la matière et la favorisation de la compréhension du sens. […] la restauration joue sur la matière sans altérer le sens de l'objet patrimonial » (*ibid*. 151).

Dans le centre historique d'Annecy par exemple, certaines pratiques de restauration, si elles n'ont pas de sens historique à proprement parler, produisent néanmoins une certaine représentation authentique de la ville, selon la valeur traditionnelle qui lui a été attribuée. Ainsi en est-il de la piétonnisation de plusieurs rues, réalisée avec un type de pavés particulier qui, bien que l'usage n'ait pas été attesté scientifiquement, participe du caractère authentique de la ville. L'analyse approfondie de la ville d'Annecy lui permet alors d'envisager « la nature iconique du régime patrimonial », complémentaire à sa nature indicielle, tel que Jean Davallon l'a formulé. Comme il le dit, « ces traces matérielles 'modernes' ressemblent donc aux traces matérielles 'anciennes' qu'elles côtoient. Pour ces exemples, l'opérativité symbolique, la relation au passé, ne s'effectue ici que par ressemblance avec des éléments identiques du passé authentifiables ou authentifiés, par une relation sémiotique de nature iconique » (*ibid*. 155).

---

[69] Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Tome 8, Article « Restauration », 1866.

En considérant la restauration comme un acte d'écriture intervenant sur l'objet patrimonial lui-même, voire, comme un acte de réécriture de sa patrimonialité, Nicolas Navarro met de nouveau l'accent sur le caractère processuel et dynamique de la patrimonialisation, sous-entendant aussi que l'objet est loin d'être *fixé* une fois pour toutes.

> « De ce fait, la restauration constitue un processus d'écriture du patrimoine, comme un acte d'énonciation ou de ré-énonciation de la patrimonialité des édifices. […] La particularité de l'acte de restaurer tient donc au fait qu'il s'agit d'un acte d'écriture du patrimoine sur du patrimoine, d'un acte d'écriture du monument sur un monument. La restauration pourrait ainsi au premier abord être envisagée comme une ré-écriture du patrimoine, un re-monumentalisation, dans une forme d'actualisation du monument ou du patrimoine. […] La restauration peut alors être envisagée comme une sur-monumentalisation ou une sur-patrimonialisation qui témoigne avant tout de la dimension dynamique des processus de monumentalisation et de patrimonialisation » (*ibid*. 159).

Envisager la restauration comme un acte de sur-patrimonialisation revient, *in fine*, à examiner le fonctionnement de l'objet patrimonial comme un support de médiatisation, c'est-à-dire comme « le support d'une relation entre celui qui le met en valeur et le visiteur » (Davallon 2006, 16)[70]. Étant donné les nouveaux savoirs sur la polychromie de la statuaire antique, restaurer en couleurs les exemplaires de cette catégorie participerait, entre autres, d'une réécriture patrimoniale, d'une sur-patrimonialisation. Une restauration polychrome serait un acte de médiatisation de la patrimonialité des objets ; une médiatisation des savoirs construits ou relayés par ceux qui le mettent en valeur. Néanmoins, cela est loin d'être évident et on peut le dire, tout à fait impossible. L'envisager est toutefois nécessaire pour comprendre le problème.

Lors d'une journée d'étude proposée par le musée des beaux-arts de Lyon, dans le contexte d'une exposition temporaire sur la couleur de la statuaire, une des interventions était celle du président du musée de l'Acropole, Dimitrios Pandermalis[71]. Ce dernier a présenté

---

[70] En 2006, Jean Davallon soulevait justement les lacunes des recherches actuelles sur ce point : « peu de recherches considèrent le patrimoine comme un fait social […] c'est-à-dire comme un processus dans lequel l'objet patrimonial est le support d'une relation entre celui qui le met en valeur et le visiteur (comme un support de médiatisation), tout en étant l'opérateur par lequel se construit un lien entre nous qui en avons l'usage et ceux qui l'ont produit (c'est-à-dire un opérateur de médiation). À ma connaissance, seuls quelques historiens, sociologues ou ethnologues se sont engagés dans cette voie. De sorte qu'en définitive, nous savons très peu de chose sur cette double dimension de l'objet patrimonial en tant que support de médiatisation et qu'opérateur de médiation » (Davallon 2006, 16).

[71] Conférence au musée des beaux-arts de Lyon du 22 janvier 2016 intitulée « Le musée de l'Acropole d'Athènes : architecture et collections ».

l'important travail réalisé au sein du musée sur les couleurs de plusieurs objets des collections. Un des membres de l'auditoire a alors posé la question suivante à la fin de la présentation : « maintenant que nous savons qu'il y avait des couleurs, est-ce que vous pensez restaurer les statues telles qu'elles étaient dans l'Antiquité ? ». La question a suscité le sourire de l'assemblée et a donné lieu à une réponse négative. À priori naïve, elle a tout de même le mérite d'être posée. Pourquoi en effet ne pas imaginer restaurer les œuvres pour revenir à leur état originel ? De nombreuses peintures sont restaurées pour leur redonner leur éclat d'antan : les manques d'un tableau sont comblés, les vernis successifs sont supprimés, des façades entières de monuments sont ravalées, etc. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour la statuaire antique en marbre ? À propos de la restauration de la Victoire de Samothrace en 1910, André Malraux affichait dans son *Musée imaginaire* une certaine déception à ce sujet : à ce moment, « on croyait que la Victoire de Samothrace, restaurée, retrouverait son or, ses bras et son buccin. Sans or, sans bras et sans buccin, elle a retrouvé sa proue, et trouvé le haut escalier du Louvre qu'elle domine comme un héraut du matin » (Malraux 1965, 217). Revenons donc un instant sur ce qui autorise ou au contraire proscrit un acte de restauration.

Cesare Brandi formulait trois conditions à respecter pour « rétablir l'unité potentielle de l'œuvre d'art » : cela doit se faire « sans commettre un faux artistique, ou un faux historique, et sans effacer aucune trace du passage de cette œuvre d'art dans le temps ». La restauration doit être guidée par le « contexte » déjà présent (à l'image de la restauration d'une peinture qui ne nécessiterait que la recréation d'une seule fleur dans un champ de pâquerettes). Toute pratique de restauration doit respecter « l'intégrité esthétique, historique et physique » de l'œuvre et doit suivre des règles de déontologie qui sont celles de la lisibilité (l'objet doit être lisible et authentique), de la visibilité (la restauration doit être visible), de la réversibilité et de la compatibilité (le traitement doit être sans danger pour l'objet, stable dans le temps et ne pas transformer les matériaux d'origine) (Brandi 2011 [1964]).

On comprend dès lors les problèmes que pose une restauration en couleurs de la statuaire antique. Premièrement, celle-ci ne peut s'effectuer qu'en s'appuyant sur des données à la fois hypothétiques et sans « contexte » : le contexte polychrome étant dans bien des cas peu ou prou conservé sur la statuaire, la restauration nécessiterait d'intervenir sur l'ensemble de la surface de la sculpture. Or restaurer aujourd'hui, c'est au maximum réaliser un surpeint : il ne s'agit plus de reconstituer entièrement les objets comme pouvait le faire Viollet-le-Duc. De plus, la restauration effacerait automatiquement les traces du passage de l'œuvre dans le temps (ou à l'inverse, le passage du temps sur l'œuvre). Elle effacerait ce « temps intercalaire » dont parle également Daniel Arasse, qui se situe entre le temps de la création et celui de la contemplation de l'objet (Arasse 2004). Ces trois temps, analyse Fimiani, correspondent aux « trois régimes de temporalité et d'historicité de "tout objet d'art qui a déjà un certain degré d'existence dans l'Histoire": le premier, c'est la 'présence

contemporaine de l'œuvre' ; le deuxième, est celui de sa production ; le troisième, est le temps intercalaire entre les deux » (Fimiani 2011, 137). Si restaurer la couleur des statues est scientifiquement impossible et déontologiquement infaisable, il n'empêche que la mise en parallèle des principes déontologiques avec les finalités de l'acte de restaurer demeure paradoxale.

D'un côté en effet, l'objectif de la restauration d'une œuvre est, selon l'ICOM-CC (International Council of Museums Committee for Conservation) « d'en améliorer l'appréciation, la compréhension et l'usage [et] ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque le bien a perdu une part de sa signification ou de sa fonction du fait des détériorations ou de remaniements passés »[72]. Selon le code européen ECCO (European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations), la restauration doit permettre de « faciliter la lecture » d'une œuvre et selon l'ICOM-CC, elle doit « rendre les œuvres compréhensibles ». Formulé ainsi, l'objectif de la restauration est la lisibilité de l'œuvre. Cette notion de lisibilité largement discutée et qui pose problème[73] est à comprendre dans un double sens. Premièrement, l'intervention doit servir la lisibilité de l'œuvre et deuxièmement, l'intervention elle-même doit être lisible, s'identifier en tant que telle[74]. D'un autre côté, les données relatives à la polychromie antique montrent que la mise en couleur dans l'Antiquité fait partie intégrante de l'œuvre (d'un point de vue esthétique), qu'elle contribue à son efficacité en produisant du sens, et une efficacité toujours rattachée à un contexte religieux, social ou politique. Cette « part de signification » de l'œuvre aujourd'hui disparue doit donc être restituée différemment, autrement qu'en restaurant l'objet lui-même[75]. De plus, autre paradoxe quand on applique ce raisonnement à notre

---

[72] Définition adoptée par les membres de l'ICOM-CC à l'occasion de la XV[e] Conférence triennale, New Delhi, 22-26 septembre 2008. Compte-rendu en ligne : https://journals.openedition.org/ceroart/2795?file=1 (consulté le 10 septembre 2020)

[73] La double acceptation de la lisibilité est bien souvent mise de côté au service d'une des deux seulement. Ainsi les interventions qui sont effectuées revendiquent une lisibilité unique (celle de l'œuvre), sans tenir compte de la lisibilité de l'intervention elle-même : « On voit ainsi que le concept de lisibilité, en postulant une lecture unique, vient d'un coup tarir les deux sources de réflexion les plus fructueuses pour la restauration, les deux dialectiques de Brandi et de Riegl » (Favre-Félix 2009).

[74] Un principe qui se retrouve dans la *Théorie de la restauration* de César Brandi bien qu'il n'emploie pas le champ lexical de la *lecture*.

[75] On peut préciser que l'importance de l'historicité dans l'image de l'œuvre est aussi une construction sociale, qui caractérise notamment le rapport que les Occidentaux entretiennent avec leur patrimoine. Le contre-exemple japonais, tel qu'il est repris par André Chastel et Jean Pierre Babelon, met en exergue ce fait. Le temple d'Ise, symbole de certains rites, croyances et mœurs de la civilisation japonaise et dont la première construction remonte à plus d'un millénaire, est reconstruit tous les vingt ans. L'état de conservation du temple, qu'il soit endommagé ou non, n'y change rien ; et « ces comportements à l'égard du patrimoine peuvent paraitre déconcertants pour les Occidentaux » (Babelon et Chastel 1994, 87). La reconstruction du temple s'effectue dans le respect des savoir-faire qui prévalaient au moment de sa première édification et cela, dans des matériaux « identiques, mais neufs » comme le soulignent les auteurs (*ibid.*). En somme, « cette pratique suppose une fidélité aux partis, aux

objet est que, comme le dit Jean Davallon, « le caractère patrimonial est attaché à l'objet » et « modifier l'objet ou en changer va faire disparaitre le caractère patrimonial » (Davallon 2015, 61). Sous-entendu, en modifier l'image au sens vu plus haut, et non pas juste la matière. Or, la mise en couleurs des marbres antiques relève autant de cette image que de la matérialité des objets. Si les savoir-faire des peintres antiques étaient parfaitement maitrisés et si la mise en couleurs de chaque objet parfaitement connue, les statues de nos musées seraient-elles pour autant repeintes ?

Une idéalité blanche à réécrire : le poids d'une première écriture

Interroger une réécriture patrimoniale nous a donc conduite à prendre en compte le poids de l'objet non restauré. Il nous faut également considérer les conséquences d'une écriture patrimoniale : celles de figer ce qui fait la patrimonialité des objets. Comme nous l'avons discuté en chapitre 2, la couleur a été évincée d'une écriture patrimoniale au profit de la blancheur des objets. Celle-ci semble en effet constitutive de ce qui fait la patrimonialité des objets. La couleur du marbre serait synonyme de beauté, d'intelligence et de pureté. En atteste la vidéo promotionnelle de l'exposition temporaire *Transformations. Classical Sculpture in colour* proposée par la Glyptothèque de Copenhague[76], dans laquelle des sculptures sont filmées et associées aux sous-titres « *White : the sublime* », « *White : intellectuality* », « *White : classical antiquity, western identity* ». Comme le souligne Adeline Grand-Clément, « l'image d'une Antiquité classique entièrement drapée de blanc s'est cristallisée au fil du temps dans l'imaginaire occidental » (2018, 87). Si la blancheur des statues, cristallisée, est un mythe comme y fait référence le titre de l'ouvrage de Philippe Jockey *Le mythe de la Grèce blanche* (2013) si elle est une idée erronée, elle n'en demeure pas moins une icône, largement diffusée. C'est ce qu'affirme Jan Stubbe Østergaard dans un article intitulé *The White of Marble as an Icon* :

> « *To this day, the white of the marble remains the* ***essential characteristic*** *of Antique Greek and Roman sculpture and architecture.* ***The stone and its colour are inseparably associated*** *with the concept of Greek and Roman art and culture. For most of us, it is* ***an attribute of Western classical Antiquity*** *in general. It could even be claimed that sculpture and architecture*

techniques, aux procédés de construction, au décor, aux usages, qui démontre justement pour le Nippon son souci de la dignité à l'édifice. À ce sentiment d'une continuité idéale s'oppose l'attitude occidentale, hantée par le déclin, l'irremplaçable et la double mort des objets qui se ruinent et des sentiments qui changent » (*ibid.*).

[76] Une exposition proposée par la Ny Carlsberg Glyptotek, du 13 septembre au 7 décembre 2014. Vidéo en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=QARJIHMiMEM

in white marble are more than merely « classical Antiquity ». For this conception has become one of the ***mainstays of Western cultural identity*** » (Østergaard, 2010).

La blancheur des objets est donc constitutive de l'imaginaire d'une statuaire gréco-romaine, d'une Antiquité classique, et par conséquent, elle serait un des piliers de la culture occidentale. Ce sur quoi Ivonne Manfrini met notamment l'accent : « pour la **culture occidentale**, la blancheur des statues grecques antiques semble être un **marqueur symbolique et identitaire puissant** » (Manfrini 2009). Ces quelques exemples montrent l'importance de la blancheur des objets, autant d'un point de vue plastique et esthétique que des significations anthropologiques qu'elle recouvre. Réécrire en couleurs ce patrimoine n'est donc pas juste une affaire de pinceau et de peinture, ni même de savoirs et de savoir-faire, puisque s'il faut le rappeler, *patrimoines* et *identités* sont intimement liés pour reprendre le titre d'un ouvrage collectif sous la direction de Bernard Schiele (2002).

Autrement dit, la blancheur du marbre est constitutive de l'*idéalité* de la statuaire-antique-marmoréenne c'est-à-dire, ce qui la définit en tant que patrimoine. Expliquons plus en détail ce que recouvre la notion d'idéalité.

Nous avons préalablement montré en quoi le patrimoine est un objet hybride, composé à la fois de réalités matérielles et d'un ensemble d'éléments cognitifs. Pour nommer ces deux composantes du patrimoine matériel, Jean Davallon a récemment proposé la distinction entre *mode autographique* et *mode allographique* de l'objet patrimonial. Ou plutôt, il a transposé à la construction du patrimoine matériel un modèle déjà existant (2015). Il s'appuie ainsi sur les travaux de Nelson Goodman qui le premier a distingué les œuvres à immanence autographique de celles à immanence allographique (pour notamment déterminer dans quelle mesure une reproduction ou une interprétation peut faire *œuvre* ou *contrefaçon*). Cette distinction a par la suite été reprise pour distinguer le patrimoine matériel de celui immatériel : le mode d'immanence autographique correspond à un objet physique (le patrimoine matériel) et celui allographique à un « objet idéal » (le patrimoine immatériel). Dans le premier cas, l'objet physique n'est pas remplaçable, car c'est à partir de lui que se construit la patrimonialisation. Dans le second cas, l'objet vient clôturer le processus pour illustrer l'idéalité du patrimoine immatériel, il est donc remplaçable, car sa valeur se ne situe pas dans son unicité. Par exemple un savoir-faire est patrimonial (immatériel) et des objets sont choisis et conservés *a posteriori* pour l'illustrer.

Jean Davallon propose toutefois de considérer l'existence d'un objet idéal également dans le cas du patrimoine matériel, c'est-à-dire d'une *idéalité*. Cette idéalité est définie à la suite de ce qu'il appelle un « processus de réduction » : l'extraction des caractéristiques principales des différentes manifestations des objets issus de la catégorie patrimoniale concernée (Figure 21). Cette idéalité va ensuite servir, d'un point de vue pragmatique, à

désigner comme patrimonial tel ou tel objet. Si l'objet est conforme à l'objet idéal, si les caractéristiques du premier correspondent à celles qui définissent le second, alors l'objet est digne d'être conservé.

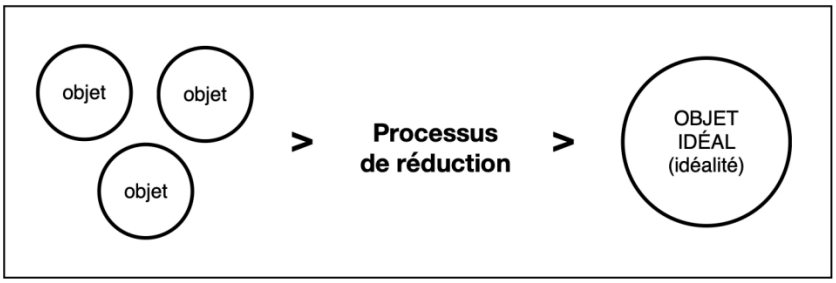


Figure 21 : Processus de réduction, des objets matériels à l'objet idéal

L'objet idéal n'existerait que dans l'esprit, à travers la mémoire ou comme produit scientifique, grâce à la production d'un savoir qui le définirait, et il ne serait saisissable qu'à travers des traces et/ou des manifestations. Le patrimonial matériel serait donc un objet hybride : 1) « un objet matériel autographique, lui-même garanti par le savoir qui garantit l'identité numérique dans le temps ; 2) un objet idéal manifesté par des documents définissant les propriétés constituantes de l'objet matériel. Si l'objet possède deux faces, une seule est apparente : la face matérielle à immanence autographique »[77]. Toutefois, l'immanence allographique de l'objet peut être rendue visible à travers des opérations de mise en conformité de la face matérielle avec l'objet idéal. Il est ainsi possible de considérer le nettoyage des statues pour les rendre plus blanches comme une opération de mise en conformité avec cette idéalité, ou comme ayant contribuer à construire cette idéalité. Il est en ainsi d'autres formes de « restauration », comme le comblement de certains manques (bras, jambes, attributs, etc.) qui, en tant qu'opération de mise en conformité de l'objet avec l'idéalité, révèle la prédominance de la forme sur la couleur.

Parce que les objets à immanence autographique sont des unités d'étude à identifier, recenser, sélectionner, classer, étudier et faire connaitre, ils sont également traduits en informations sous forme de document, par l'analyse de leurs caractères et selon certains critères (Heinich, 2009). Ces objets sont ensuite classés en « familles » ou au regard de « types » : il s'agit donc d'une écriture, puisque les dossiers donnent une représentation (c'est-à-dire un objet idéal) d'un objet ou d'une famille d'objets (Davallon 2017). En somme, chaque œuvre « possède à la fois une immanence autographique et constitue une manifestation de l'objet patrimonial idéal allographique » (*ibid.*).

---

[77] Jean Davallon, « La mutation des patrimoines : entre autographie et allographie », séminaire inaugural du laboratoire SICLAB, *Patrimonialisation : nouvelles problématiques,* 24 mars 2017, Musée de la Castre, Cannes.

Considérer les nouveaux savoirs sur la polychromie de la statuaire engendrerait deux phénomènes : i) la remise en cause de l'idéalité générique de ce type de patrimoine ; ii) la non-conformité entre l'immanence autographique et allographique de l'objet patrimonial. Premièrement, le patrimoine antique est également défini par une certaine idéalité, soit, l'objet immatériel, idéal, constitué des savoirs, des expériences et des valeurs qui leur sont associés. Ces significations sociales sont en partie construites sur la base de l'observation des différentes manifestations, des objets matériels qui appartiennent à une classe (l'ensemble du corpus statuaire-antique-marmoréenne). Or, comment la polychromie antique peut-elle faire partie de cette « idéalité générique » lorsqu'elle n'est plus une composante manifeste des objets matériels (lorsque les couleurs ne sont plus visibles) ? Ou plutôt, les objets auraient été modifiés pour construire l'objet idéal, c'est-à-dire sans couleurs. Davallon explique en effet que des opérations de *mise en conformité* de la face matérielle avec l'objet idéal peuvent être effectuées, rendant ainsi visible cette immanence allographique (restauration, reconstruction, etc.). D'ailleurs, on peut aussi préciser que si l'objet idéal s'inscrit et prend forme dans de nombreux documents tels que « fiches descriptives, enregistrements, compte-rendu de recherche, catalogues, ouvrages, etc. » (*ibid*., 8) ces documents et notamment leur accumulation contribuent au poids d'une première écriture.

Deuxièmement, le mode d'existence de l'objet patrimonial est donc autant autographique qu'allographique et l'on considère que ces deux modes sont aussi importants l'un que l'autre. D'un autre côté, on peut considérer que le premier est stable (si on met de côté les éventuels actes intentionnels/accidentels qui amèneraient à sa destruction partielle voire totale, ou l'épreuve du temps qui conduirait inévitablement à celle-ci) à l'inverse du second, qui est susceptible d'évoluer du fait notamment des recherches scientifiques menées sur l'objet ou son monde d'origine. Dans le cas des statues antiques, les savoirs ont non seulement évolué, mais n'entrent-ils pas en contradiction avec l'immanence autographique de ces objets (Figure 22) ? Dès lors, qu'est-ce que ce déséquilibre engendre-t-il dans notre compréhension de l'objet comme patrimoine ? Comment intervient-il dans une réécriture patrimoniale ?

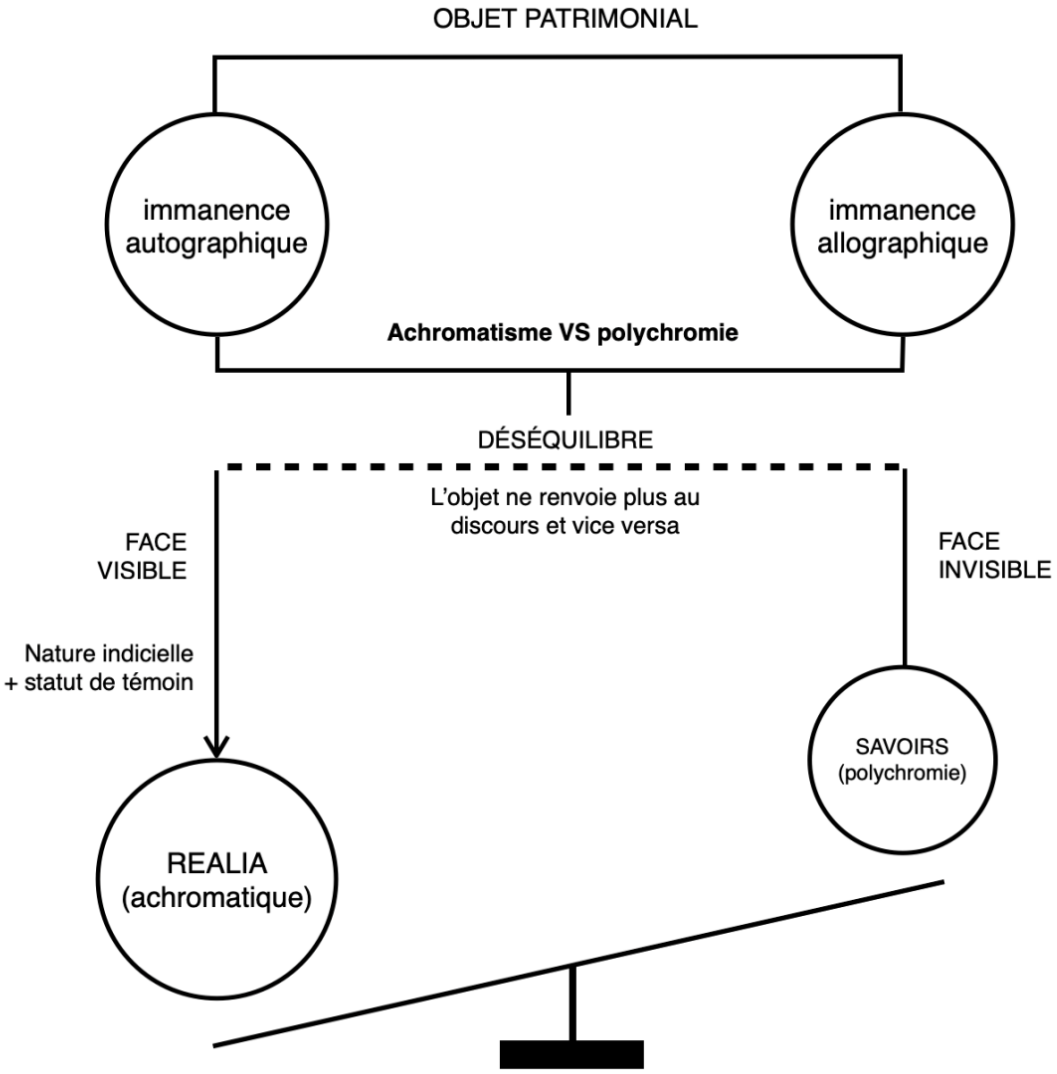


Figure 22 : Déséquilibre des immanences autographique et allographique, schéma.
Déséquilibre du patrimoine *statuaire-antique-marmoréenne* engendré par la polychromie antique. Hypothèse d'une suprématie du mode autographique sur le mode allographique dans l'écriture patrimoniale, qui freine par conséquent une éventuelle réécriture.

Les questionnements qui ont jalonné cette première partie nous permettent à présent de reformuler notre problématique : dans quelle mesure l'objet patrimonial statuaire-antique-marmoréenne se réécrit-il en couleurs et comment cette réécriture s'accommode-t-elle d'un premier texte patrimonial qui a fait de la blancheur des objets une des composantes essentielles de son idéalité ?

Plusieurs sous-questions de recherche sont sous-jacentes à cette problématique. Premièrement, dans quelle mesure les réécritures médiatiques du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne intègrent-elles la couleur ? Deuxièmement, à quelles conditions la polychromie peut-elle être constitutive de l'idéalité du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne, si elle n'est pas une composante de ses manifestations matérielles ? Troisièmement, comment les acteurs de la patrimonialisation gèrent-ils le déséquilibre identifié entre immanence autographique et immanence allographique de ce patrimoine ?

La principale hypothèse de recherche mise à l'épreuve par le terrain est alors la suivante : la réécriture du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne n'efface pas pour autant une première écriture mais engendre la cohabitation de deux textes patrimoniaux — une cohabitation permise par la production de deux idéalités, l'une blanche l'autre colorée. Pour nous permettre d'infirmer ou de confirmer cette hypothèse, nous avons construit un corpus d'étude et une méthodologie que nous allons à présent exposer et justifier.

3.3 Méthodologie pour l'analyse d'une réécriture patrimoniale

Pour construire un corpus à même de répondre à notre problématique, il nous a fallu conjuguer objectif de représentativité, soucis d'exhaustivité et contraintes de faisabilité. Les pages qui suivent rendent compte et justifient les choix (et les compromis) qui ont été faits pour la construction du terrain. Nous revenons d'abord sur les deux étapes de la constitution du corpus : les questionnements méthodologiques sous-tendus par la problématique, puis la définition de critères en vue de sélectionner nos terrains d'études. Nous présentons ensuite notre corpus final : tel qu'il a été délimité, ce corpus nous permet une étude des discours des professionnels et des visiteurs de musées, ainsi que des mises en scène de la statuaire dans l'exposition. Pour chacune de ces études, nous présentons les outils de recueil de données élaborés : un guide d'entretien pour les conservateurs et experts, une grille d'observation pour l'exposition muséale et un questionnaire pour les visiteurs de musées, complété par un guide d'entretien dans le cadre de l'étude d'une exposition temporaire.

Les questionnements méthodologiques préalables et les critères de sélection

La problématique d'une réécriture amène à deux principaux questionnements méthodologiques : comment construire un corpus en adéquation avec une approche du patrimoine comme texte ? Et vers quelles institutions se tourner ? Ces questions doivent être résolues avant d'établir des critères de sélection.

- **Étudier un texte patrimonial : une étude tripartite ?**

Dans le premier chapitre, nous avons exposé une approche du patrimoine comme texte, nous permettant d'admettre trois choses : i) le patrimoine est l'objet d'intentions ; ii) le patrimoine prend forme et s'incarne dans des dispositifs ; iii) le patrimoine est toujours soumis à interprétation. Pour déterminer comment étudier un texte, on peut se référer à ce qu'en dit Umberto Eco. Dans *Lector in Fabula*, l'auteur exprime l'importance d'étudier à la fois « comment un texte est produit », « comment le texte (une fois produit) est lu », et de procéder à « la mise au clair du processus de génération de sa structure » (Eco 2016 [1979], 8). Par conséquent, il apparait pertinent de prendre en considération ces trois

dimensions. Il nous faut donc nous intéresser à la fois à l'ensemble des acteurs de la patrimonialisation, avec un intérêt égal porté à l'égard des professionnels et des visiteurs de musées[78], mais aussi porter attention à l'exposition elle-même, au contenu et à la médiatisation de son propos. Une analyse des discours des acteurs concernés (professionnels et visiteurs) ainsi qu'une analyse sémiotique de l'exposition nous semble donc à même d'aborder ces trois dimensions du texte patrimonial.

Il aurait été possible de procéder différemment. Nous aurions pu nous concentrer sur un des trois moments du processus communicationnel (la conception *ou* l'exposition *ou* la réception) ou bien, sur la mise en parallèle « conception-exposition » ou « exposition-réception ». Dans ce dernier cas de figure, l'étape éludée peut par ailleurs être traitée ; par exemple, lorsqu'il s'agit d'étudier des logiques de production d'une exposition, la réception peut être abordée à travers la modélisation d'un visiteur-modèle (le chercheur peut postuler ce que serait la réception les professionnels pouvant d'ailleurs invoquer un public pour justifier certains choix de contenus à divulguer ou de médiation à proposer). À l'inverse, lorsque ce sont l'exposition et sa réception qui sont au cœur de l'étude, les intentions des concepteurs peuvent être évoquées (à travers l'analyse de l'exposition elle-même ou l'analyse de discours périphériques contenus dans le catalogue d'exposition, le dossier de presse, etc.) et ces intentions peuvent être comparées à la réception effective de l'exposition.

Pourquoi alors s'attacher à l'étude de l'ensemble du processus communicationnel ? Cette volonté d'« exhaustivité » (étude tripartite) nous parait en effet plus pertinente au regard d'une problématique liée à l'écriture d'un patrimoine et à sa réécriture. En effet, au-delà des logiques de conception et de réception propres à chaque catégorie d'acteurs (qui nous intéresse par ailleurs lorsqu'on s'interroge sur la circulation des savoirs sur la couleur), nous considérons que les freins liés à la médiation de la polychromie ne peuvent se résumer à des choix de conception et des problématiques d'interprétation. C'est davantage qu'une problématique de vulgarisation ou de communication scientifique. C'est un questionnement qui touche plus globalement à notre culture occidentale. De fait, nous

[78] Cela en accord avec les théories de la réception qui, nous dit Umberto Eco, reposent sur la proposition la suivante : « le fonctionnement d'un texte (même non verbal) s'explique en prenant en considération, en sus ou au lieu du moment génératif, le rôle joué par le destinataire dans sa compréhension, son actualisation, son interprétation, ainsi que la façon dont le texte lui-même prévoit sa participation » ((Eco 2016 [1994], 22). Il explique que « si l'on veut examiner les possibilités qu'a de signifier une structure de communication [dans notre cas le patrimoine], on ne peut faire abstraction du 'récepteur' du message », car un « message ne peut avoir de sens […] qu'interprété en fonction d'une situation donnée » (*ibid*., 27). L'auteur reprend les propos de Jackobson dans son *Essais de linguistique générale,* qui mettait l'accent sur le fait qu'on ne peut construire « un modèle de langage sans relation aucune au locuteur ou à l'auditeur […] détaché de la communication effective ». Le patrimoine étant un objet communicationnel, c'est-à-dire inséré dans des pratiques de communication, cette approche prend tout son sens.

souhaitons comprendre ce qui est commun entre les acteurs. Au-delà des savoirs produits, transmis et assimilés, quelles sont les représentations partagées par l'ensemble des acteurs (par cette communauté patrimoniale) ? Distinguer ces deux catégories d'acteurs, selon leur activité de professionnels et de visiteurs ou selon leur place dans une chaine patrimoniale, ne nous permettrait pas cette recherche de commun (et aurait de surcroît tendance à produire une vision linéaire de la communication patrimoniale).

De plus, deux niveaux de réception entrent en jeu dans le processus de patrimonialisation, comme le précise Jean Davallon à travers son approche d'une réception « distendue » : « Dans le cas du patrimoine, il existe deux niveaux de réception : une première au moment où l'objet est découvert comme patrimoine, une seconde par le visiteur. […] c'est par la première que débute le devenir patrimoine de l'objet. Tout se passe comme si la réception de l'objet était en quelque sorte distendue, étirée entre ces deux bornes, ces deux moments » (Davallon 2019, 138). Et l'auteur poursuit : « Le premier moment n'est autre que celui de sa trouvaille, où le spécialiste, le militant, bref celui qui le découvre, le « reçoit », au sens où il l'accepte comme candidat potentiel au statut de patrimoine en tant que trace du passé. Le second moment est celui qui clôt la réception de la publicisation dont la mise en exposition est la forme exemplaire , qui vient terminer la rencontre avec un objet qui garde son statut de patrimoine tant que celui-ci n'est pas contesté ou abandonné » (*ibid.*)

Pour le dire autrement, une étude tripartite permet de s'intéresser au processus particulier de publicisation du patrimoine en le replaçant dans le processus général de patrimonialisation. Selon nous, prendre en compte ces deux processus communicationnels revient à considérer d'une part, ce qui est spécifique à chaque catégorie d'acteurs (selon la distinction conception et réception, c'est-à-dire la distinction professionnels et visiteurs de musées, qui touche généralement à la production puis à la compréhension des savoirs) et d'autre part, ce qui peut être commun, car culturel (selon une logique de réception distendue, considérant non plus les acteurs selon leur statut, mais comme des individus d'une même société). Le schéma proposé ci-après, bien qu'il présente certaines limites[79], montre comment ces deux approches peuvent être complémentaires. Le travail de sélection doit donc viser à définir des critères pour choisir quels professionnels interroger, quelles expositions étudier et dans quel contexte interroger les visiteurs.

[79] Le schéma ne rend pas suffisamment compte de la circulation du patrimoine, de la complexité des processus communicationnels, et le positionnement des acteurs donne une vision linéaire qui reste caricaturale.

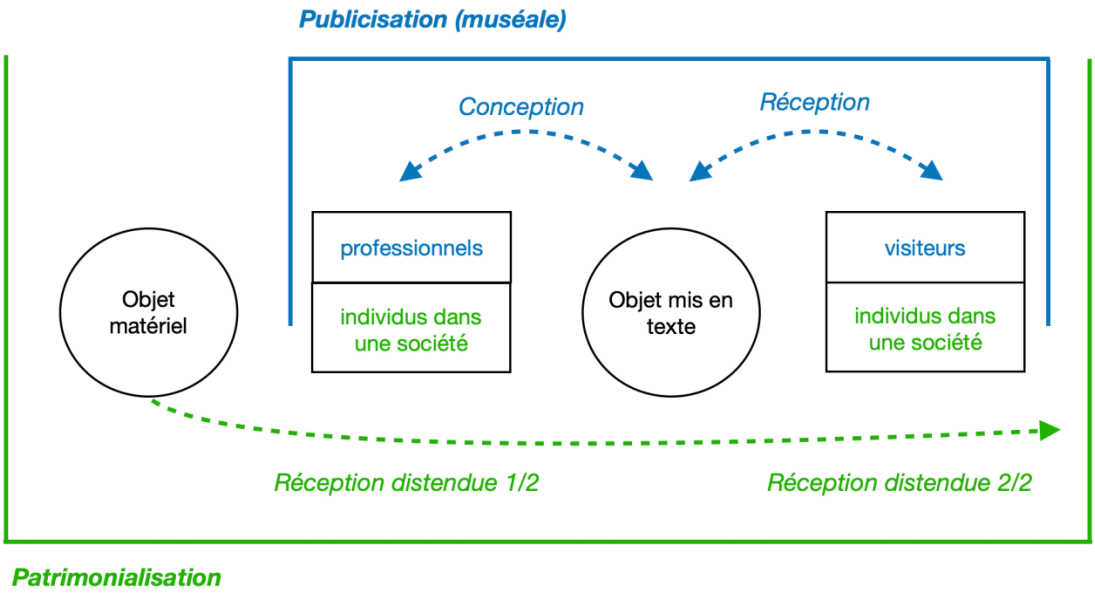


Figure 23 : Deux approches du positionnement des acteurs pour l'analyse de leurs discours

- **Étudier ce qui est réécrit, et ce qui ne l'est pas ?**

Un second questionnement vient s'ajouter : vers quelles institutions se tourner, c'est-à-dire où peut-on saisir une logique de réécriture ? Ne devrions-nous pas étudier autant ce qui est dit (ce qui est écrit) comme ce qui ne l'est pas ? Si l'on se limite à ce qui est effectivement réécrit (cela dans un contexte précis), nous passerions à côté de *ce qui ne l'est pas* et *pourquoi*, mais aussi, à côté de *ce qui pourrait être*. La question méthodologique « où peut-on saisir une logique de réécriture » fait donc ressortir un objectif important : pouvoir identifier à la fois ce qui est omis, ce qui aurait pu être dit et ce qui est dit. En termes de faisabilité, il n'est pas possible d'étudier toutes les institutions qui conservent des exemplaires de statuaire antique ni d'interroger tous les professionnels et visiteurs de musées. Par conséquent, les critères de sélection doivent être définis pour identifier à la fois les institutions qui pourraient être sensibilisées à la couleur et celles qui le sont effectivement.

Pour déterminer si une institution est, ou pourrait être, sensibilisée à la couleur, deux types d'indicateurs peuvent être définis : les thématiques d'expositions temporaires (ou plus largement les choix de programmation) qui portent effectivement sur la couleur ; les institutions susceptibles d'intégrer l'actualité de la recherche scientifique, notamment dans leur parcours permanent, du fait soit du budget dont elles disposent, soit d'une conception récente de leurs parcours, soit de la spécialisation de ses conservateurs.

Par ailleurs, ce questionnement nous rappelle que le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne n'est pas un patrimoine national ou local, mais européen et plus largement occidental[80]. Dès lors, est-il pertinent de cantonner notre recherche à la France ? Est-ce utile de savoir ce qui se passe ailleurs ? Un exemple concret nous permet de faire un choix. Une veille sur Internet à partir des mots-clefs « polychromie antique » et « exposition » fait ressortir une manifestation en particulier. Il s'agit de l'exposition itinérante *Bunte Gotter : Die Farbigkeit Antiker Skulptur* (*Dieux en couleurs. La polychromie de la sculpture antique*) qui, depuis la première édition en 2003 à Munich, a investi plus d'une vingtaine de pays, principalement en Europe et aux États-Unis[81]. Son concept repose sur la présentation de reconstitutions polychromes grandeur nature, en dialogue avec les originaux. L'exposition n'a cependant jamais été accueillie en France, bien qu'elle ait été présentée dans de nombreux pays frontaliers. Pourquoi ? Les institutions françaises se positionneraient-elles différemment vis-à-vis de la médiation des couleurs de la statuaire antique ? Élargir nos observations à des institutions étrangères permettrait alors de répondre à cette question et d'identifier d'éventuelles spécificités nationales. En termes de critères, nous choisissons de nous limiter aux capitales européennes de plusieurs pays qui, d'un point de vue historique notamment, ont joué un rôle important en archéologie : Athènes, Londres, Berlin et Rome.

Du choix des institutions va découler le choix des acteurs à interroger. Du côté des professionnels, on se tourne alors vers les conservateurs des institutions et, dans le cas additionnel d'une exposition temporaire sur la couleur, vers l'expert membre du comité scientifique. Comme nous allons l'expliquer dans les pages suivantes, l'étude des enjeux professionnels est complétée par une étude sur le temps long (près de deux ans), réalisée dans une institution muséale qui a repensé son parcours permanent. Enfin, le point de vue des visiteurs est recueilli dans deux contextes différents : d'abord à la suite d'une visite de parcours permanent (étude des représentations sociales), puis à la suite d'une exposition temporaire portant en partie sur la couleur antique (étude de réception). Le tableau ci-dessous offre ainsi, sans entrer dans le détail de chaque volet de l'étude, une première vue d'ensemble du terrain construit.

[80] L'archéologie des sociétés antiques est d'ailleurs elle aussi une discipline transnationale, de par son histoire, et car aujourd'hui encore, les collections disséminées dans de nombreux musées à travers le continent requièrent des collaborations.
[81] L'exposition est révisée et actualisée à plusieurs reprises. La dernière version, sous-titrée « *golden edition* », est présentée à Francfort du 30 janvier 2020 à 26 septembre 2021 (prolongée). Des extraits du *teaser* d'exposition sont présentés en annexe n°1.14.

Volet	Objectif	Méthodologie de recueil	Échantillon
Exposition	Étude de la médiation temporaire et permanente	Observation	3 expositions temporaires 7 expositions permanentes 13 musées étrangers (Italie, Grèce, Angleterre, Allemagne)
Professionnel	Étude des enjeux de conception	Observation-participante (pendant près de deux ans)	1 conservateur 1 expert 1 scénographe
		Entretien	6 conservateurs 6 experts
Visiteur	Étude des représentations sociales	Questionnaire	160 visiteurs
	Étude de réception d'un dispositif	Entretien	50 visiteurs

Tableau 2 : Tableau synthétique du terrain d'étude.

Le volet « expositions »

Une veille sur Internet nous a permis de sélectionner trois institutions muséales principales. Ce choix a été fait pour les expositions temporaires proposées, portant en partie ou en totalité sur la polychromie antique[82].

Institution	Exposition temporaire	Dates de l'exposition	Recueil
Musée d'archéologie méditerranéenne (Marseille)	*Le trésor des Marseillais. 500 av. J.-C. L'éclat de Marseille à Delphes*	Du 12 janvier au 15 avril 2013	Archives vidéos et catalogue d'exposition
Musée du Louvre (Paris)	*La Victoire de Samothrace. Redécouvrir un chef-d'œuvre*	Du 5 mars au 9 novembre 2015	Observation, déplacement in situ
Musée des beaux-arts (Lyon)	*Regard sur une œuvre. Les couleurs de la Korè*	Du 4 décembre 2015 Au 29 février 2016	Observation, déplacement in situ

Tableau 3 : Choix de trois musées, pour l'observation de leurs expositions temporaires et permanentes.

[82] Les observations de ces trois expositions, temporaires et permanentes, ont été réalisées entre 2015 et 2016 dans le cadre d'une recherche de mémoire de master 2, préalable à cette recherche doctorale.

Au-delà de l'analyse des trois expositions temporaires et permanentes des institutions sélectionnées (discutée en chapitre 4.1 et 4.2), nous avons mené des observations dans une vingtaine de musées, afin d'avoir une vue d'ensemble de ce qui se fait pour l'exposition permanente du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne. Ces observations ont un statut davantage exploratoire, car nous ne pouvions savoir ce que nous allions y trouver. Les institutions françaises ont été choisies par opportunité (déplacement pour un colloque par exemple), alors que les institutions étrangères ont été sélectionnées selon le critère précédemment évoqué (musées des capitales européennes Athènes, Rome, Naples, Londres, Berlin qui abritent des collections historiques). À l'inverse des trois terrains principaux qui font l'objet d'une analyse approfondie (tableau 3), ces observations exploratoires sont mobilisées ponctuellement tout au long du manuscrit, à titre d'exemple pour appuyer et illustrer nos propos. Un relevé photographique sélectif des observations est consultable en annexes n°1.

Pays	Institutions	Date du déplacement
France	Musée de la Romanité (Nîmes)	Juillet 2019
	Musée départemental de l'Arles Antique	Novembre 2015
	Musée d'Aquitaine (Bordeaux)	Novembre 2017
	M.U.C.E.M (Marseille)	Mai 2018
	Musée d'art classique (Mougins)	Novembre 2016
	Musée Saint-Raymond (Toulouse)	Novembre 2017
Allemagne	Musée de Pergame (Berlin)	Février 2017
	Musée des moulages (Berlin)	
	Vieux musée (Berlin)	
	Nouveau musée (Berlin)	
Grèce	Musée de l'Acropole (Athènes)	Octobre 2017
	Musée archéologique national (Athènes)	
Angleterre	British Museum (Londres)	Novembre 2018
Italie	Musée archéologique national (Naples)	Novembre 2019
	Musée d'archéologie virtuelle (Herculanum)	
	Palazzo Altemps (Rome)	
	Palazzo Massimo (Rome)	
	Musée de l'Ara Pacis (Rome)	
	Musée du Vatican (Cité du Vatican)	

Tableau 4 : Institutions françaises et étrangères pour l'observation exploratoire des parcours permanents

L'élaboration d'une grille d'observation des expositions a été guidée par plusieurs questions de recherches. Toutes doivent nous permettre de déterminer les modalités matérielles d'une réécriture polychrome de la statuaire antique en marbre. La première question touche à la temporalité de cette réécriture : quels différences ou points communs caractérisent les parcours permanents et temporaires ? Notre hypothèse consiste à affirmer qu'une médiation des couleurs de la statuaire est essentiellement temporaire, en raison d'un délai nécessaire à la transposition des savoirs du champ scientifique vers le champ muséal.

La deuxième question porte sur les modalités matérielles de cette réécriture : quels sont les registres sémiotiques privilégiés ? Nous faisons ici l'hypothèse que le registre linguistique est davantage mobilisé que le registre visuel (le texte versus l'image), car celui-ci serait plus à même de rendre le caractère hypothétique des savoirs, à l'inverse de l'image (d'autant plus polychrome), qui figerait un certain état des connaissances (du moins est-ce là un *a priori* que nous discuterons en chapitre 4). Pour finir de répondre à cette deuxième question, un intérêt particulier sera porté au registre médiatique, c'est-à-dire aux outils de visualisation de la couleur lorsqu'ils sont utilisés : restitution graphique ou numérique, projection lumineuse ou moulages peints, chacun de ces outils possède des propriétés plastiques qui leur sont propres. Nous faisons l'hypothèse que certains outils sont privilégiés pour leur capacité à rendre des couleurs moins vives que d'autres, tenant compte d'une culture visuelle associant le passé au noir et blanc ou plus subtilement à la désaturation (chapitre 2.2).

La troisième question porte sur les liens qu'entretiennent ces médiations avec les objets originaux auxquels ils font référence. Comment sont-ils spatialement agencés ? Quels dialogues sont instaurés ? Comment l'objet et sa médiation s'articulent-ils ? Nous formulons ici l'hypothèse que la mise en espace est pensée de manière à ce que la médiation polychrome n'entre pas en concurrence avec l'objet sans couleurs, de manière à ce qu'elle ne lui fasse ni concurrence ni défaut.

In fine, la grille d'observation ci-dessous est constituée de différents indicateurs qui lors de l'analyse, doivent nous permettre de valider ou d'invalider nos hypothèses. Chaque exposition temporaire et permanente (tableau 3) a été analysée individuellement puis de manière comparative. L'analyse comparative fera ressortir les points communs et divergents des parcours, afin de comprendre ce qui relève de parti-pris institutionnels ou plutôt d'une tradition muséographique.

Identification de l'institution		
Temporalité de l'exposition	☐ Permanente ☐ Temporaire	
Si temporaire	Contexte de l'exposition :	
	Le sujet concerne la polychromie : ☐ en partie ☐ en totalité	
	Commissaire de l'exposition :	
	Date exposition :	Date observation :
Registre utilisé	☐ registre linguistique	☐ registre visuel
Nature du discours sur la couleur (généralisation : pratique antique de mise en couleur du marbre et/ou spécificité : mise en couleur d'un objet en particulier)	☐ généralisation : ☐ spécificité d'un objet :	☐ restitution / reconstitution Préciser l'outil : ☐ imagerie scientifique Préciser : ☐ autre / préciser :
Description des couleurs	(reporter texte)	(décrire)
Rendu du caractère hypothétique des savoirs	(reporter texte)	(décrire)
Articulation de la médiation avec l'objet original	Niveau de lecture utilisé : ☐ cartel ☐ feuillet volant ☐ panneau introductif ☐ audioguide ☐ autre : (préciser)	☐ à proximité de l'objet : (préciser) ☐ espace interprétatif dédié : (préciser)
Autres éléments pertinents (≠ mise en exposition)	☐ mise en communication : (site internet, affiche	☐ mise en exploitation :
Remarques générales		

Tableau 5 : Grille d'observation des expositions temporaires et permanentes.

Le volet « professionnels »

- **L'étude des discours des professionnels recueillis par entretien**

Une fois les institutions muséales identifiées (tableau 2), nous avons interrogé leurs conservateurs et les experts ayant participé à la conception des expositions temporaires sélectionnées. Chaque expert peut faire valoir une thèse de doctorat et une spécialité : la mesure de la couleur pour les experts 1 et 2, la littérature antique pour l'expert 3, l'archéologie expérimentale pour l'expert 4. Au-delà des trois institutions constituant notre corpus principal (Tableau 3), nous avons également interrogé un des conservateurs du Musée des antiques de Toulouse (Saint-Raymond), et deux experts grecs de la couleur antique. Le tableau ci-dessous présente les interrogés et leur institution de rattachement, et précise la date de l'entretien[83]. À la fin de cette section méthodologique, une représentation graphique du terrain permet en complément de mieux se représenter les liens qu'entretiennent les acteurs entre eux.

Statut	**Institution**	**Date de l'entretien**
Conservateur en chef 1	Musée du Louvre (D.A.G.E.R) Spécialiste de la sculpture grecque	Le 9 octobre 2019
Conservateur en chef 2	Musée du Louvre (D.A.G.E.R) Spécialiste des bronzes	Le 2 octobre 2015
Conservateur en chef 3	Musée du Louvre (D.A.G.E.R) Spécialiste des terres cuites	Le 23 novembre 2015
Conservateur en chef 4	Musée des beaux-arts de Lyon Département des Antiquités	Le 17 décembre 2015
Conservateur 5	Musée Saint-Raymond de Toulouse Chargé de collection, sculpture romaine	Le 23 novembre 2017
Conservateur 6	Musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille, chef d'établissement	Le 6 juillet 2016
Expert 1	Docteure en histoire grecque, HDR, Conservateur général du patrimoine au Centre de recherche et de restauration de France –	Le 9 juillet 2015

[83] Par ailleurs, plusieurs évènements (journées d'étude, conférences, formation) portant sur la construction des savoirs sur la couleur antique ou sur la construction d'une médiation de ces savoirs, ont nourri notre compréhension des enjeux professionnels. L'annexe n°2.4 présente les déplacements effectués.

Expert 2	Docteure en électronique (mesure de la couleur), Centre de recherche et de restauration de France	Le 14 janvier 2016
Expert 3	Maitre de conférences en Histoire grecque, Université Toulouse Jean-Jaurès	Le 7 juillet 2015
Expert 4	Docteure en histoire de l'Art et archéologie, ingénieur de recherche, restauration et archéologie expérimentale	Le 20 novembre 2015
Expert 5	Docteure en Histoire de l'Art et archéologie, *National Hellenic Research Foundation* et *Institute for Historical Research* (Athènes)	Le 24 octobre 2017
Expert 6	Docteure en Archéologie, Musée archéologique national (Athènes)	Le 25 octobre 2017

Tableau 6 : Liste des entretiens menés avec les conservateurs et experts
Dans le tableau comme dans le corps du manuscrit, les interrogés sont anonymes et numérotés de 1 à 6.

Les questions de recherche à l'origine d'un guide d'entretien rejoignent celles à l'origine de la grille d'observation des expositions. Après avoir identifié les modalités d'une écriture polychrome dans l'exposition, les discours des interrogés doivent nous permettre d'expliquer (du moins en partie) nos observations. Nous avons alors distingué trois thématiques à aborder, en détaillant pour chacune les points précis pour lesquels nous souhaitons recueillir le point de vue des interrogés (Tableau 7).

La première thématique concerne l'objet antique et sa polychromie. Quel discours l'interrogé porte-t-il sur la couleur antique, quelle description en fait-il ? Quels sont les savoirs les plus mobilisés ?

La deuxième thématique concerne la médiation de ces savoirs. Dans quelle mesure les résultats de la recherche sont-ils intégrés au musée ? Quels constats les interrogés peuvent-ils faire sur la médiation en France ? Lors de la conception d'une exposition, quels sont les problèmes rencontrés ? Comment l'interrogé se positionne-t-il par rapport aux objectifs de son milieu professionnel et de ses responsabilités en tant qu'acteur ? Selon l'expérience de l'interrogé, constate-t-il ou non d'éventuels positionnements nationaux différents ?

La troisième thématique porte plus concrètement sur les outils de médiation à disposition des institutions pour médier ces savoirs. Quels sont les avantages et les inconvénients de ces outils : restitution graphique, infographique, modélisation numérique, moulage, pigments et matériel pictural, texte, etc. ? Comment les limites et les avancées de la

recherche sur les couleurs (décrites en chapitre 3.1) justifient-elles les choix de médiation ? Quels sont les arguments mobilisés ? Au-delà de la faisabilité (coût financier, temps et espace disponibles), quelle serait une médiation idéale ?

Dans le déroulé, nous amorçons l'entretien en questionnant l'interrogé sur ses expériences passées ou futures en matière de conception d'exposition. Nous vérifions au fur et à mesure que nous recueillions les informations souhaitées (en cochant dans notre grille les points à aborder) et dans le cas contraire, nous recentrons l'entretien en ce sens à l'aide de questions de relance[84].

De manière transversale, nous cherchons à recueillir des données à la fois factuelles (expériences concrètes, savoirs, etc.) et subjectives (prises de position, opinions, etc.). Par ailleurs, étant donné le statut social des interrogés (en tant qu'acteur d'une catégorie professionnelle, conservateur de musée et/ou expert scientifique), il nous faut pour l'analyse distinguer les réponses attendues d'un point de vue de la profession (responsabilités et éthique par exemple), des réponses plus personnelles qui n'engagent que l'individu et qui peuvent être ou non en adéquation avec les premières.

Thématiques	**À aborder**
L'œuvre d'art antique et sa polychromie	☐ Les savoirs aujourd'hui ☐ Place de la couleur dans l'antiquité ☐ Description de la couleur (vive, pastel, par touche, etc.)
La médiation des couleurs de manière générale	☐ Point de vue sur l'intégration des recherches dans les musées ☐ Nature de la collaboration experts/conservateurs ☐ Avis sur l'état actuel de la médiation ☐ Problèmes rencontrés ☐ Éventuelles variations nationales
Les outils de médiation plus spécifiquement	☐ Éventuel projet de médiation ☐ Ou médiation idéale (discours + mise en forme) ☐ Point de vue sur les différents outils à disposition : ☐ Général (Registre visuel ≠ linguistique) puis : ☐ Restitution graphique / infographique / numérique ☐ Réalité augmentée ☐ Moulage ☐ Pigments, matériel pictural ☐ Écrit

Tableau 7 : Guide d'entretien thématique à destination des professionnels interrogés

[84] La réalisation d'une carte graphique nous a permis d'anticiper les liens pouvant être faits entre chaque thématique, pour justement faciliter ces relances (annexe 2.3).

- **L'étude des enjeux d'une médiation permanente « en train de se faire » : les cas du musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille et du musée du Louvre**

En parallèle de ces entretiens et observations, une étude sur le temps long a été réalisée. Nous avons suivi la conception du nouveau parcours permanent du Musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille, qui a entrepris en 2017 la refonte d'une de ses salles consacrée au département *Proche-Orient, Bassin méditerranéen*. L'objectif de ce suivi est de comprendre les enjeux d'une médiation « en train de se faire ». La méthodologie de recueil de données jugée la plus pertinente dans ce cas de figure a été l'observation-participante.

Précisons que ce projet a évolué, car il consistait initialement en un travail de type « recherche-ingénierie »[85]. Le premier projet résultait d'un croisement d'intérêt : d'un côté, celui de la cheffe d'établissement d'intégrer, dans le parcours permanent, une table à pigment conçue en 2013 pour l'exposition temporaire *Le Trésor des Marseillais,* conservée jusque-là dans les réserves du musée ; de l'autre côté, notre intérêt scientifique à pouvoir tester plusieurs configurations de cette table, évaluer diverses solutions de médiation auprès des visiteurs du musée, et ainsi proposer un dispositif final satisfaisant. Mais peu après le début de la collaboration, des fonds ont été débloqués pour repenser entièrement la salle d'exposition : le comité scientifique s'est élargi, le temps de conception s'est allongé, et il ne nous était plus possible de tester le dispositif, puisque l'inauguration de la salle (et donc de la table à pigment) s'est déroulée le 7 mars 2019. Le temps de la recherche-ingénierie et celui de la refonte du parcours n'étaient plus compatibles. Notre recherche au M.A.M. a donc porté sur les enjeux d'une pérennisation d'un discours sur la couleur, qui comme nous allons le voir ultérieurement, a été élargi à l'ensemble de la salle (et non plus localisé au dispositif de la table). Concrètement, notre observation-participante[86] s'est effectuée selon trois modalités :

- Premièrement, l'observation des discussions et interactions lors de réunions d'étape. Ces réunions concernent soit l'ensemble du comité scientifique, soit les acteurs spécifiquement en charge du propos sur la couleur (l'expert, le scénographe, et le conservateur). Chaque réunion a été enregistrée (audio) pour les besoins de l'analyse. Par ailleurs, l'expert en charge du discours sur la couleur ne résidant pas à Marseille, une grande partie des échanges s'est effectuée par e-mails, également conservés pour l'analyse.

[85] Une recherche consistant à produire ou modifier une situation, en fonction d'hypothèses de recherche préalables, en vue de mesurer l'effet de variables, le plus souvent à des fins d'optimisation.
[86] Mon positionnement a été explicitement annoncé à l'équipe du musée par e-mail (annexe 3.5).

- Deuxièmement, la participation à la gestion du projet ; à savoir l'organisation des réunions et l'inventaire des expôts (par exemple, la collecte de pigments choisis par l'expert). Cette modalité de participation nous a permis de rester informée de l'avancée du projet. Une deuxième modalité de participation a consisté en la production ponctuelle de documents de communication liés au nouveau parcours : les échanges mails autour de ces documents (corrections, validation) sont alors conservés pour les besoins de l'analyse[87].

- Troisièmement, la production d'un court-métrage sur les coulisses de l'exposition, dont le tournage a eu lieu les trois derniers mois avant l'inauguration[88]. Pour notre recherche, l'intérêt de cette modalité d'observation-participante ne réside pas dans le produit final (le court-métrage lui-même), mais dans la possibilité d'être présente plus régulièrement le tournage justifiant ainsi notre présence en dehors des réunions de travail. Cette immersion dans l'institution nous a permis de recueillir (sous forme de vidéo) des matériaux plus informels que les décisions prises en réunion[89].

Les données recueillies sont donc de nature diverse : audio des réunions, échanges d'e-mail, vidéos, plans du scénographe, dossier d'étapes, etc.[90]. L'analyse de ces données consiste à repérer i) les volontés initiales en termes de médiation, ii) les changements d'orientation apportés au cours du projet, iii) les causes à l'origine de ces changements (par qui, pourquoi). *In fine*, l'objectif est d'identifier et de comprendre, concernant la médiation des couleurs de la statuaire, les partis pris assumés par l'institution et ce sur quoi elle a dû s'ajuster (en comparant les volontés initiales et l'exposition finale).

Par ailleurs, l'étude des enjeux sous-jacents à la conception d'une médiation permanente de la couleur a été complétée par l'analyse de l'évolution de la médiation au musée du Louvre. Dans ce cas de figure, il n'a pas été question de suivi, mais de deux observations ponctuelles du parcours permanent, réalisées dans un intervalle de quatre ans, la première en 2015 et la seconde en 2019. Là aussi, l'objectif a été de repérer les changements opérés. Les deux observations ont été complétées par un entretien avec un

[87] Un exemple est annexé en 3.11.
[88] Ce court-métrage a été réalisé dans le cadre d'un atelier « Cinéma documentaire » proposé par la *Fabrique des écritures* (EHESS-CNE). Cet atelier s'est décomposé en trois volets : le tournage (de décembre à mars 2019), la formation de huit jour (février 2019), et le montage (de mars à juin 2019). Il a été encadré par Matthieu Desbordes, Jeff Daniel Silva et Eliane de Latour. Le court-métrage de 13 minutes est disponible sur le lien suivant : https://vimeo.com/344505033
[89] Un exemple de compte-rendu mêlant extraits vidéo et transcription audio est annexé en n°3.24
[90] Une sélection pertinente pour l'analyse est proposée en annexe 3.

des conservateurs en charge du remaniement, afin de comprendre les motivations à l'origine des changements observés (conservateur 1 du tableau 6). Le tableau ci-dessous reprend les spécificités de ces deux études (approche, temporalité, méthodologie de recueil) et leur objectif respectif en termes d'analyse.

Institution	**Approche**	**Temporalité**	**Recueil**	**Analyse**
Musée du Louvre (Paris)	Ponctuelle	Mai 2015 puis octobre 2019	Observations du parcours permanent et entretien avec le conservateur	Comparaison de l'avant et de l'après
Musée d'archéologie méditerranéenne (Marseille)	Processuelle	De janvier 2017 à mars 2019	Observation-participante de la conception du nouveau parcours permanent	Comparaison des volontés initiales et du produit final

Tableau 8 : Tableau des terrains pour une médiation « en train de se faire »

Le volet « visiteurs »

Du côté des visiteurs, une étude de réception a été réalisée dans le cadre de l'exposition *Rituels grecs. Une expérience sensible*, proposée par le musée Saint-Raymond de Toulouse, du 24 novembre 2017 au 25 mars 2018. Au total, 50 entretiens d'en moyenne 20 minutes ont été menés *in situ*. Ces entretiens ont tourné autour d'une mise en scène spécifique (détaillée plus bas) et non sur la totalité de l'exposition. Pour préparer au mieux cette étude, un questionnaire a préalablement été réalisé en vue d'identifier les représentations sociales liées à l'authenticité de la statuaire antique en marbre. La passation s'est effectuée au musée départemental de l'Arles Antique en février 2018, auprès d'un échantillon de 160 visiteurs.

- **L'étude des représentations sociales par questionnaire**

L'objectif principal du questionnaire adressé aux visiteurs est d'identifier les représentations sociales liées à l'authenticité de la statuaire antique, et de comprendre dans quelle mesure la couleur en est constitutive (ou peut en être). Puisque les publics sont souvent invoqués par les professionnels pour justifier les choix de médiation ou thématique d'exposition, il semble important ici de savoir ce qu'il en est réellement de leurs

représentations, de leurs attentes et de leurs compétences communicationnelles. Et puisque la mise en couleur des marbres n'est pas une découverte récente, le questionnaire nous permet également de saisir dans quelle mesure les savoirs circulent au sein d'une communauté de visiteurs et comment[91].

La structure du questionnaire se décompose en trois parties principales (Tableau 9)[92]. La première partie est constituée de questions dites d'association (questions 1 à 7), articulées à deux séries d'images (Figure 24). Une série est composée d'objets antiques dans leur état de conservation actuel, une autre série est composée de restitutions polychromes de ces mêmes objets[93]. Dans le déroulé, les visiteurs s'expriment sur une série à la fois. Un biais méthodologique doit alors être pris en compte : l'ordre d'apparition des images peut avoir des conséquences sur leur réception[94]. La solution envisagée pour pallier ce biais est la réalisation de deux questionnaires différents, dans lesquels l'ordre des deux séries d'images est inversé. Les deux questionnaires ainsi produits (nommés questionnaire A et questionnaire B dans la suite de l'étude) sont alors administrés à deux échantillons de visiteurs distincts.

La première partie du questionnaire consiste donc à demander de renseigner six mots-clefs ou groupes de mots face à chaque série d'images, de manière à recueillir le discours spontané des visiteurs. L'objectif pour l'analyse étant de relever les points communs et différences dans le vocabulaire employé, et surtout, ce qui est permanent ou au contraire changeant d'un ensemble d'images à l'autre. Pour cela nous avons catégorisé les réponses obtenues en fonction des champs lexicaux repérés (nous présentons ces catégories au moment de discuter les résultats en chapitre 5.2). Nous complétons ces questions d'association en demandant au visiteur de commenter chaque série d'images à un ami, car placer l'interrogé en « médiateur » des images peut-être un moyen pertinent pour recueillir un autre type de discours (plus engageant par exemple).

---

[91] Nous ne proposons pas ici de définition approfondie de la notion de représentation sociale, mais le cadrage théorique sur lequel nous nous sommes appuyée est disponible en annexe 4.1.1. Nous avons consulté principalement des ouvrages et articles de synthèses (Vergès 2001) (Py 2004) (Moliner 2008) (Mannoni 1998) (Grenon, Larose et Carignan 2013) (Doron et Parot 1998 [1991]) (Davallon et Le Marec 1995) (Charaudeau et Maingueneau 2002), avant de consulter certains textes de références (Abric 1987) (Abric 1989) (Jodelet 1989) (Moscovici 2004 [1961]).

[92] Le questionnaire mis en forme est proposé en annexe 4.2.1.

[93] Les objets ont aussi été choisis pour les recherches menées sur leur polychromie originelle, car il était nécessaire d'utiliser deux corpus d'images correspondantes, l'un pour leur état achromatique et l'autre polychrome, afin d'éviter d'éventuels biais méthodologiques. Il semblait aussi important d'avoir des restitutions issues de différentes techniques, soit infographique soit en trois dimensions, numérique ou matérielle, pour montrer une pluralité de rendus et ainsi favoriser une pluralité d'inférences.

[94] L'identification de ce biais résulte de la phase test du questionnaire, réalisée au musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille en aout 2017. La première version du questionnaire est présentée en annexe n°4.1.2.



Figure 24 : Les deux séries d'images constitutives du questionnaire à destination des visiteurs

Tableau 9 : Structure du questionnaire à destination des visiteurs

	Questions (par diapositive)	**Type de réponse**
1	À quoi associez-vous ces images ? (consigne : Veuillez donner six mots-clefs ou groupes de mots)	Question ouverte, champ libre
2	Veuillez classer vos réponses selon l'importance que vous accordez à chacune d'entre elles (de la plus importante à la moins importante)	Classement des réponses reportées
3	Si vous deviez commenter cet ensemble d'images à un ami, que lui diriez-vous ?	Question ouverte, champ libre
4	À quoi associez-vous ces images ? (consigne : Veuillez donner six mots-clefs ou groupes de mots)	Question ouverte, champ libre
5	Veuillez classer vos réponses selon l'importance que vous accordez à chacune d'entre elles (de la plus importante à la moins importante)	Classement des réponses reportées
6	Si vous deviez commenter cet ensemble d'images à un ami, que lui diriez-vous ?	Question ouverte, champ libre

7	Face à ces deux ensembles d'images, que diriez-vous ?	Question ouverte, champ libre
8	Information : Ces images sont des propositions de restitution de l'état original de statues antiques. Car à l'origine, ces objets étaient peints. Mais aujourd'hui, leurs couleurs ne sont plus visibles à l'œil nu. Saviez-vous que les statues antiques en marbre étaient originellement peintes ?	Question fermée à choix unique ☐ Je le savais ☐ Je ne le savais pas
	Si oui, par quel biais	☐ Vous l'avez lu ☐ Vous l'avez entendu ☐ Vous l'avez vu Préciser pour chaque réponse :
	Aviez-vous oublié qu'elles étaient peintes ? Exemple : Vous y pensez (ou non), lorsque vous êtes face à ce type d'objets, dans les musées, sur site, etc.	Question fermée à choix unique ☐ Oui, je l'avais oublié ☐ Non, je ne l'avais pas oublié
9	Selon vous, quelles réactions peuvent avoir les autres visiteurs en apprenant que ces objets étaient originellement peints ?	Question ouverte
10	Y-a-t-il des questions que vous vous posez sur la mise en couleur de ces statues ? Exemple : des questions que vous aimeriez voir traiter par le musée.	Question ouverte, champ libre
11	Talon sociologique ☐ Un homme ☐ Une femme — Votre année de naissance …… — Votre lieu de résidence principale Ville : ……. Pays : …… Votre diplôme le plus élevé ? ☐ Aucun diplôme ☐ Certificat d'études, brevet des collèges ☐CAP, BEP ☐ Baccalauréat ☐ Bac + : ……	
12	Avez-vous une connaissance particulière de l'art antique	☐ oui, à travers mes études ☐ oui, à travers mon métier ☐ oui, à travers mes hobbies ☐ oui, à travers mes voyages ☐ oui, à travers mes proches ☐ non, aucune
13	À quelle fréquence visitez-vous des musées de beaux-arts, musées d'archéologie ou sites archéologiques en moyenne dans l'année ?	☐ c'est la première fois ☐ moins d'une fois par an ☐ une fois par an ☐ deux fois par an ☐ plus de deux fois par an

La deuxième partie du questionnaire (question 8 à 10) touche plus particulièrement aux savoirs sur la couleur : dans quelle mesure circulent-ils et comment sont-ils appropriés, discutés ou mobilisés par les visiteurs ? Concrètement, nous demandons au visiteur s'il savait, préalablement à cette étude, que la statuaire antique était peinte ; si oui, par quel biais (lu, entendu, vu) et s'il mobilise ce savoir lors de ses visites. En le questionnant ensuite sur les potentielles réactions des autres visiteurs découvrant cette réalité archéologique, nous cherchons à identifier plus explicitement la réception cognitive et/ou affective de ces savoirs : est-ce la surprise ? Le doute ? L'appréciation ? La préférence ? La déception ? Demander à l'interrogé de s'exprimer du point de vue des autres visiteurs peut permettre de lever certaines barrières et d'exprimer un avis personnel sans se soucier d'un potentiel jugement (celui de l'enquêteur ou de l'institution muséale).

Enfin, la dernière partie (question 11 à 13) nous permet de connaitre le profil des interrogés. Dans ce profil, certaines caractéristiques nous intéressent plus particulièrement, car nous faisons l'hypothèse que les représentations sociales peuvent varier fonction de l'âge ou de familiarité à ce patrimoine par exemple. Ainsi avons-nous retenu comme critères le genre (femme ou homme un peu réducteur, certes), l'année de naissance, le pays de résidence, le niveau d'études, la connaissance de l'art antique (à travers le métier, les études, les hobbies, les voyages, l'entourage ou aucune), et la fréquence de visites patrimoniales. L'objectif initial pour l'analyse étant de réaliser des tris croisés, c'est-à-dire d'analyser les réponses fournies aux questions des parties 1 et 2 en fonction de ces variables.

- **Une étude de réception d'entretien semi-directif**

Le dernier outil de recueil de données nous permet de comprendre ce qui se joue en situation concrète de médiation des couleurs des marbres antiques. Avant de présenter le guide d'entretien, il nous faut préciser brièvement la nature du dispositif en question[95] : il s'agit de la création d'une stèle polychrome issue de l'archéologie expérimentale, exposée en parallèle de trois stèles originales sans couleurs (Figure 25). Alors que la création donne à voir ce que pouvait être un marbre coloré (Figure 26), son cartel précise que les stèles « étaient systématiquement peintes, même lorsqu'elles étaient sculptées ». L'objectif communicationnel est donc d'évoquer la couleur antique (par le produit issu de l'expérimentation) et de faire comprendre que les objets originaux étaient eux-mêmes peints (par le texte du cartel).

[95] Une analyse détaillée de la mise en scène est présentée en chapitre 6. Nous formulerons alors des hypothèses précises quant à sa réception.

Figure 25 : Vue de l'exposition *Rituels grecs, une expérience sensible*.
Musée Saint-Raymond, Toulouse © Camille Béguin.





Figure 26 : Création expérimentale d'une stèle funéraire.
Ci-dessous, le cartel de l'objet © Camille Béguin

CRÉATION EXPÉRIMENTALE D'UNE STÈLE FUNÉRAIRE DE LA FIN DE L'ÉPOQUE ARCHAÏQUE

Les stèles funéraires représentant le défunt étaient systématiquement peintes, même lorsqu'elles étaient sculptées. Elles étaient ointes d'huile parfumée et ornées de bandelettes de tissu, au moment des funérailles ou lors des cérémonies d'hommage au défunt.

Marbre de Carrare peint, bandelette de tissu (laine et lin) teintes, huile de myrte

Pigments : noir de vigne (cheveux), terre de sienne, ocre rouge, blanc de plomb (peau), cinabre (bandelettes), malachite et ocre jaune (rameau végétal), bleu égyptien (tunique) laque de garance (manteau).

Sculpture : François Grand-Clément
Peinture : Maud Mulliez

Huile de myrte : Dominique Frère
Teinture des bandelettes : safran (jaune), cochenille, indigo, pastel, gaude, garance : Catherine Bataillon (*Couleurs en herbes)*

Pour analyser la réception de la mise en scène, le guide d'entretien est structuré en trois parties. La première partie consiste à laisser le visiteur nous parler lui-même de sa visite. L'objectif est de voir s'il nous parle spontanément de la stèle polychrome et comment il en parle. Nous lui demandons donc de nous décrire son parcours lors de sa visite (que nous reportons simultanément sur un plan imprimé), ce que lui évoque la mise en scène et qu'elle image il se fait de la nécropole.

La deuxième partie concerne plus particulièrement la réception de la stèle expérimentale. Si le visiteur ne nous en parle pas de lui-même, nous attirons son attention dessus : que vous évoque cet objet ? Vous êtes-vous arrêté dessus lors de votre visite ? Avez-vous lu le cartel ? Que comprenez-vous du titre « création expérimentale d'une stèle funéraire de la fin de l'époque archaïque » ? L'objectif étant d'identifier le statut épistémologique qu'accorde le visiteur à l'objet, ainsi que sa réception globale.

La troisième partie porte enfin sur l'opérativité de l'expérimentation : quels parallèles le visiteur fait-il avec les objets originaux ? Que comprend-il de la mention « systématiquement peintes » ? Comment transpose-t-il le discours porté par l'expérimentation aux originaux, quels éléments retient-il et quels sont les points de blocage ?

Thématique	Questions
Réception du dispositif	Souvenez-vous de votre parcours face à cette partie de l'exposition ? (sur quoi vous êtes-vous arrêté ? Qu'avez-vous lu ou regardé plus attentivement ?)
	Que vous évoquent ces quatre stèles ? (tous les objets de la mise en scène, originaux et expérimentaux confondus)
	Comment vous représentez-vous la nécropole ?
Réception de la stèle	Que vous évoque cet objet en particulier (stèle colorée) ?
	Vous êtes-vous arrêté sur le cartel ? [dans tous les cas, on le relit ensemble]
	Que vous évoque le titre « création expérimentale d'une stèle funéraire de la fin de l'époque archaïque » ?
Opérativité de la stèle	Y a-t-il des informations qui ont retenu votre attention ?
	Avez-vous quelque chose à dire sur le fait qu'il est écrit que les stèles étaient systématiquement peintes, même lorsqu'elles étaient sculptées ?
	Comment vous représentez-vous ces objets originaux en couleurs ?
	Prenons l'exemple d'une des stèles originales : si vous deviez l'imaginer, comment décririez-vous les couleurs originelles ? Quelles teintes, à quel emplacement ?
	Pensez-vous que l'on puisse généraliser cette mise en couleur aux autres objets en marbre conservés dans les musées d'art antique ? (exemple : les statues et pas seulement les bas-reliefs)

Tableau 10 : Guide d'entretien semi-directif à destination des visiteurs

En conclusion et pour mieux rendre compte des liens qu'entretiennent entre eux les différents corpus d'étude, nous proposons ci-après une représentation graphique du terrain construit (Figure 27). Cette représentation nécessite quelques précisions. Premièrement, l'espace de la communauté scientifique figure au centre (en bleu), à l'intérieur du champ muséal, car c'est bien à partir des savoirs construits par les scientifiques qu'une réécriture patrimoniale est permise. Les institutions muséales représentées en périphérie (en vert) sollicitent les experts pour étudier leur collection ou/et monter des expositions. Deuxièmement, les conservateurs du musée du Louvre, à l'inverse de ceux des autres institutions, sont représentés à cheval entre les deux champs, car ils peuvent aussi faire valoir une expertise au sujet de la couleur. Concrètement, ils collaborent avec d'autres spécialistes sur le temps long et leurs recherches peuvent aboutir à des publications. Les études menées auprès des visiteurs sont quant à elles signifiées en rose.

Par ailleurs, dans les pages qui suivent, l'analyse des données recueillies suit un ordre quelque peu différent de celui qui vient d'être adopté. Dans le chapitre 4, nous nous concentrons sur les logiques de production d'une écriture polychrome de la statuaire (observations des parcours permanents et temporaires, entretien avec les professionnels et étude sur le temps long du remaniement de parcours permanents). Dans le chapitre 5, nous interrogeons ce qui est commun et qui relève de la perception de l'authenticité de la statuaire (nous faisons alors dialoguer les résultats obtenus par questionnaire auprès des visiteurs de musée d'Arles avec les propos des professionnels recueillis par entretiens). Enfin, nous approfondissons dans le chapitre 6 l'analyse des logiques de réception de la couleur à travers l'étude menée dans l'exposition toulousaine. Autrement dit, ces trois prochains chapitres doivent permettre d'***identifier*** ce qui est produit (en termes de production et d'actualisation d'une réécriture patrimoniale) et de l'***expliquer*** (du point de vue des acteurs). Le septième et dernier chapitre consistera en une relecture de ces résultats pour ***qualifier***, d'un point de vue communicationnel, ce qui est produit.

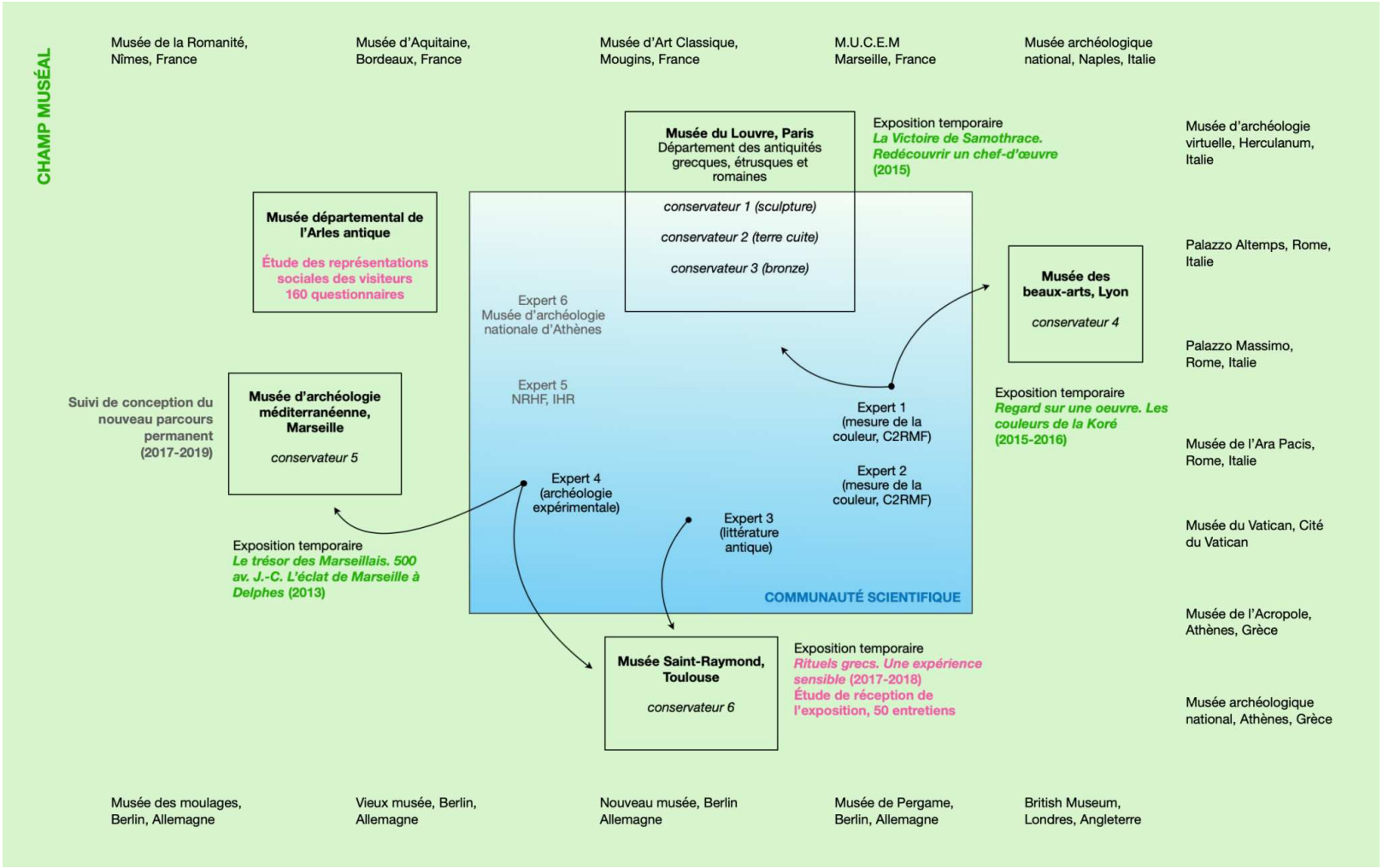


Figure 27 : Schéma de synthèse du terrain d'étude

Conclusion du chapitre 3 – Les acteurs face à l'objet et ses médiations

La sculpture antique en marbre fait donc aujourd'hui l'objet d'un nombre croissant d'études qui visent à mieux connaitre et reconnaitre sa polychromie originelle. En faisant cela, la recherche actuelle prend le contrepied d'une approche esthétisante de la statuaire longtemps privilégiée. Elle dépasse également une approche superficielle de la forme des objets, lorsqu'elle s'attache à analyser la surface même des marbres à examiner et caractériser les traces de couleurs qu'une telle analyse permet de mettre à jour. Les chercheurs concernés doivent néanmoins faire face à deux problèmes principaux. Des problèmes méthodologiques liés à la lecture de la couleur, puisque la matière à l'état de traces ou de taches « se laisse difficilement reconnaitre et décrire » ; des problèmes épistémologiques liés à la fonction de la couleur, lorsque celle-ci demande à être considérée non pas comme « simple décor ni enjolivure, mais bien clef de lecture même de l'œuvre » (Bourgeois, 2012 : 30). Brigitte Bourgois résume ainsi les difficultés d'ordre esthétique et matériel que rencontre la recherche sur la polychromie de la statuaire :

> « Aux yeux de beaucoup, la couleur fait donc tache, tant sur le plan esthétique (où elle introduit un pernicieux mélange des genres entre peinture et sculpture, et compromet la pureté de la forme sculptée) que sur le plan matériel : fugace et trompeuse de nature, sujette à se corrompre, elle ne subsiste fréquemment qu'à l'état de décoloration ou de traces, souvent méconnaissables, qui forment autant de taches rompant l'unité de surface ». (Bourgeois, 2012 : 29)

Au sein des laboratoires et des institutions muséales, de nombreuses recherches dépassent aujourd'hui ces difficultés : l'étude des objets de patrimoine produit des savoirs de plus en plus précis, elle clôt certaines controverses et formule de nouveaux questionnements. Au point que la recherche, pour reprendre l'expression de Jan Stubbe Østergaard, a atteint un point de non-retour. Surtout, les connaissances qui en résultent remettent en question les savoirs sur lesquels s'est construite l'idéalité patrimoniale de la statuaire antique. La notion d'idéalité (Davallon 2017) permet de saisir ce qui fait la patrimonialité d'une famille d'objets. Elle fait le lien entre les immanences autographique et allographique d'un patrimoine, entre ses faces matérielle et immatérielle, entre les propriétés physiques des objets qui sont retenues comme caractéristiques et les éléments cognitifs qui y sont associés (savoirs et valeurs). Ici, c'est l'idéalité du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne que nous analysons sous l'angle de la réécriture. La réécriture, en tant qu'outil d'analyse heuristique, postule alors l'existence d'un « nœud de tensions » et appelle des négociations (Bessonnat 2000). Dans le cas du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne, les

principales tensions émergeraient d'une impossible restauration en couleurs de la statuaire, ainsi que d'un ensemble de valeurs et de représentations patrimonialisées touchant à la blancheur du marbre. Autrement dit, une réécriture polychrome de la statuaire nécessiterait de négocier avec d'une part, le poids de l'objet achromatique et d'autre part, le poids d'une idéalité blanche résultant tous deux d'une écriture patrimoniale. Ce qui, *in fine*, nous a amenée à formuler la problématique suivante : dans quelle mesure l'objet patrimonial statuaire-antique-marmoréenne se réécrit-il en couleurs et comment cette réécriture s'accommode-t-elle d'un premier texte patrimonial qui a fait de la blancheur des objets une des composantes essentielles de son idéalité ?

Pour y répondre, nous avons construit un terrain tripartite, en adéquation avec une approche théorique de la patrimonialisation comme processus d'écriture et du patrimoine comme texte. En tant que texte, le patrimoine est un objet communicationnel : il fait l'objet d'intentions (une perspective de patrimonialité), il prend forme et s'incarne dans des dispositifs (des médiations), et il est toujours soumis à interprétation (une actualisation). Par conséquent, le corpus défini nous permet une étude des mises en scène dans l'exposition, ainsi que des discours des professionnels et visiteurs de musées.

Conclusion de la partie 1 - Une réécriture patrimoniale sous tensions

« Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'Histoire.
Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'Art.
Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons, la Culture ».

Chris Marker et Alain Resnais, *Les statues meurent aussi*, 1953

Un questionnement sur la fixité de la patrimonialisation

La statuaire antique en marbre s'avère être un objet d'étude pertinent pour questionner le processus de patrimonialisation. À travers les débats historiques sur les couleurs de la statuaire, il a été montré comment les notions à la fois de patrimoine et de couleur sont loin d'être universelles mais dépendent de l'individu et plus largement de la société qui se les approprient. Les discussions qui ont précédé montrent ainsi comment la patrimonialité de la statuaire résulte bien d'une construction sociale et non pas d'une qualité immuable des objets. Cette construction s'appuie notamment sur l'élaboration de savoirs qui portent à la fois sur les objets eux-mêmes et sur leur monde d'origine. Lorsque ces savoirs évoluent, quelles sont les conséquences d'une telle évolution sur la patrimonialité des objets ? Dans le cas du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne, ce que l'on sait aujourd'hui sur ces objets vient en effet contredire ce qui a été préalablement patrimonialisé ; des savoirs de plus en plus nombreux sur la polychromie originelle de la statuaire entrent en contradiction avec une blancheur idéalisée.

Le questionnement principal de notre recherche porte donc sur la capacité du patrimoine à se transformer. Pour reprendre ce questionnement, nous nous appuyons ici sur une citation du moyen-métrage de Maker et Resnais (1953), *Les statues meurent aussi*. Ce qui transparait des trois lignes citées plus haut, c'est le changement de statut des Hommes comme des objets : une fois morts, ils appartiennent à la Culture et passent à la postérité. En ce qui concerne les objets patrimoniaux, ce n'est pas tant leur mort mais leur trouvaille

qui permet de les transformer en de nouvelles entités dignes de représenter un passé auquel nous avons choisi de nous attacher ; un passé avec lequel nous avons choisi de revendiquer une filiation. Mais l'introduction de Maker et Resnais interroge aussi : lorsque les statues entrent dans l'art, dans la culture ou dans le patrimoine, y entrent-elles durablement et définitivement sous un même état ? Dans quelle mesure ce changement de statut fixe-t-il cet état ? Une fois entrées, dans quelles mesures peuvent-elles se transformer ? Faut-il en sortir pour parvenir à y entrer sous un autre état ? Autrement dit, les questionnements exposés dans cette première partie relèvent d'une dialectique du mouvant et du constant, de ce qui serait ou non figé.

Nous avons alors choisi une approche de la patrimonialisation comme processus d'écriture pour nous permettre de répondre à ces questions. L'approche par l'écriture nous semble en effet le permettre: interroger les conditions d'un changement comme celles d'une fixation du patrimoine, de ses significations et représentations. À quel point l'idéalité d'un patrimoine est-elle stabilisée ? Quelles sont les conséquences d'une écriture patrimoniale ? Les inscriptions qui en résultent se transforment-elles, se rénovent-elles ou de nouvelles inscriptions s'accumulent-elles aux anciennes ? Comment s'articulent-elles ?

La « réécriture » comme outil d'analyse heuristique

Ces questionnements peuvent se reformuler en termes de réécriture, comme cela a été démontré en troisième chapitre. Si le patrimoine s'écrit d'une certaine manière, peut-il se réécrire d'une autre manière ? La réécriture est un outil d'analyse heuristique car elle postule d'emblée des contractions : nous partons ainsi du postulat qu'il ne s'agit pas là d'une simple transformation. D'une part, car l'écriture patrimoniale prend forme et que ces formes s'accumulent, d'autre part, car ce qui est soumis à une réécriture relève bien du domaine du visible : la couleur comme la blancheur est visuelle. C'est en sens qu'une approche de la patrimonialisation comme processus d'écriture va nous être utile : donner son importance à des pratiques d'inscriptions, aux contextes de ces inscriptions, à la malléabilité matérielle et interprétative de ces inscriptions[96].

Précisons par ailleurs que ce n'est pas nous, en tant que chercheuse, qui affirmons une nécessaire réécriture en couleurs de la statuaire. Il ne s'agit là ni d'un devoir des musées ni d'une revendication de notre part. Mais si nous tenons compte de l'accumulation des savoirs démontrant la polychromie originelle de la statuaire, alors nous considérons que

[96] La réécriture comme outil d'analyse heuristique se distingue donc du processus de réécriture tel qu'il peut être mobilisé par les chercheurs en sciences de l'information et de la communication pour désigner les processus d'appropriation interprétative des lecteurs de signes écrits, ou des pratiques de réécritures issues des médias informatisées.

les institutions patrimoniales sont actuellement contraintes de prendre en compte ces savoirs et si ce n'est pas déjà fait, qu'elles sont donc potentiellement confrontées à une problématique de réécriture. Il ne s'agit donc pas d'une injonction quelconque, mais bien de se pencher sur ce qui est en train de se passer d'une réécriture en train de se faire, d'une réécriture en acte.

Tout au long de cette partie, nous avons par ailleurs identifié un certain nombre de freins et de tensions qui pourraient venir entraver cette réécriture patrimoniale : l'accumulation d'inscriptions sur le temps long ayant ignoré la couleur et valorisé la blancheur, la muséification de ce patrimoine et l'impossibilité (davantage théorique que pratique) à le restaurer en couleurs, ou encore, l'achromatisme d'une culture visuelle dans laquelle le noir et blanc s'est imposé. Dès lors, la polychromie originelle de la statuaire est-elle perçue comme manquante ? S'interroger sur un éventuel manque ressenti par ceux qui *savent* que la statuaire était originellement peinte nous semble pertinent : une réécriture patrimoniale ne pourrait-elle être possible qu'à cette condition ? Comment réécrire ce patrimoine si la couleur ne s'impose pas d'elle-même comme absente ?

Une approche du terrain en trois volets

Pour apporter des éléments de réponse à ces questionnements, nous avons construit une étude tripartite, nous permettant d'étudier les discours des professionnels et des visiteurs de musées, lorsque ces derniers conçoivent et actualisent un discours sur la couleur, et d'étudier comment ce discours est médiatisé dans plusieurs institutions muséales. Au sein de ces institutions, l'exposition est envisagée à la fois comme pratique d'écriture du patrimoine et comme espace où peut se saisir un texte patrimonial. Étant donné que notre questionnement a trait à la *réécriture* d'un patrimoine par conséquent *déjà écrit*, prendre en charge un espace de publicisation du patrimoine (comme l'exposition) et non de certification (comme la collecte ou l'inventaire) nous est apparu plus pertinent.

Et puisqu'une étude tripartite ne va pas naturellement de soi, nous revenons ici sur les arguments qui nous ont poussée à adopter ce choix. Si l'on s'intéresse à l'écriture polychrome du patrimoine, nous aurions pu *a priori* nous limiter aux discours des professionnels à l'origine de cette écriture : les experts qui produisent les savoirs, les conservateurs qui y collaborent et les intègrent à leur institution, les expographes qui scénarisent les objets et leur patrimonialité. Néanmoins, dès le début de notre recherche, nous avons été convaincue que cela aurait été insuffisant, pour plusieurs raisons. Davantage que de justifier une étude tripartie, nous souhaitons donc ici appuyer notre choix de consulter les visiteurs. Premièrement, puisque les professionnels de musées invoquent généralement les publics pour justifier les choix de conception qui sont faits

(Triquet et Davallon 1993), au lieu de nous limiter à ce qu'ils en disent, nous avons préféré voir de nous-mêmes ce qu'il en était réellement. De la même manière, au lieu de spéculer des interprétations possibles des dispositifs muséaux, autant analyser ce qu'en disent les premiers intéressés. Deuxièmement, puisque nous cherchons à comprendre ce qui se joue dans une réécriture en couleur de la statuaire, il nous serait préjudiciable de ne recueillir que des discours issus d'un seul et même positionnement énonciatif (celui des « sachants » ou « concepteurs »), éventuellement contraints par des responsabilités professionnelles. Troisièmement, les deux catégories « professionnels » et « visiteurs » de musées (ou conception et réception) sont d'une certaine façon poreuses. D'un côté, ces catégories abolissent les distinctions qui peuvent exister au sein des « concepteurs » et des « visiteurs » puisqu'en réalité, ils n'entretiennent pas tous le même rapport aux objets et aux savoirs (c'est le cas de l'expert, du conservateur et de l'expographe ou du visiteur ponctuel et du visiteur « ami du musée »). À l'inverse, ces catégories distinctives abolissent les points communs qui les unissent : le « monde de référence » que tout individu dans une société partage, c'est-à-dire ce « monde quotidien » qui existe en dehors (comme à l'intérieur) du musée (Davallon 1999, 136). *A priori*, les professionnels et les visiteurs de musées ne vivent pas sur deux planètes différentes, mais ils partagent par exemple une même approche temporelle des couleurs, une certaine culture chromatique de l'Antiquité.

Précisons par conséquent que les résultats de nos analyses ne seront pas discutés selon une vision linéaire d'un processus « conception-médiation-réception ». Nos analyses des médiations comme des discours des acteurs ne visent pas à cerner les effets de la médiation dans l'exposition, son efficacité en termes de compréhension et de transmission des savoirs[97]. Certes, lorsqu'il s'agit de problématiques liées à la médiation des savoirs (monstration du caractère hypothétique de la recherche par exemple), ce sont bien les professionnels-concepteurs que nous consultons. Mais lorsqu'il s'agit plus généralement de la réception d'un patrimoine polychrome, c'est à l'ensemble des acteurs que nous nous intéressons. Pour l'heure, nous cherchons d'abord à comprendre, dès le début de la seconde partie, comment la couleur se manifeste dans l'exposition.

[97] Si le visiteur ne s'approprie par un patrimoine coloré, celui-ci ne persisterait pas. Il ne s'agit pas de consulter les visiteurs pour s'assurer d'une compréhension d'une réécriture effectuée par les spécialistes, de juger de sa pertinence et d'évaluer ses effets. Il s'agit d'identifier ce qu'ils produisent dans cet acte collectif de réécriture, de considérer la signification produite comme constitutive de cette réécriture. Quand bien même une intention de patrimonialisation de la couleur se manifesterait, quand bien même cette intention se matérialiserait dans différents *écrits*, si le visiteur décide d'ignorer cette écriture, alors le produit final n'existe pas.

PARTIE 2 - UN PALIMPSESTE PATRIMONIAL ÉPHEMÈRE

CHAPITRE 4 : Écriture temporaire *versus* écriture permanente

4.1 L'exposition temporaire : de l'image au texte

Donner à voir la couleur : une question de positionnement institutionnel

Quand le temporaire prend fin : qu'advient la couleur ?

Les espaces mercantiles relaient les espaces d'exposition

4.2 L'exposition permanente : le filtre noir et blanc de l'écriture

La mise en scène du blanc ou la difficulté à schématiser la couleur hypothétique

Le texte dans l'exposition ou l'abstraction d'une statuaire polychrome

4.3 La médiation « en train de se faire » : enjeux d'une pérennisation

Quelques ajustements au musée du Louvre : réécrire et effacer

Le nouveau parcours du M.A.M : quand la couleur est (presque) partout

Conclusion : La statuaire polychrome comme perpétuelle trouvaille

CHAPITRE 5 : Authenticité blanche *versus* authenticité colorée

5.1 Une authenticité « visuelle » définie par habitude

Contextualisation : la couleur moderne inauthentique

Un patrimoine coloré : un anachronisme culturel

Une habitude du regard qui conditionne la réécriture en couleur de la statuaire

5.2 Une authenticité définie par comparaison

Un problème d'authenticité ? Ou de méthodologie d'enquête…

La couleur inauthentique ? Ou la version blanche plus authentique …

Le poids d'une habitude muséale

Comparer, hiérarchiser… légitimer ?

Conclusion : Faire le deuil d'une habitude

CONCLUSION : Une « réécriture » palimpsestueuse éphémère

Introduction

Pour répondre à notre problématique, cette deuxième partie propose deux approches successives : il s'agit d'abord de penser *en termes d'écriture,* puis *de réécriture*. Le chapitre 4 s'intéresse en ce sens aux modalités d'une écriture polychrome (comment se réalise-t-elle) et aux conditions particulières selon lesquelles elle se réalise. Quelle forme prend-elle, dans quel contexte s'actualise-t-elle, et plus largement quel discours les institutions proposent-elles ?

Dans un premier temps, nous trouvons des réponses à ces questions grâce à l'analyse comparative de trois expositions temporaires ; puis dans un second temps, grâce à l'analyse des parcours permanents de ces mêmes institutions. Sans entrer dans les détails, annonçons le constat suivant : passer la temporalité d'une exposition temporaire, la couleur visuelle disparait de la mise en exposition du patrimoine, tout en pouvant investir les stratégies de communication et d'exploitation du patrimoine. Plus que de faire médiation vers un monde d'origine polychrome, la couleur fait vendre et s'achète.

L'analyse des modalités d'une écriture polychrome de la statuaire montre donc que la temporalité (courte) de cette écriture est importante. Pour éclairer ce constat, nous recherchons des explications auprès des professionnels de musées. Dans les discours recueillis, les limites de la recherche archéologique sont bien plus invoquées que les avancées. Autrement dit, ce que l'on ne sait pas de la mise en couleurs de la statuaire antique est davantage mis en avant (ou pèse plus lourd) en comparaison à ce que l'on en sait. Ces limites sont-elles un véritable frein ou un prétexte ? Et dans ce cas-là, un prétexte à quoi et pourquoi ?

La réécriture en couleurs de la statuaire s'avère ne pas être qu'une affaire de savoirs. Nous en discutons dans le cinquième chapitre, lorsque l'on constate que la notion d'authenticité pose question, du point de vue de l'ensemble des acteurs du patrimoine. L'authenticité est une notion autant subjective qu'objective qui surtout, se définit « en comparaison » : comparaison d'une authenticité « avec » ou « sans » couleurs. Par ailleurs, si l'authenticité d'un patrimoine relève autant d'une objectivité scientifique que d'une subjectivité culturelle, nous verrons également qu'elle résulte plus généralement d'une habitude des acteurs (des professionnels comme des visiteurs) : une habitude muséale et une habitude médiatique.

Chapitre 4 - Écriture temporaire *versus* écriture permanente

Au terme du troisième chapitre, nous avons postulé une réécriture médiatique du fait de l'impossible restauration des objets en couleurs. Ce quatrième chapitre a donc pour objectif d'interroger la médiation de la couleur dans l'exposition muséale : dans quelle mesure (sous quelles formes et à quelles conditions) ces réécritures médiatiques intègrent-elles la couleur ? La prise en compte de la dimension plastique de l'écriture patrimoniale nous conduit à nous intéresser aux modalités de visualisation de la polychromie antique : c'est en ce sens que nous établirons une distinction entre une médiatisation visuelle et une médiatisation linguistique de la couleur, bien que nous prenions la mesure de la plasticité du texte linguistique.

Nous tenons compte également des problèmes que pose l'image lorsque celle-ci est utilisée pour médier des savoirs hypothétiques. Nous faisons ici référence aux problématiques de vulgarisation qui animent une communauté scientifique partagée quant au recours aux images, perçues ou non comme capables de faire comprendre ses propres limites ou d'être comprises par un public. Autrement dit, nous faisons référence au conflit largement discuté entre d'un côté « les partisans des modèles visuels des phénomènes » et de l'autre, ceux qui dénoncent « les illusions », « les blocages et obstacles épistémologiques » que ces modèles produisent (Michaud 1989, 26). Selon la formulation d'Yves Michaud, « les relations entre voir et savoir ne sont donc pas simples » (*ibid.* : 25).

> D'un côté en effet, « la vision a longtemps été et reste le paradigme de la clarté du savoir. Si les mots peuvent tromper, parce qu'ils s'interposent entre les choses et nous, les images, croit-on, ne trompent pas. […] Toutes ces fonctions d'objectivité de la vision sont présentes dans les expositions : on montre si possible les choses mêmes, on figure par une maquette ce qui resterait abstrait, par exemple un bâtiment qui n'a jamais été construit, qui est resté sur plan ou que nous n'irons jamais voir, ou, simplement, que nous ne verrons jamais de cette manière complète. [Tous les expôts] relèvent de cet ordre de la vision ordonnée et associée au savoir et à son service. On fait en sorte que le voir traduise un savoir et le traduise le plus exactement possible » (*ibid.*).
>
> Mais d'un autre côté : « la vision n'est certainement pas seulement affaire de connaissance. Il y a une séduction du sensible, un plaisir du visible, un charme de l'image qui véhiculent toute la force de l'illusion. Ce thème est aussi répondu que celui de la vision comme moyen du savoir : si on a, de tout temps, célébré la clarté du visible et la

> valeur pédagogique du visuel, on a presque toujours en même temps dénoncé les idoles, la tyrannie des images, les mensonges de leur séduction, la puérilité des figurations » (*ibid.* : 25).

Dès lors, comment les professionnels interrogés (et à travers eux les institutions muséales) se positionnent-ils vis-à-vis de ce conflit et dans quelle mesure celui-ci conditionne-t-il la réalisation des images ? Dans un premier temps, notre intérêt se portera sur le format temporaire de l'exposition. L'exposition temporaire étant souvent liée à l'actualité patrimoniale (Desvallées et Mairesse 2011, 661), nous avons postulé sa pertinence pour identifier les modalités d'une écriture polychrome de la statuaire antique. Trois expositions temporaires font ici l'objet d'une étude comparative : *La Victoire de Samothrace. Redécouvrir un chef-d'œuvre* (musée du Louvre, 2015), *Le Trésor des Marseillais* (musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille, 2013) et *Regard sur une œuvre. Les couleurs de la Korè* (musée des beaux-arts de Lyon, 2015-2016). Les partis-pris de ces trois expositions sont principalement discutés au regard de ce qui les différencie.

L'analyse des parcours permanents de ces mêmes institutions, menée dans un second temps, révèle davantage de points communs. Nous verrons en effet comment ces parcours se caractérisent par une mise en scène de l'achromatisme des objets et comment la couleur, lorsqu'elle se donne à voir et non à lire, est relayée en dehors des collections. Pour expliquer ce phénomène, nous serons attentifs à relever les arguments des conservateurs, bien souvent tiraillés entre d'une part des enjeux scientifiques (respecter les limites de la recherche, assurer une responsabilité vis-à-vis de sa communauté) et d'autre part, des enjeux patrimoniaux (savoir s'adresser à une autre communauté, rendre accessible sensiblement et cognitivement une Antiquité polychrome) s'il est permis d'opposer les deux.

Afin de mieux saisir ce qui se joue dans la pérennisation d'une écriture de la couleur (et donc dans une possible réécriture du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne), nous nous focaliserons pour finir sur deux institutions qui ont repensé tout ou partie de leur médiation permanente : le musée du Louvre et le musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille. Dans le premier cas, c'est la comparaison entre « un avant » (2015) et « un après » (2019) qui va nous occuper. Dans le second cas, nous comparons les intentions des concepteurs formulées tout au long de la conception (2017-2019) avec l'exposition finalisée (mars 2019).

4.1 L'exposition temporaire de la couleur

Le propos respectif des trois expositions temporaires sélectionnées présente un point commun qui permet leur comparaison. Chaque exposition ne porte pas sur un sujet thématique, mais bien sur un objet en particulier : la *Victoire de Samothrace*, le *Trésor* dit *des Marseillais* et la *Korè* de Lyon (Figure 28). De plus, l'étude de ces trois objets ayant révélé des vestiges de couleurs, chaque exposition est susceptible d'en proposer un discours.

Le contexte de ces études diffère néanmoins : l'exposition parisienne clôture une campagne de restauration, l'exposition marseillaise s'inscrit dans l'élection de la ville comme Capitale Européenne de la Culture, alors que l'exposition lyonnaise est le fruit de plusieurs années de recherche menées spécifiquement sur les couleurs de la Korè. L'analyse comparative de ces trois expositions a pour objectif de répondre aux questions suivantes : quelles sont les modalités médiatiques d'une écriture polychrome de la statuaire antique ? Et dans quelle mesure le contexte (institutionnel et évènementiel) influe-t-il sur celles-ci ?



Figure 28 : Les objets respectifs des trois expositions temporaires comparées
De gauche à droite : Victoire de Samothrace, musée du Louvre (© C. Béguin) ; Trésor des Marseillais, reconstitution virtuelle du monument (© MAP, modélisation P. Desbottes, L. Gugi.) ; Koré de Lyon, MBA de Lyon (© C. Béguin)

Donner à voir la couleur : une question de positionnement institutionnel

Avant toute chose, intéressons-nous aux savoirs relatifs à la polychromie de chaque objet, construits par les scientifiques lors des recherches menées sur ces objets.

- Le marbre de la *Victoire de Samothrace* a conservé des pigments de bleu égyptien sur le bas du manteau, dans une densité élevée, formant un décor de galons. Du bleu est aussi présent sur les ailes mais de manière plus diffuse, et du noir a été repéré sur la proue du bateau.
- Les analyses réalisées sur la *Korè* de Lyon ont permis d'identifier des pigments rouges (du cinabre et du rouge de fer, peut-être de l'hématite), bleu (de l'azurite) et jaune (de la goethite et de l'ocre jaune). Le bras de la Korè, conservé au musée de l'acropole d'Athènes, est aussi mentionné pour les traces de vert de cuivre qu'il conserve.
- À l'inverse de ces deux premiers objets, les vestiges du décor sculpté du *Trésor des Marseillais* n'ont pas été soumis à des analyses microscopiques et physico-chimiques[98] (Jockey et Mulliez 2012, 116). Les pigments identifiés le sont donc à l'œil nu : des ocres jaunes et rouges ainsi que du noir.

Dès lors, comment les institutions médient-elles ces savoirs et plus précisément, comment les donnent-elles à voir, à comprendre et à interpréter ? Nous décrivons pour commencer chaque exposition séparément ; nous catégorisons ensuite les médiations observées (proposition d'une typologie), pour enfin comparer les partis pris de chaque institution.

Au musée des beaux-arts de Lyon, l'exposition se compose de trois principaux modules dialoguant avec l'objet original. Une vitrine horizontale présente les matériaux de la couleur sous leur forme brute ou broyée, correspondant aux pigments identifiés sur la korè (Figure 29). Un diaporama composé de six *slides* thématiques, dont celle intitulée « Marbre blanc et couleurs vives » propose de localiser les pigments identifiés en s'appuyant sur les images microscopiques (Figure 31). Enfin, une vidéo présentant le déroulé de la recherche se clôture par la proposition d'une restitution polychrome de la korè (Figure 32). Elle est comparée à deux autres restitutions d'une autre korè, dite « de Chios », conservée au musée de l'Acropole (Figure 30).

[98] Dans le catalogue de l'exposition, les auteurs précisent que les propositions de reconstitutions reposent « sur le croisement systématique des indices matériels et des parallèles iconographiques contemporains » (*ibid.*). Sont alors cités le trésor de Siphnos à Delphes et le temple d'Aphaïa à Égine.



Figure 29 : Vitrine des matériaux de la couleur, MBA Lyon
Matériaux bruts ou broyés identifiés sur le marbre de la *Koré*. De gauche à droite : bloc d'hématite, bloc de cinabre, bloc de blanc de plomb, gœthite broyée, bloc d'azurite, bloc de malachite. Chaque expôt est légendé de son nom, de sa composition chimique, de sa provenance et du nom de la collection auquel il appartient.



Figure 31 : Diaporama *Marbre blanc et couleurs vives*, MBA Lyon
Restitution graphique des motifs ornementaux (le contour) et localisation des points de pigments sur le buste. Le texte de la *slide* qui précède l'énumération des pigments est le suivant : « La statue a été sculptée dans un bloc de marbre extrait des carrières du Pentélique en Attique. Dans l'antiquité, le marbre était peint de couleurs vives. Les vestiges de cette antique polychromie ont quasiment disparu. Des recherches en mode hors contact (pour ne pas fragiliser les dernières traces) ont permis de reconnaitre divers pigments : […] »





Figure 32 : Restitution polychrome de la Koré, MBA Lyon
Module vidéo, image légendée « essai de restitution de couleurs proposé à partir du relevé des motifs ornementaux et des pigments identifiés ».



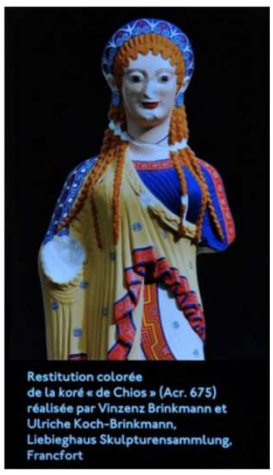


Figure 30 : Restitutions polychromes de la Koré « de Chios » (Acr. 675)
Module vidéo, à gauche la proposition réalisée par le musée de l'Acropole d'Athènes, à droite par le Liebieghaus Skulpturensammlung de Francfort.

Au musée du Louvre, le discours sur les couleurs de la *Victoire de Samothrace* prend place, quant à lui, dans un panneau-texte intitulé « La restauration du monument 2013-2014 » (Figure 33). L'encart « examens et analyses » (tout à droite du panneau) fait état des résultats, illustrés par deux images techniques (Figure 34) : un relevé en luminescence infrarouge du bleu égyptien, qui fait ressortir la forme du galon identifié, soulignée par deux traits en pointillés, et une image microscopique du pigment (grossissement x100). Le propos sur la couleur est le suivant :

> « […] Il a aussi été possible de préciser l'étendue des badigeons et des repeints modernes. En outre des vestiges de bleu égyptien ont pu être mis en évidence : un galon bleu vif décorait le bas du manteau de la Victoire. Sur les ailes le bleu égyptien est beaucoup plus diffus, il était cette fois probablement mélangé à d'autres couleurs. Des pigments noirs soulignaient aussi certains détails du bateau. Ce décor peint, aujourd'hui invisible à l'œil nu, a été documenté et sanctuarisé lors du nettoyage de l'œuvre ».

Aucune restitution n'est proposée, ou du moins pas en couleurs puisqu'une modélisation numérique de l'objet à son emplacement originel est toutefois exposée (Figure 35), mais sans mise en couleur de la statue.



Figure 33 : Vue d'ensemble et panneau sur la restauration de la *Victoire de Samothrace*.

Figure 34 : Détail du panneau à son extrême droite, imagerie scientifique.

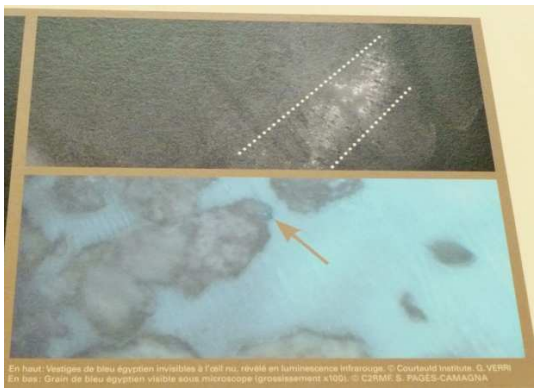




Figure 35 : Extrait de la modélisation de l'œuvre dans son contexte géographique originel
Légende et crédits de la vidéo : *Pilgrimage to Samothrace*. A 3-D Visualization of the Sanctuary of the Great Gods. By Bonna D. Wescoat, Kyle Thayer, Michael C. Page and J. Matthew Harrington. Emory University. www.samothrace.emory.edu

Au musée de Marseille, deux principaux modules portent en totalité ou en partie sur la couleur du décor sculpté du monument. Le premier module intitulé « La palette des peintres antique » (Figure 36) est composé de deux vitrines, l'une horizontale l'autre verticale. La vitrine horizontale présente les matériaux des couleurs avec pour chacune, une notice technique, le matériau brut correspondant, le pigment broyé et un essai d'application sur un échantillon de marbre (Figure 37). Au total, ce sont onze couleurs dont l'or qui sont présentées : blanc de plomb, noir de carbone, ocres jaunes, orpiment et réalgar, ocres rouges, cinabre, laque de garance, bleu égyptien, azurite, malachite, feuille d'or. S'ajoute dans cette vitrine une plaque de marbre sur laquelle des essais de mélanges de couleurs ont été réalisés (Figure 38). La deuxième vitrine, verticale, abrite des essais de reconstitutions expérimentales de certains éléments du décor sculpté du *Trésor* (Figure 39).

Le second module consiste en une modélisation numérique du monument, présentée sous forme de vidéo : la reconstitution simule les fondations puis les élévations jusqu'à l'achèvement du monument par sa mise en couleur (Figure 40). La scénographie de l'exposition accorde à ce dispositif une position centrale, puisque seule la reconstitution permet de figurer le monument érigé à Delphes (Grèce) que le visiteur ne peut appréhender qu'à travers quelques fragments conservés (originellement exposés au musée archéologique de Delphes et prêtés pour l'exposition).

Figure 36 : Vue d'ensemble du module "La palette des peintres antique" (M.A.M.)
Image d'archive extraite de la vidéo en ligne d'Itinera Lab,
https://www.youtube.com/watch?v=Z29LG_JRO-M.





Figure 37 : Détail d'une partie de la vitrine horizontale (M.A.M)
De bas en haut : notice technique, application de la couleur sur échantillon de marbre, matériau broyé (pigment), agrandissement photographique du pigment, matériau brut.
© Maud Mulliez



Figure 38 : Expérimentation de mélange sur marbre (M.A.M.)
Non en situation (dans l'exposition)
© C. Béguin



Figure 39 : Essais de reconstitution polychrome de certains éléments de la frise du Trésor (M.A.M.)
Non en situation (dans l'exposition) mais dans les réserves du musée.
À gauche : reconstitution polychrome à trois stades : sculpté, sculpté puis peint, sculpté puis peint (seconde couche) et doré. Au milieu, reconstitution polychrome à échelle réduite d'un des personnages de la frise. À droite : reconstitution polychrome deux fragments de la frise du fronton et de l'entablement du monument
© Camille Béguin.



Figure 40 : Extraits du module vidéo, modélisation numérique du Trésor (M.A.M.)
Reconstitution formelle et chromatique du monument, à son emplacement original.

Lorsqu'il s'agit de donner à voir la polychromie antique, constatons que les possibilités sont variées et que les trois institutions ont fait des choix différents. Pour analyser ces choix, nous pouvons d'abord distinguer trois catégories d'expôts destinés à montrer la couleur. Nous avons en effet choisi de discerner des expôts dits primaires, secondaires et tertiaires, selon ce qu'ils montrent de la couleur. La terminologie choisie (« primaire, secondaire, tertiaire ») sous-entend par ailleurs l'existence d'un lien logique et progressif : ce lien est fonction des savoirs et inférences nécessaires à la création de chaque expôt, à la construction du discours que chacun supporte. Décrivons chacune de ces

catégories, de manière à pouvoir ensuite interroger leur utilisation selon le contexte de chaque exposition.

La première catégorie est composée de l'imagerie scientifique. Il s'agit le plus souvent de photographies techniques, dans le cas où des examens ont été réalisés. L'objectif discursif pouvant être assigné à ce type d'expôts est de dire « c'était peint » (et de le prouver par la même occasion, si cela est nécessaire). La couleur donnée à voir est bien celle de l'objet antique, qui demeure à l'état de traces, infimes et non visibles ou identifiables à l'œil nu. En tant qu'expôt scientifique, il ne se lit pas aisément : la couleur rendue par l'imagerie scientifique n'est pas toujours celle à laquelle elle renvoie (le bleu égyptien de la *Victoire de Samothrace* ressort blanc sous luminescence infrarouge), et les échelles de l'imagerie microscopique s'appréhendent difficilement, puisqu'elles ne sont pas celles du quotidien.

La deuxième catégorie d'expôts est composée des matériaux de la couleur. Son objectif discursif est de faire comprendre comment la couleur était fabriquée. Par la même occasion, l'exposition des matériaux antiques prouve la faisabilité des pratiques de mise en couleurs et atteste de leur existence (autrement dit, « certes la peinture en tube n'existait pas, mais elle se préparait à partir de tels matériaux et selon tels processus »). Lorsque ces expôts secondaires sont utilisés en complémentarité des expôts primaires (comme c'est le cas au musée des beaux-arts de Lyon), les seconds expliquent les premiers : concrètement « voici d'où provient tel pigment, sous sa forme brute ou broyée ».

Une complémentarité qui n'est pas valable pour la vitrine des matériaux du M.A.M. qui ne présente pas d'imagerie scientifique puisque les fragments du Trésor n'ont pas fait l'objet d'analyse et d'examen. C'est d'ailleurs à partir de ce constat que l'on peut comprendre les différences de palettes présentées par les deux musées. À Lyon, seuls les pigments identifiés sur la Korè sont exposés en vitrine. Le titre de l'exposition annonce d'ailleurs les couleurs de la korè uniquement, ce qui peut justifier cette palette réduite. À Marseille, l'ensemble de la palette de la période archaïque est recomposée, car le discours se veut plus généraliste et s'appuie non pas sur les analyses précises du monument mais sur une synthèse de travaux antérieurs.

Enfin, la troisième catégorie d'expôts regroupe les restitutions polychromes : cette catégorie a pour objectif de montrer l'objet polychrome lui-même (et non plus seulement la couleur en soi ou les traces qui demeurent) dans une version possiblement originelle. Les restitutions des trois expositions ou plutôt des expositions lyonnaise et marseillaise puisque celle du Louvre ne concerne que la forme de la *Victoire de Samothrace* présentent des partis pris différents. En effet, si l'on pense en termes d'extrapolation des résultats de la recherche scientifique, les deux propositions se distinguent. La restitution de la korè n'est que partielle, autant du point de vue de la surface recouverte (tout le marbre n'est pas

peint) que du point de vue des savoirs mis en image, puisque seuls le bleu et le rouge sont restitués, et non le jaune pourtant également mentionné. Le commentaire en voix off du module vidéo accompagnant la présentation de la restitution explique et justifie ces choix :

> « […] face à de trop nombreuses inconnues, comme la densité des pigments utilisés, les possibles mélanges de couleur et les motifs disparus, il reste difficile de proposer une restitution de l'ensemble de la polychromie de la statue. L'étude entreprise à Lyon et à Athènes a tout de même apporté un certain nombre d'éléments. La tunique était probablement peinte avec du cinabre, dans un ton rouge vif, le motif de méandre sur la manche comportait du bleu, du rouge et peut-être du jaune, et le semi de rosette visible au revers semble avoir été blanc ».

À l'inverse, la restitution du Trésor des Marseillais est intégrale, qu'il s'agisse de la modélisation numérique du monument ou des objets issus de l'archéologie expérimentale.

En recourant d'ailleurs à l'archéologie expérimentale, et en proposant aussi, pour chaque couleur de la palette, un essai de pigment mélangé à un liant et appliqué sur un échantillon de marbre (pour donner une idée du rendu coloré de la matière), l'exposition du M.A.M., propose un sous-niveau discursif supplémentaire, lorsque l'on se positionne du côté de la preuve. En effet, « l'objectivité » de l'imagerie scientifique prouve la présence de couleurs ; la monstration de matériaux antiques prouve la faisabilité d'une pratique antique, enfin, l'expérimentation archéologique prouve un possible rendu coloré (la preuve nait alors de l'expérience scientifique).

Le tableau ci-après synthétise ce qui vient d'être dit, en reprenant chacune des trois catégories d'expôts, leur objectif discursif, le degré d'extrapolation des savoirs et le niveau de preuve que nous leur assignons. Concernant le degré d'extrapolation, il est en effet possible de classer ces expôts selon leur fidélité aux savoirs construits. Les expôts primaires ne sont pas jugés hypothétiques car ils sont perçus comme reflétant la réalité invisible à l'œil nu, comme révélant les traces saisies par l'appareil. Les expôts secondaires le sont davantage tout en traduisant des savoirs considérés comme consensuels (les couleurs étaient fabriquées avec tels matériaux). Les expôts tertiaires correspondent alors à un niveau d'interprétation supérieur puisqu'ils résultent d'une inférence basée sur les documents des deux premières catégories. Si l'on considère que l'extrapolation est plus importante, celle-ci peut toutefois varier, en fonction de ce qui est restitué (une surface partiellement ou totalement recouverte par exemple).

	Expôts primaires	Expôts secondaires	Expôts tertiaires
Type d'expôts	Imagerie scientifique, photographies techniques	Matériaux de la couleur, sous différentes formes (brute, broyée, appliquée)	Restitutions proposant une version polychrome de l'objet référent
Objectif discursif	« L'objet était peint, il conserve tels vestiges »	« Le processus de mise en couleur est le suivant »	« L'objet polychrome pouvait ressemblait à cela »
Niveau d'extrapolation	+	++	+++
Niveau de preuve	L'objectivité (mécanique) assignée à l'imagerie scientifique prouve que l'objet était peint	L'existence de matériaux utilisés dans l'Antiquité prouve la faisabilité des pratiques de mise en couleurs	Le recours à l'archéologie expérimentale (condition de la preuve pour cette catégorie) prouve la possibilité du rendu proposé.

Tableau 11 : Catégories des expôts donnant à voir les savoirs sur la couleur
Selon l'objectif discursif, le niveau d'extrapolation et de preuve que nous assignons à chaque expôt.

La cohérence qui guide cette catégorisation d'expôts correspond donc, d'une certaine manière, à la logique scientifique : au départ, il y a bien les documents disponibles puis, les chercheurs procèdent par inférences. Selon ce raisonnement, la logique voudrait qu'il soit nécessaire de disposer d'expôts primaires pour proposer, par exemple, des expôts tertiaires. Néanmoins, dans les expositions étudiées, cette logique (que nous construisons) n'est pas de mise : en effet, pourquoi le Louvre présente des expôts primaires mais pas tertiaires ni même secondaires ? À l'inverse, pourquoi le M.A.M. propose des expôts secondaires et tertiaires sans pouvoir s'appuyer ou montrer d'expôts primaires ?

Tenant compte du contexte de chaque exposition, d'autres hypothèses auraient pu être émises. Ces hypothèses auraient pu être faites en fonction des titres d'exposition, puisque celui-ci génère naturellement un certain nombre d'attentes vis-à-vis du discours de l'institution et de ce que montrerait l'exposition. À propos de l'exposition lyonnaise annonçant *Les couleurs de la korè* : l'on pourrait s'attendre à une ou plusieurs propositions de restitution intégrale de l'objet, à l'inverse de l'exposition marseillaise qui n'annonce pas la couleur dans son titre, donc qui ne porte pas en totalité sur la couleur et qui pourtant se permet d'extrapoler davantage. Quant à l'exposition parisienne donnant suite à une campagne de restauration de l'objet, on comprend bien tout le paradoxe : comment justifier la présence d'une restitution polychrome de l'objet si l'événement en soi (l'exposition) a lieu non pas à la suite d'une restauration en couleur de la *Victoire*, mais à la suite d'un nettoyage de sa surface, rendant de fait plus obscure l'idée d'une sculpture

polychrome ? Ces quelques incohérences contextuelles (s'il est possible de les nommer ainsi) nous amènent à nous intéresser non plus à comment est montré la couleur, mais à comment sont mis en scène les savoirs de références. Comment sont-ils convoqués ? Sous quelle forme ? Et plus précisément, comment un « volet documentaire » s'articule-t-il aux expôts primaires, tertiaires et secondaires ?

Si les trois expositions présentent des spécificités en matière de choix d'expôts, le scénario de chacune a en commun d'accorder une place importante à ce qu'on considère être un « volet documentaire », montrant la recherche *en train de se faire*. Il s'agit là d'une tendance depuis les années 1970, période à partir de laquelle se multiplient les expositions qui mettent en scène les collaborations entre les musées et les laboratoires, et qui dévoilent aux visiteurs les coulisses de ces collaborations (Casedas 2020). Si l'on s'intéresse à la façon dont la documentation scientifique est mise en lien, dans l'exposition, avec les restitutions polychromes proposées, trois modalités d'articulation peuvent être identifiées : le volet documentaire peut être présenté *en complémentarité* de la restitution (M.A.M), *en amont* (M.B.A) ou *en substitut* (Louvre). Attardons-nous sur chacune de ces modalités.

- **Un volet documentaire en complémentarité d'une restitution**

Le volet documentaire de l'exposition marseillaise est principalement composé de deux vidéos relatant le travail des archéologues, mené d'une part à Delphes, et d'autre part au MAP de Marseille (Modèles et simulations pour l'Architecture et le Patrimoine). Les extraits choisis (Figure 41) donnent un aperçu des informations transmises aux visiteurs : les différentes étapes de chaque recherche, leur temporalité, les lieux d'études, les outils utilisés, les doutes des chercheurs, etc. Concernent spécifiquement le discours sur la couleur, disons que le premier film expose le travail de repérage des vestiges polychromes, alors que le second montre le travail de modélisation du *Trésor* en couleurs. Ce volet documentaire est considéré comme complémentaire à la restitution car il dialogue avec celle-ci : la reconstitution du *Trésor* est présentée sur un troisième écran, au centre de l'exposition et au milieu des deux films du volet documentaire. De la sorte, le visiteur peut prendre connaissance de la reconstitution et des deux films de manière indépendante et dans l'ordre qu'il souhaite. Pour mieux nous représenter cette articulation, nous reprenons ci-dessous un plan issu du catalogue de l'exposition (nommée « carte conceptuelle » dans le catalogue), sur lequel nous soulignons les éléments cités (Figure 42). On y repère les deux films (en bleu), la reconstitution polychrome (point rouge que nous ajoutons), ainsi que l' « axe de la recherche » pensé par le scénographe et qui relie les trois éléments ensemble (en vert).

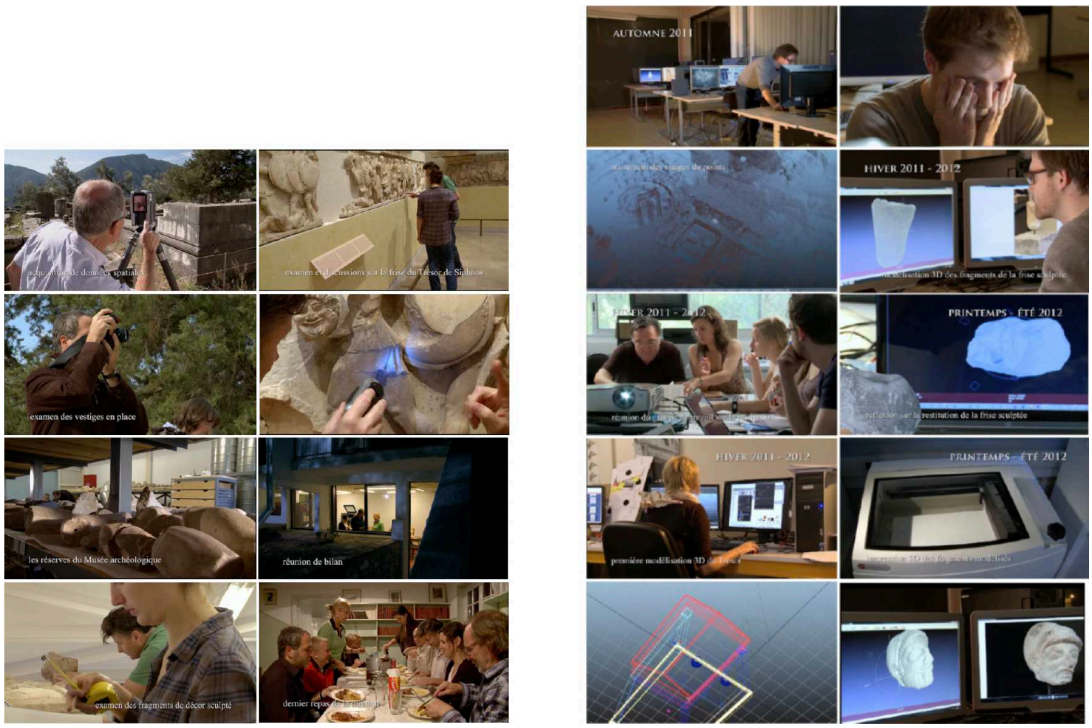


Figure 41 : Extrait des deux films du volet documentaire du M.A.M
Pour l'exposition *Le Trésor des Marseillais* (2013)
À gauche, le film réalisé à Delphes, à droite le film réalisé au M.A.P.

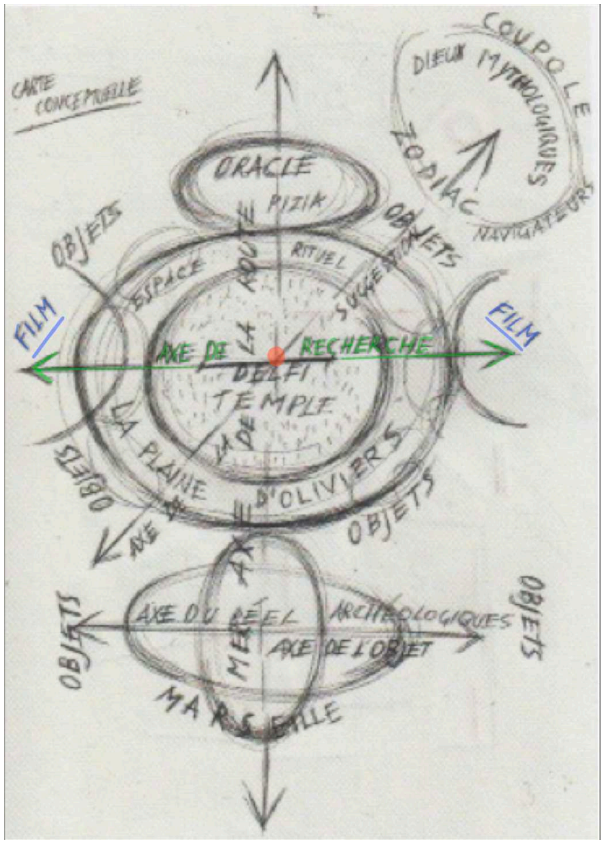


Figure 42 : Carte conceptuelle de la scénographie du M.A.M

Dans le catalogue de l'exposition, il est précisé : « Nous tenions beaucoup à montrer les coulisses scientifiques de l'exposition : d'une part, l'équipe d'hellénistes, d'architectes et de techniciens concentrés devant les vestiges du trésor à Delphes ; d'autre part, les chercheurs-modélisateurs face à leurs écrans ou bien penchés sur les « impressions 3D » de fragments de sculptures. Sur ces deux écrans, le cheminement s'effectue à coups de scanner laser 3D, de stylo graphique et surtout de *questions* : hypothèses sur les motifs de la frise sculptée, controverses autour du sexe d'un personnage en armure, essais de couleurs vives appliquées au marbre des blocs et des sculptures, hésitations quant aux objets précieux renfermés à l'intérieur du temple… » (Nuzzo et Poirier 2013, 125).

- **Un volet documentaire en amont d'une restitution**

Différemment, le volet documentaire de l'exposition du musée des Beaux-Arts de Lyon également présenté sous forme de vidéo (Figure 43) est dit « en amont » de la restitution puisqu'il la précède. L'exposition de la restitution n'est pas indépendante, elle s'intègre au reportage et le clôture. De cette manière, le visiteur est invité à prendre connaissance de l'entièreté de la démarche scientifique avant de pouvoir découvrir la restitution. Le contenu de ce volet documentaire présente de nombreuses similitudes avec celui proposé par le M.A.M : y sont décrites les différentes étapes de la recherche, les technologies utilisées, les comparaisons qui ont été faites, etc. L'énonciation est toutefois différente : le montage est agrémenté d'une voix off (de type commentaire institutionnel) qui laisse occasionnellement la parole aux scientifiques ayant travaillé sur le sujet. La construction du commentaire est celle d'un récit, dans lequel la recherche scientifique est relatée avec ses éléments perturbateurs (les inconnues que les chercheurs doivent résoudre petit à petit pour arriver, *in fine*, à reconstituer le monument et sa polychromie). Par ailleurs, le vocabulaire technique employé renforce là aussi l'idée d'une recherche pointue et fastidieuse. On y parle de « cas limite », d'« examen particulièrement difficile », d'« étapes », d'« enquête », de « traces qui sont presque invisibles à l'œil nu », d'« inconnues » et de « secrets ». Les images comme les informations audio font plus fréquemment écho aux outils de mesure et aux techniques utilisées : un microscope numérique 3D, de l'imagerie multi-spectrale sous rayonnement ultraviolet et infrarouge, et des observations en lumière rasante ; le besoin de « croiser plusieurs méthodes d'examen de la surface, cherchant à établir une sorte de cartographie » ; « des analyses d'une très grande précision » ; « ce jaune a été également analysé en fluorescence X et a donné un signal de fer ». Ces diverses occurrences attestent alors de la scientificité de la restitution.

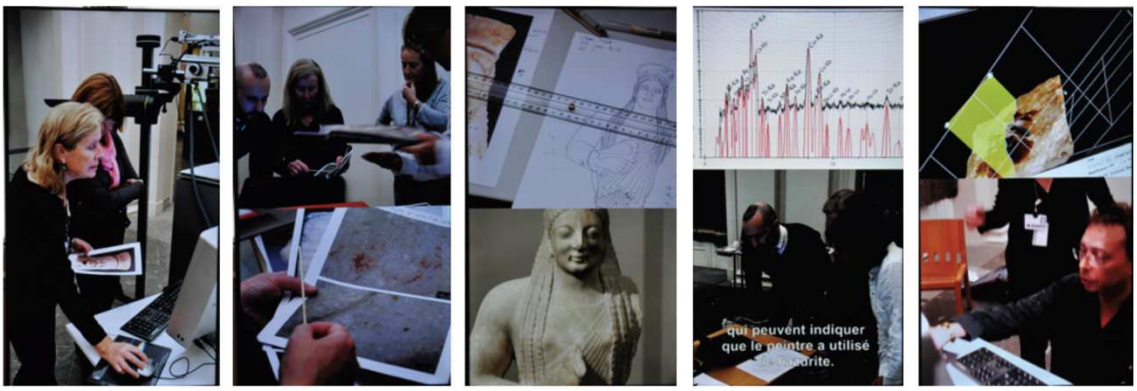


Figure 43 : Extraits du module vidéo, exposition *Regard sur une œuvre. Les couleurs de la Korè* (2015-16)

- **Un volet documentaire en substitut d'une restitution**

Enfin, puisque le musée du Louvre ne propose pas de restituer la polychromie de la *Victoire de Samothrace*, nous considérons ici que le volet documentaire, composé d'expôts primaires (d'imagerie scientifique), se positionne comme substitut d'une éventuelle restitution. Si l'on considère que les volets documentaires des deux précédentes expositions viennent contextualiser, expliquer et justifier les propositions de restitutions, alors, dans le cas du Louvre, l'institution qui n'extrapole pas les savoirs nouvellement construits n'a pas besoin de justifier quoi que ce soit. L'imagerie technique atteste de la mise en œuvre d'une investigation scientifique, elle fait « elle-même » la preuve d'une démarche scientifique, et l'absence de restitution n'appelle pas la justification de protocole ou méthodologies de restitution.

Selon les modalités d'existence et d'articulation d'un volet documentaire, le visiteur est donc guidé différemment dans sa découverte de potentielles restitutions. La documentation scientifique conditionne la réception de la restitution (en amont ou en complémentarité), ou la remplace quand aucune restitution n'est proposée (en substitut). Le visiteur est amené de différentes manières à prendre connaissance de la recherche scientifique nécessaire à la conception de la restitution, venant ainsi expliquer sa présence. Afin de mieux cerner ce qui est en jeu, il est possible de mettre en parallèle cette utilisation du volet documentaire avec les craintes communément associées à l'image, et ainsi comprendre l'exposition de la recherche scientifique comme permettant d'expliciter (de faire comprendre et de mettre l'accent sur) le caractère hypothétique de la restitution.

Rappelons en effet que la médiation visuelle de la polychromie de la statuaire antique est soumise aux mêmes problématiques que tout autre patrimoine archéologique. La mise en image d'un patrimoine archéologique restitué a été abondamment traitée, et les questionnements scientifiques qu'elle soulève sont transposables à notre objet. Lorsque Jessica Fèvre de Bideran étudie la figuration du patrimoine monumental, elle met en avant l'importance de cette thématique dans la littérature traitant de l'image scientifique et de ses capacités à rendre compte fidèlement des savoirs : ainsi, « une grande partie des auteurs se penchant sur les rapports entretenus entre figuration et sciences historiques se concentrent sur la seule problématique de la fidélité de l'image » (de Bideran 2012, 77). Les interrogations de Christian Goudineau et Brigitte Lequeux pointent le problème que pose le recours à l'image : « en simplifiant le complexe, en représentant l'image, ne trahissons-nous pas le fondement même de notre discipline qui n'avance que parce qu'elle laisse de vastes incertitudes qui, en quelque sorte, font appel ? Comment intégrer nos incertitudes

à ce qui, par définition, est quasiment catégorique car représenté ? » (Goudineau et Lequeux 1988, 140)[99].

La mise en parallèle des choix de chaque institution en termes de restitutions proposées (degrés d'extrapolation) et en termes d'exposition d'un volet documentaire (modalité d'articulation avec la restitution) fait ressortir des corrélations qui amène à penser ces choix comme traduisant des positionnements institutionnels différents (Figure 44) : positionnement de l'institution muséale vis-à-vis d'une médiation des savoirs et positionnement des acteurs du musée vis-à-vis d'une « communauté scientifique ».

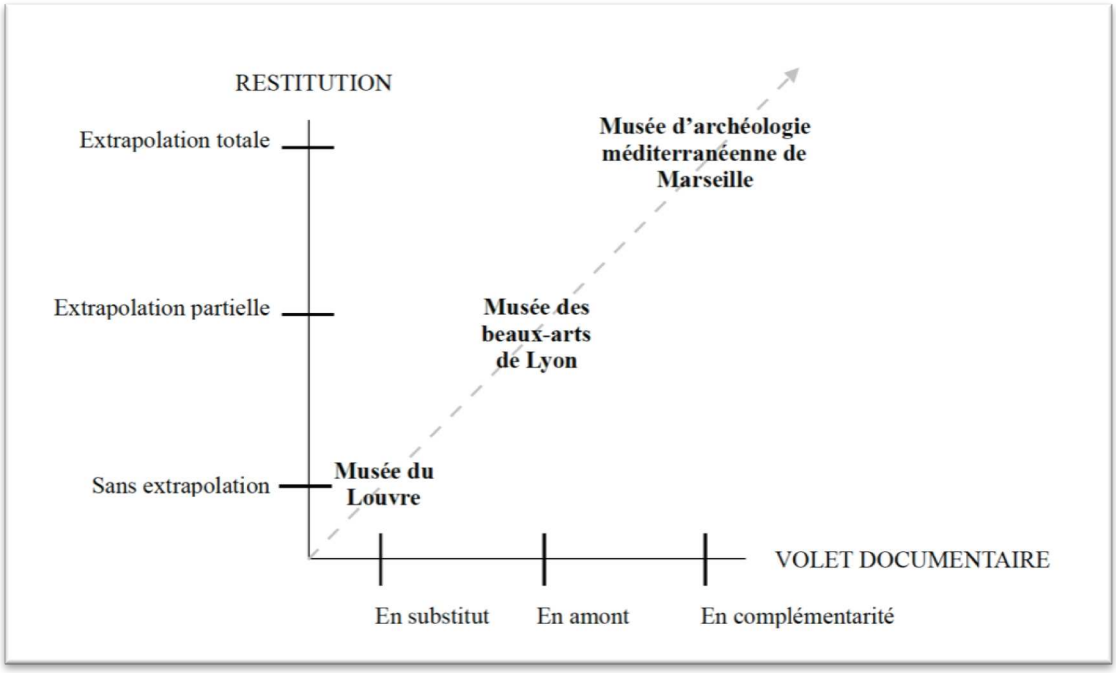


Figure 44 : Schéma traduisant le positionnement des institutions muséales
Selon la corrélation qui existe entre la place accordée au volet documentaire et l'importance des extrapolations dans les restitutions proposées.

Les restitutions sont en effet soumises à l'approbation de la communauté scientifique qui investit tout autant le média exposition que les canaux traditionnels (publications ou colloques par exemple). Par conséquent, la réputation de l'énonciateur du conservateur comme de l'expert peut également y être interrogée. Émilie Flon notamment décrit ce phénomène :

> « Dans le cas de l'illustration en archéologie, la reconnaissance est opérée par les institutions que sont les disciplines académiques (l'archéologie, l'histoire ou la

[99] *In* (de Bideran 2012, 77).

paléontologie), les activités de leurs membres dans les réseaux de diffusion scientifique, les institutions patrimoniales. Les débats et critiques autour de l'illustration de la part de la communauté scientifique sont les manifestations de ces instances de régulation sociale » (Flon 2015, 7-8).

C'est pourquoi lorsqu'il y a controverse, les limites de la recherche scientifique ont un impact non négligeable sur la conception de dispositif de médiation. Lorsqu'une médiation visuelle est proposée dans le cadre d'exposition temporaire, et donc lorsque la prise de risque vis-à-vis de savoirs non consensuels est certaine, la présence d'un volet documentaire s'explique en partie sous l'angle de ce phénomène.

Puisque l'exposition est « lue comme l'expression de l'équipe d'énonciation qui se prononce et dit quelque chose aux visiteurs par cette mise en exposition particulière » (Desvallées et Mairesse 2011, 225), la responsabilité de cette équipe est en effet engagée. Elle est engagée vis-à-vis du visiteur mais aussi de la communauté scientifique auquel elle appartient. C'est ce qu'ont analysé Éric Triquet et Jean Davallon, lors de la genèse d'une exposition scientifique (Triquet et Davallon 1993). L'élaboration du contenu scientifique de toute exposition mobilise un ou des spécialistes du sujet en question (qu'il soit interne ou externe à l'institution). L'expert chargé d'assurer la validité du contenu se trouve alors dans la situation suivante : il est en quelque sorte le représentant de sa communauté, par « une forme de délégation de la part de l'institution scientifique, ou tout au moins d'une partie de la communauté scientifique concernée » (*ibid*. 78), et sa production dans le cadre de l'exposition va potentiellement attirer l'attention d'autres membres de sa communauté[100]. Par conséquent, un certain poids pèse sur les épaules de l'expert, qu'il soit rattaché à un laboratoire ou à un musée : « dans un tel environnement, chaque scientifique peut être ainsi amené à considérer qu'il s'expose au regard de ses pairs (donc à leurs critiques) et être alors tenté de s'en préoccuper » (*ibid*.). Tenant compte de cela, c'est la situation communicationnelle de l'exposition qui se voit impactée : le discours ne s'adresse pas, ou plus uniquement, à des visiteurs mais à d'autres experts identifiés. Autrement dit, selon les auteurs, « l'enjeu dominant pour les scientifiques n'est plus un enjeu de communication scientifique publique, mais bien un enjeu de communication entre spécialistes » (*ibid*.).

En analysant l'exemple précis d'une exposition de neurosciences au Centre de Culture Scientifique et Technique de Grenoble, les auteurs montrent comment un des scientifiques sollicités concède « qu'il ne peut occulter le regard de ses pairs », et que certains de ses choix sont conditionnés par cette contrainte. Ils montrent notamment que

[100] Comme le formulent les auteurs, « ce scientifique sait qu'une partie de son auditoire habituel, constitué d'autres spécialistes de son domaine ou d'un domaine proche, est impliqué avec lui dans la genèse de l'exposition. Étant également partie prenante dans l'opération, ces derniers peuvent être portés à s'intéresser à sa contribution » (*ibid*.)

le chercheur « écarte ce qui est encore sujet à controverses pour ne conserver que les aspects de sa recherche sur lesquels il y a consensus et au sujet desquels ses pairs ont déjà une opinion favorable » (*ibid*. 79). À la lumière de ces travaux, il apparait que ce type de stratégie est d'autant plus développé que le sujet de l'exposition est controversé, ou que le champ scientifique dans lequel il s'inscrit est en cours de structuration et les enjeux scientifiques importants.

Dans le cas des expositions que nous étudions, nous pouvons dire que : 1) le champ d'études de la polychromie antique est en voie de « construction » ; 2) des controverses demeurent également quant à la nature de la mise en couleur des œuvres antiques, dues aux incertitudes concernant leur apparence originelle et à la généralisation de cette pratique à l'ensemble des objets du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne. Par conséquent, il n'est pas étonnant que, lorsqu'il est question d'exposer la polychromie antique, les experts contrôlent l'élaboration du contenu et, en se souciant de la « satisfaction des pairs » (*ibid*. 79), expriment des réserves quant aux restitutions à proposer aux publics.

Sur notre terrain, le poids de cette communauté, souvent mentionnée par un « ils » impersonnel lors de nos entretiens, est d'importance variable selon semble-t-il que les concepteurs (les conservateurs dans notre cas), s'estiment appartenir à la sphère scientifique d'une part, ou muséale d'autre part. Sans que cela ait été systématiquement abordé explicitement par les interrogés, ce phénomène s'observe à travers la distinction entre des individus qu'ils qualifient eux-mêmes comme étant « chercheur » (« c'est profondément un chercheur » ; « les chercheurs du CNRS ») et les autres.

Selon le point de vue d'un expert interrogé (n°2, Centre de recherche et de restauration des musées de France), ce positionnement professionnel relèverait plutôt d'un positionnement national, lorsqu'une distinction est discutée au regard des traditions muséologiques de différents pays. L'expert livre ainsi son point de vue sur une conception dite anglo-saxonne (jugée antagoniste à une conception française), qui accorderait une place légitime à l'expérimentation, en n'hésitant pas à imager simultanément plusieurs hypothèses. En comparaison, les professionnels des musées français seraient davantage « frileux » à procéder ainsi :

> **« Non parce que les couleurs restituées c'est un vaste débat qui en France ne se résout pas très bien** [sourire]. [C'est à dire ?] Aux États-Unis ou en Angleterre ils n'ont pas beaucoup de… ça ne leur pose pas de problème de faire des propositions de reconstitution de couleurs, avec tous les guillemets. En fait, ils disent qu'on ne peut pas vraiment savoir comment c'était à l'époque, parce que les objets qui nous arrivent maintenant, les couleurs elles sont évidemment altérées et même si on connait le pigment, ce n'est pas parce qu'on a le pigment chimique, ce n'est pas parce qu'on sait

que c'est du bleu égyptien ou de la laque que l'on connait exactement l'apparence, parce que ça dépendait du liant, de la patine, de comment ça avait été appliqué… Donc en fait, faire le lien avec des compositions chimiques et l'apparence du truc à l'époque, il n'est pas du tout évident ce lien. Du coup, les Anglo-saxons, ils n'ont pas beaucoup d'hésitations à faire des propositions donc ils repeignent des photos virtuellement, enfin, ils recolorisent, ils impriment et ils disent « peut-être que c'était comme ça ou c'était vraisemblablement comme ça ». Alors qu'**en France, cette question-là est absolument taboue. Ils ne veulent pas.** Même ici[101], on pourrait leur faire plein de propositions, souvent, et **quand on propose ça aux conservateurs, ils disent que si on publie ce genre de choses-là, ça va être pris pour argent comptant et ça va introduire quelque chose qui est potentiellement faux dans l'histoire de l'art. Et donc ils ne veulent pas entendre parler de reconstitution couleur aujourd'hui[102] - en France c'est comme ça pour l'instant.** Alors qu'en Angleterre non. Au British Museum ils le font régulièrement. Ils trouvent tel pigment et tel pigment, donc ils retrouvent un rouge qui est colorimétriquement correct, et même si on n'est pas très sûr de comment c'était à l'époque, ils font des propositions. Alors que nous ce n'est pas possible. On en avait proposé pour Samothrace mais bon, il y a trop d'inconnues donc ils ne veulent pas » […]
[À propos des traditions anglo-saxonnes] « **C'est de la culture**. **Eux ils sont plus pragmatiques.** Ils savent que ce n'est pas … Enfin ils savent … Pour eux ce n'est pas un problème de faire une proposition. Alors que nous ça pose quand même beaucoup de questions. On est un peu plus frileux de ce côté-là. Alors qu'aux États-Unis ou en Angleterre ils font ça régulièrement. C'est vraiment la culture, va savoir pourquoi [sourire]. Je ne peux pas vous dire pourquoi c'est comme ça » […]
« Je vous dis il y a un problème en France [sourire], je ne sais pas pourquoi ! Parce que franchement **en France c'est très très très frileux**. Mais vraiment, de façon même un peu absurde … » (expert 2).

Lorsque l'interrogé parle d'un « débat » qui ne se résoudrait pas, cela sous-entend tout de même des positionnements différents de la part des professionnels des musées français. Les propos d'un autre expert (n°3, Maitre de conférence en Histoire grecque) suggèrent également l'opposition de différents positionnements, à l'inverse d'une spécificité française qui éroderait les reliefs (les différences entre les institutions françaises). Les partis-pris de chaque exposition temporaire peuvent aussi se comprendre comme reflétant le positionnement des institutions. Alors que le Musée du Louvre ne se permet pas d'extrapoler les résultats de leur recherche par une mise en image des savoirs, le Musée des beaux-arts de Lyon utilise certains artifices pour une extrapolation mesurée et le Musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille choisit de proposer une restitution sans inconnue de l'état originel des œuvres exposées. Les propos du conservateur-commissaire de l'exposition marseillaise sont en ce sens éloignés de ceux des conservateurs des musées

[101] Au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France.
[102] Entretien mené en janvier 2016.

parisien et lyonnais. À la question posée sur le rôle du musée lors de notre entretien, le conservateur nous livre sa conception de l'institution : « le musée, c'est montrer au public l'état des travaux, l'état des recherches, et la vérité à un instant-T. Après, ce n'est pas un lieu scientifique le musée, jamais. C'est un lieu culturel » (conservateur n°5, M.A.M.).

Cette conception de l'institution muséale explique donc la prise de risque plus importante réalisée pour l'exposition *Le Trésor des Marseillais*. L'expert participant à l'élaboration de cette exposition (n°4) nous partage également sa vision de l'exposition : un média qui s'adresse au grand public et qui se distingue donc d'une communication scientifique. Alors que d'autres interrogés invoquent le risque de tromper le public par une mise en image de l'hypothèse, l'expert nous fait part d'un positionnement inverse.

> « **Le fait d'être obligé de présenter au grand public, il fallait bien qu'on montre quelque chose d'un peu fini**. Du coup, ça nous a poussé dans nos retranchements pour nous obliger à aller chercher plus loin et d'aller vraiment loin dans … de s'acharner en gros pour trouver des indices et pouvoir les placer quelque part. […] **Ça c'est la grosse différence entre un projet où il y a une exposition à la fin où on est vraiment obligé de trancher, mais du coup, il suffit de le dire,** moi je trouve qu'il suffit de le dire mais de faire des choix et des projets où il n'y a pas de rendu vraiment prévu, en tout cas pas grand public, et où là bien finalement du coup on se dit « et bien tant qu'on est pas sûr, on ne dit rien ». Et finalement il y a plein de trucs où on ne dit rien jusqu'au bout, on ne dit jamais rien [sourire] » (expert 4)

> [À propos d'un travail réalisé pour une exposition antérieure] « **Nous on a vraiment bien dit que ce que l'on proposait c'était une possibilité.** D'ailleurs on a même senti ça, on a senti qu'à plein de moments on faisant des choix, on aurait pu faire celui-là ou celui-là. Il y en avait dix et il y en a un qu'on a pris, parce que pour nous c'était plus facile, on avait les matériaux plus facilement accessibles, etc. Donc à chaque fois ça démultipliait les champs des possibles. Donc on aimerait beaucoup continuer là-dessus, parce qu'il y a encore plein de choses à faire » (expert 4).

Ces extraits d'entretiens nous éclairent sur les orientations prises lors de la conception des expositions temporaires. Le positionnement des professionnels vis-à-vis de l'institution muséale (possiblement conditionné par d'éventuelles traditions muséographiques) peut restreindre ou au contraire ouvrir le champ des possibles en termes de médiation de la polychromie antique, en comparaison à une communication scientifique entre pairs. Le musée est alors considéré comme un lieu « scientifique » ou « culturel » (seconde notion certes un peu vague mais à comprendre en opposition à la première), ce qui impacte les missions des institutions telles qu'elles peuvent être envisagées par leur conservateur. Ces différences peuvent également s'expliquer par les parcours personnels des conservateurs, selon le niveau et la nature de leurs études, comme l'obtention du concours de

conservateur en chef du patrimoine ; parcours dans lesquelles les dimensions scientifiques (sous-entendu d'exactitude, de véracité) ou culturelles (sous-entendue de partage, de co-construction) sont plus ou moins mises en avant[103]. Cela conduit les professionnels à se revendiquer de l'une ou de l'autre sphère, muséale ou scientifique même si en théorie, il n'est nullement question de choisir.

[103] Nous renvoyons à la représentation graphique de notre terrain d'étude, dans laquelle nous avions souligné le positionnement de certains acteurs, notamment les conservateurs du musée du Louvre, à cheval entre les deux champs scientifique et muséal.

Quand le temporaire prend fin : qu'advient la couleur ?

Si nous avons relevé un certain nombre de divergences entre les partis pris de chaque exposition, il existe un point commun notable : une fois les expositions temporaires terminées, la polychromie disparait le plus souvent des parcours. L'analyse qui suit montre que la couleur s'écrit difficilement dans la durée. Pour illustrer ce fait, nous avons choisi d'approfondir le cas particulier du musée des beaux-arts de Lyon. Nous distinguons alors quatre temporalités différentes : le vernissage de l'exposition temporaire *Regard sur une œuvre, les couleurs de la korè,* le temps de l'exposition temporaire, le retour au permanent puis quatrièmement, une nouvelle exposition proposant également de porter un autre regard sur la korè de Lyon (l'exposition *L'art et la matière, prière de toucher,* 2019).

Le vernissage de l'exposition décrite précédemment s'est déroulé lors de la fête des Lumières du 3 au 12 décembre 2015. À cette occasion et pour faire le lien avec cet évènement, un *mapping* coloré sur l'œuvre originale a été proposé[104]. Ce qui nous intéresse ici est de comparer la restitution réalisée pour le vernissage et celle réalisée pour le reste de l'exposition (Figure 45). Cette comparaison peut s'effectuer à plusieurs niveaux : en termes de choix médiatiques, de couleurs restituées et de durée.



Figure 45 : Comparaison des deux restitutions proposées par le MBA de Lyon. À gauche le temps du vernissage , à droite le temps de l'exposition temporaire.

Constatons premièrement que les choix médiatiques sont en effet différents : d'un côté une projection, de l'autre une photographie retouchée de l'objet. Lors du vernissage, la

[104] Une réalisation de Guillaume Marmin de l'association Yam. Lors de notre déplacement au musée le 17 décembre 2015, nous n'avons pas pu observer cette proposition. Aucune vidéo d'archive n'a été trouvée (seulement une photographie) ce qui en complique l'analyse.

restitution colorée est projetée sur l'original lui-même alors que le temps de l'exposition, la restitution est insérée dans un dispositif multimédia et présentée à la fin de la vidéo. Deuxièmement, en termes de couleurs restituées, relevons que la surface colorée est plus importante dans la proposition du *mapping* que dans la restitution infographique (la tunique est « peinte » en rouge. De plus, la couleur n'y est pas appliquée en dégradé sur la moitié de l'œuvre, comme c'est le cas sur la photographie retouchée. Troisièmement enfin, le *mapping* est proposé pour une durée inférieure à celle de la restitution infographique : dix jours contre trois mois.

Ces dissemblances soulèvent plusieurs questions : quelles en sont les raisons ? Tenant compte des moyens humains et financiers engagés pour la réalisation d'un *mapping*, comment expliquer que cette réalisation ne soit pas exploitée sur la durée ? Pourquoi l'original coloré est-il plus éphémère ? Sur le site internet de l'institution, l'initiative est ainsi décrite : il s'agit, « le temps d'une proposition, [d']une invitation à porter un autre regard »[105]. Dès lors, pourquoi ce regard est-il différent de celui porté le temps de l'exposition temporaire ? Continuons à décrire la suite des événements afin de pouvoir répondre à ces questions.

Une fois l'exposition temporaire terminée, celle-ci est démontée. Si chaque élément de médiation issu d'événements temporaires devait être conservé, les espaces permanents demanderaient à être considérablement agrandis. Mais il est toutefois intéressant de noter que ce retour au permanent a pour conséquence de supprimer toute médiation visuelle de la couleur : la vidéo avec la restitution, le diaporama et la table à pigment. La polychromie de l'œuvre se donne alors à lire et/ou à écouter. Le panneau-texte de la salle précise ainsi :

> « Sur les vêtements de fines incisions dans le marbre suggèrent des broderies et des restes de polychromie **attestent qu'à l'origine la statue était peinte**. Sur la coiffe (le *polos*) des fleurs et des palmettes bleues ou vertes se détachaient sur un fond rouge, la manche du *chiton* était brodée de vert ou de bleu ainsi que le bas des plis de *l'himation*. La superbe chevelure ondulée et tressée, entièrement peinte, conserve des traces de couleur rouge ».

L'audio-guide mentionne quant à lui[106] :

> « Outre le bras gauche et le bas des jambes, **la statue a perdu un autre élément essentiel de son aspect d'origine : la couleur**. En effet, **il faut imaginer** que le marbre était **entièrement peint** comme l'attestent quelques traces de rouge, encore visibles sur la

[105] http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/contenu_cache/fete-lumieres-musee (consulté le 10 juillet 2019).
[106] Disponible en ligne : http://www.mba-lyon.fr/static/mba/contenu/son/audioguide-permanent/0310-kore-de-l-acropole.mp3 (consulté le 11 juillet 2019).

chevelure. Des analyses ont par ailleurs permis de déceler des éléments de pigment bleu et vert. Probablement créée vers 550-540 av. J.-C., la korè de Lyon occupe par son style une place particulière dans l'art de la statuaire grecque archaïque » (1m42 - 2m19).

De nouveau, certaines questions émergent et ce passage de l'image au texte interroge : pourquoi aucun des expôts conçus pour l'exposition temporaire n'est conservé et exposé de manière permanente, alors que la korè de Lyon dispose d'une salle entière (l'exposition temporaire était présentée dans la salle où l'œuvre est habituellement conservée) ?

De nouveau, poursuivons sur la suite des événements. En 2019, le musée accueille une nouvelle exposition itinérante intitulée *L'art et la matière, prière de toucher*, dans laquelle la korè de Lyon occupe une fois de plus une place importante (Figure 46). Cette exposition est le fruit d'une collaboration entre plusieurs musées de beaux-arts (Lyon, Nantes, Lille, Rouen, Bordeaux, Montpellier et Lyon) et met en commun des reproductions d'œuvres statuaires afin de proposer une expérience tactile des sculptures. Le visiteur est en effet invité à enfiler un bandeau et à se laisser guider par un audioguide ou un « compagnon de visite ». L'objectif affiché de cette initiative est de « sensibiliser à l'altérité à travers la perception tactile des personnes aveugles et malvoyantes tout en menant une politique d'accessibilité ambitieuse en faveur des personnes handicapées ». *A priori*, aucun lien avec la couleur, c'est pourquoi il n'est pas étonnant que le moulage de la korè de Lyon ne soit pas peint.



Figure 46 : La Korè de Lyon dans l'exposition l'exposition L'art et la matière, prière de toucher.
À gauche, l'affiche de l'exposition, présentée à Lyon du 13 avril au 22 septembre 2019. À droite, la reproduction de l'œuvre en résine chargée de poudre de marbre, © Lyon MBA, Photo Alain Basset.

Si nous mettons de côté les intentions des concepteurs de l'exposition, le constat suivant s'impose à nous : une nouvelle image de l'œuvre circule, achromatique, voire plus blanche

que l'original tel qu'il est conservé aujourd'hui. En outre, sur le site internet de l'exposition, le moulage est ainsi présenté: « Grèce, Athènes, *Korè*, reproduction en résine chargée de poudre de marbre [œuvre originale en marbre pentélique, vers 540 avant J.-C., Lyon, Musée des Beaux-Arts] ». La référence à l'original a donc perdu ses couleurs : si la provenance du marbre est précisée, sa mise en couleur ne l'est plus. En discutant cet exemple, l'idée n'est pas de dénoncer l'absence de mention relative à la couleur de l'objet mais bien de mettre en avant un fait qui nous importe : si la couleur n'est pas le sujet principal du propos, alors celle-ci n'est pas signalée.

Un point essentiel ressort donc de ces premières observations : la temporalité d'une écriture polychrome. Nous commençons à envisager comment s'opposent une présentation permanente d'un côté et une présentation temporaire de l'autre : l'achromatisme d'une part et la couleur d'autre part. Avec la disparition du temporaire, c'est la couleur qui disparait des parcours et le musée des beaux-arts de Lyon ne fait pas exception. Une fois l'exposition sur les couleurs de la korè terminée, la médiation de la polychromie originelle de l'œuvre est condensée en un texte qui ne dialogue plus avec les images. Dès lors, que deviennent les restitutions et autres dispositifs de médiation de la couleur conçus pour une exposition temporaire quand celle-ci s'achève ? Et plus précisément où sont consignées les inscriptions de l'écriture polychrome de la statuaire ?

La réponse dépend en fait de la nature du dispositif : si les vidéos ou impressions sont plus facilement archivables, le sort des reproductions polychromes grandeur nature semble être différent. Prenons pour exemple le musée du Vatican, dans lequel une reconstitution polychrome de la statue d'*Auguste de Prima Porta* ne dialogue plus avec l'œuvre originale, mais est exposée dans un des halls du musée, entre un escalier de circulation et la reproduction blanche du *Laocoon*. Dans la *Braccio nuovo* où est exposée la statue originale, aucune mention n'est faite de sa polychromie originelle, que ce soit dans les textes qui l'accompagnent ou dans la piste de l'audio-guide correspondante. À l'inverse, le cartel développé de la reconstitution explique que « cette copie montre clairement comment, dans le passé, les statues classiques en marbre blanc étaient peintes de différentes couleurs pour mettre en valeur certains détails ou l'ensemble de la sculpture »[107]. Si l'on compare d'ailleurs les cartels développés de chacun des deux objets, deux constats s'imposent : celui de la copie renvoie à l'œuvre originale, mais ce renvoi est unilatéral ; deuxièmement, alors que le cartel de la copie explique que c'est pendant la restauration de l'œuvre que des

[107] Citation originale tirée du cartel de l'objet : « This is a plaster cast, on scale 1:1, of the famous statue which is presently located in the Braccio Nuovo of the Vatican Museums. However, the copy is vividly colored, different from the original. In fact, during the restoration of the Augustus of Prima Porta scientific investigations revealed that his sculpture was originally colored with varnishes that are no longer visible on the marble surface. This copy shows clearly how, in the past, classical statues in white marble were treated with different colors to emphasize the details or the entire sculpture ».

investigations ont révélé la présence de couleurs, une plaque figurant sur le socle de l'original fait écho à cette même restauration mais dans le but unique de remercier les mécènes l'ayant soutenue financièrement.

Figure 47 : Auguste de Prima Porta, 20-17 avant J.-C., Musée du Vatican, inv. 2290 © C. Béguin





Figure 48 : Copie polychrome de l'Auguste de Prima Porta, Musée du Vatican © C. Béguin

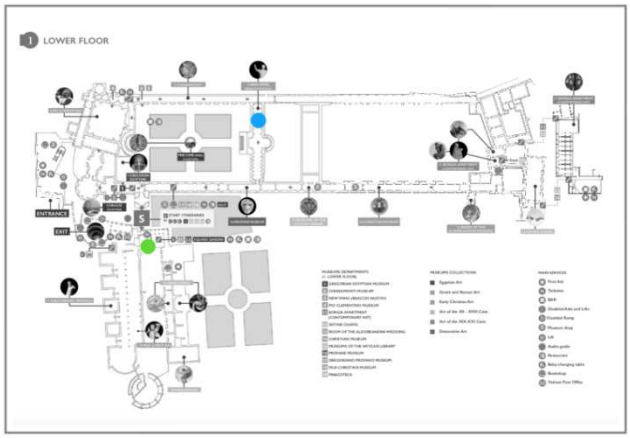


Figure 49 : Localisation de *l'Auguste de Prima Porta* et de sa reproduction polychrome, Musée du Vatican
Le point bleu indique l'emplacement de l'original, le point vert celui de la reconstitution polychrome

Un second exemple similaire est celui de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague : plusieurs reconstitutions polychromes réalisées pour une exposition temporaire ont été également déplacées, mais cette fois-ci dans le café du musée, ce qui diffère davantage d'une délocalisation au sein même d'un parcours muséal[108]. Et cela nous amène à discuter d'un autre phénomène observé : le relais d'une écriture polychrome effectué par les espaces mercantiles des institutions muséales.

[108] Un fait que nous n'avons pas observé mais qui nous a été rapporté par un des conservateurs de l'institution lors d'une conférence en 2017.

Les espaces mercantiles relaient les espaces d'exposition : des produits dérivés au catalogue d'exposition

Parmi les espaces mercantiles des institutions muséales figurent en premier lieu les boutiques. Alors que les parcours permanents se caractérisent, semble-t-il, par une ambiance chromatique peu chatoyante, les produits dérivés exposés à la vente sont souvent très colorés. Il en est ainsi à la boutique du musée du Louvre, où des reproductions à petite échelle de la *Vénus de Milo* et de la *Victoire de Samothrace* sont réalisées en jaune, bleu, vert, rouge ou orange (Figure 50). Les produits sont également commercialisés sur le site internet de la RMN (Réunion des Monuments Nationaux) avec comme présentation d'accroche le texte suivant :

> « Contrairement aux idées reçues, ce n'est pas pour la pureté de sa blancheur que les artistes de l'antiquité avaient recours au marbre. Sur de nombreuses œuvres les recherches au microscope ont révélé des traces de pigments rouges, bleus, verts, ou jaunes. Surprise : la sculpture grecque était polychrome. Pour suggérer l'esprit de la sculpture antique, considérée à tort comme austère, les Vénus de Milo ont donc été habillées de couleurs vives »[109].

Paradoxalement, notons d'ailleurs que c'est la juxtaposition de ces figurines qui crée une impression polychrome. Alors que le texte fait état d'une *poly*-chromie, chaque reproduction prise individuellement reste monochrome. Cela s'applique également aux reproductions de la V*ictoire de Samothrace,* dont la présentation par la RMN reprend la même accroche tout en poursuivant sur l'actualité de sa restauration : « Lors de sa dernière restauration, des traces de bleu ont été découvertes sur le drapé de la Victoire de Samothrace. Pour recouvrer cet esprit, l'atelier moulage de la Rmn-GP a habillé ses reproductions de couleurs monochromes et mates, dans des tons correspondant à la tendance hipster actuelle ». Constatons donc que telles mentions, affirmant les résultats de la restauration ou la polychromie des marbres de manière générale, ne sont pas faites *in situ,* en dialogue avec les objets originaux, mais ce sont les espaces mercantiles qui prennent en charge la diffusion des savoirs, relayant ainsi le discours porté par l'exposition (temporaire ou permanente).

[109] Source en ligne : https://www.boutiquesdemusees.fr/fr/antiquites-gallo-romaines-greco-romaines/venus-de-milo-pop-orange/14447.html (consultée le 1 octobre 2020).



Figure 50 : Produits dérivés vendus par la RMN
Réductions polychromes de la *Vénus de Milo* et de la *Victoire de Samothrace*.

L'expression du photographe William Eggleston « le noir et blanc serait l'art ; la couleur serait commerciale » ne semble pas uniquement s'appliquer au champ de la photographie (Guerrin 2001). La couleur ne serait-elle qu'au service d'une stratégie marketing qui n'a de place au sein des collections ? Ou du moins serait-ce là un préjugé, qui empêche la couleur d'entrer dans les salles de musées ? De dépasser les frontières de ses boutiques ? De nouveau, le musée du Louvre n'est pas un cas isolé et l'on pourrait citer d'autres exemples où la polychromie de la statuaire se donne à voir seulement sur les étals et non dans les parcours d'exposition (Figure 51).



Figure 51 : Produits dérivés vendus dans la boutique du Musée de la Romanité de Nîmes.

Néanmoins, notons que le recours à la couleur dans la stratégie d'exploitation du patrimoine ne semble pas concerner tous les produits, notamment ceux traditionnellement reconnus comme « légitimes » : nous faisons ici référence au catalogue d'exposition, en opposition aux *goodies* et autres produits dérivés des objets de collection. L'objet catalogue nous intéresse particulièrement car il constitue l'inscription permanente d'une manifestation éphémère, et parce qu'il joue un rôle certain dans l'écriture du patrimoine. Bien que nous n'ayons pu procéder à une analyse systématique de tous les catalogues d'exposition traitant de la polychromie antique, nous pouvons partager ici quelques observations et en tirer deux principaux constats.

Premièrement, nous observons que l'écriture de la couleur (réalisée par l'exposition temporaire) n'est pas toujours documentée dans ce type d'objet. Illustrons ce fait avec le feuillet-catalogue de l'exposition temporaire *Regard sur une œuvre. Les couleurs de la Koré*, distribué à l'accueil du musée pendant puis après l'évènement. Dans ce document, les restitutions polychromes de la Korè de Lyon ou de la Korè de Chios n'y figurent pas (là où pourtant elles étaient présentées dans l'exposition). Si une section du texte de ce feuillet est spécifiquement consacrée à la polychromie de l'œuvre et détaille les résultats des recherches, les illustrations intégrées se limitent donc aux outils, à l'imagerie technique et aux chercheurs en action. Par ailleurs, la chartre graphique de ce document peut être qualifiée de passéiste, c'est-à-dire tout en nuances de gris, utilisant des dessins en noir et blanc et des documents historiques en sépia. Une esthétique qui est donc différente de ce que pouvait proposer l'exposition, et notamment différente du premier visuel de la vidéo (Figure 53). En somme, dans ce document permanent, les outils d'aide à l'interprétation créés pour l'exposition temporaire disparaissent et avec eux, les médiations qu'ils opéraient.

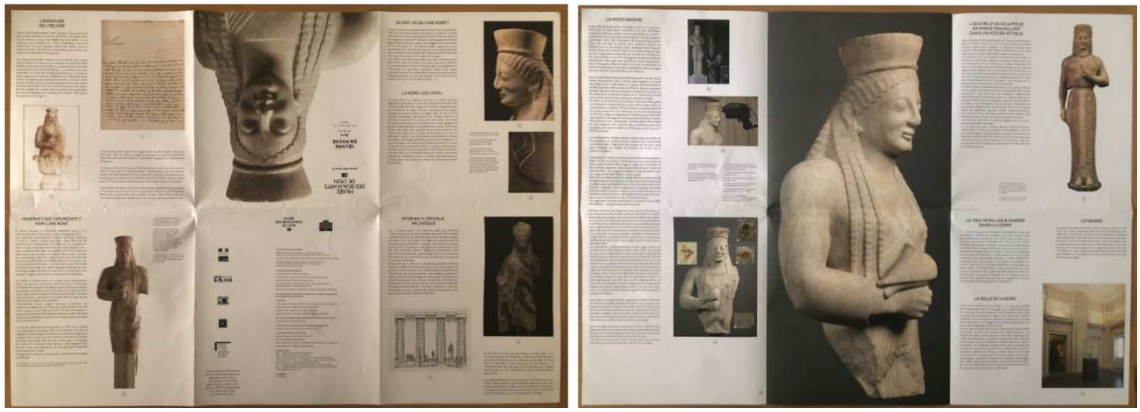


Figure 52 : Feuillet-catalogue de l'exposition *Regard sur une œuvre. Les couleurs de la Korè.*



Figure 53 : Visuel d'accueil du module vidéo de l'exposition *Regard sur œuvre. Les couleurs de la Korè*.

Ce constat a déjà été fait par des chercheurs interrogeant les logiques de conception des catalogues d'exposition. C'est le cas de Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka lorsqu'ils questionnent la place des catalogues dans l'écriture à la fois d'une histoire de l'Art et d'une histoire des expositions (2013). Les auteurs mentionnent notamment les contraintes techniques venant en partie expliquer l'autonomie de l'objet catalogue, par rapport à l'exposition à laquelle il est sensé se référer :

> « Le catalogue d'exposition est souvent présenté comme le complément documentaire d'une exposition. **Il en constitue aussi bien souvent la seule archive visible et devient un outil pour l'historien de l'art**. Cependant les catalogues d'expositions deviennent de plus en plus autonomes (Moeglin-Delcroix, 1996). **Ils ont une vie presque indépendante de l'exposition** et sont constitués d'images interprétées d'œuvres existantes dans un espace ou pour un lieu qui ne correspond pas toujours à l'exposition elle-même. Pour des raisons techniques, rares encore sont les catalogues qui présentent les œuvres dans le contexte de l'exposition qu'ils doivent documenter.» (*ibid*. 144)[110].

Parce que le catalogue est généralement conçu et imprimé en amont du vernissage d'une exposition c'est-à-dire avant que l'exposition ne soit réellement mise en œuvre l'objet ne rend pas compte des mises en scène et médiations de la couleur participant pourtant de la patrimonialisation d'une statuaire polychrome[111].

Des contre-exemples au feuillet-catalogue lyonnais montrent toutefois qu'il peut en être autrement. C'est le cas notamment du catalogue de l'exposition marseillaise ou de celui des différentes éditions de l'exposition itinérante *Bunte Götter Die Farbigkeit antiker Skulptur*. Comment expliquer ce fait ? Nous avançons l'hypothèse suivante : sa présence s'explique par le statut accordé aux outils de médiation dans l'exposition ; selon la place qu'occupe la couleur dans le propos de l'exposition mais surtout, selon la place que les objets de médiation occupent dans le « concept » d'exposition. Dans le cas de l'exposition allemande par exemple, la promesse est celle d'une antiquité restaurée et le concept repose en grande partie sur le dialogue de l'orignal et de sa reconstitution. Les expérimentations sont donc

---

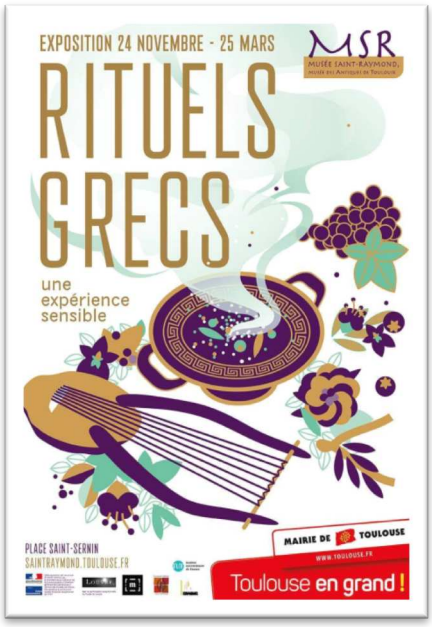
[110] Une autonomie déjà soulignée par Rosenberg (1989) comme faisant la spécificité de l'objet catalogue : « La logique voudrait que le catalogue paraisse après la clôture de l'exposition. C'est une évidence : cela permettrait d'abord de réaliser de meilleures photographies des originaux, dont on pourrait contrôler la qualité et la fidélité. […] Mais la loi du genre veut qu'il n'en soit pas ainsi : le catalogue paraît avec l'exposition, est rédigé avant l'exposition : c'est ce qui, dans le vaste champ des publications artistiques, en fait la particularité, l'originalité. Le catalogue, par le fait qu'il est conçu alors que les œuvres ne sont pas réunies, est un genre à part entière, un genre en soi et doit le demeurer » (*in* Parcollet et Szacka 2013, 145).

[111] Si nous avons vu que les expositions temporaires traduisent des positionnements institutionnels différents, nous pouvons considérer qu'il en va de même pour la conception du catalogue. Et parce que le catalogue est d'autant plus pérenne que l'exposition auquel il se rattache, est-il d'autant plus exposés à la critique des pairs ? S'adresse-t-il avant tout aux spécialistes ?

incluses dans le catalogue, comme c'est aussi le cas pour l'exposition marseillaise, même si dans les deux ouvrages, les objets de médiations n'ont pas été photographiés en situation.

Le deuxième constat concerne l'écriture des savoirs : si la couleur est affirmée dans l'exposition temporaire, elle peut être relativisée dans le catalogue, qui lui est permanent. C'est le cas du catalogue de l'exposition *Rituels grecs, une expérience sensible* (au musée Saint-Raymond de Toulouse, brièvement mentionnée en chapitre 3, approfondie en chapitre 6). D'un côté, le propos repose sur l'archéologie expérimentale et le concept de l'exposition est celui de l'« expérience » sensorielle des visiteurs — expérience permise grâce aux produits de l'expérimentation. D'un autre côté, le catalogue ne documente pas les mises en scène de l'exposition et demeure pauvre en couleurs (Figure 55). Cela est d'autant plus surprenant que si l'exposition affirme une polychromie « systématique » des stèles funéraires[112], aucune notice du catalogue ne mentionne la couleur, et nous lisons dans le chapitre consacré aux funérailles que les monuments aux morts (à savoir les tombeaux) étaient « parfois peints » — ce qui diffère d'une mise en couleur temporairement affirmée comme systématique (Brulé 2017, 133).

Figure 54 : Affiche de l'exposition Rituels grecs. Une expérience sensible (MSR Toulouse)



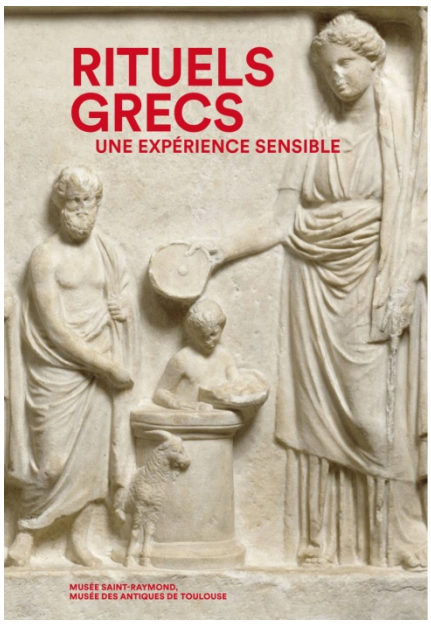


Figure 55 : Couverture du catalogue de l'exposition Rituels grecs. Une expérience sensible (MSR Toulouse)

[112] Explicitement dans le cartel de la stèle expérimentale, ainsi que dans les discours des médiateurs en visite guidée, dans les discours prononcé lors de la conférence de presse et du vernissage par le commissaire et le conservateur (discours auxquels nous avons assisté).

Ce double constat — d'une part un possible effacement de la couleur et d'autre part sa possible euphémisation — pose bien entendu problème pour la patrimonialisation d'une statuaire polychrome. En effet, en tant que « médiation documentaire », le catalogue n'a pas qu'une « simple fonction d'enregistrement » mais aussi une « fonction d'inscription » de l'exposition dans l'histoire et par conséquent, il légitime la valeur des éléments conservés et pérennisés car imprimés (Régimbeau 2013). Quelles que soient les raisons venant expliquer ces constats, c'est leurs conséquences qui nous intéressent. Parce qu'ils documentent l'exposition, les catalogues constituent un support d'étude pour des recherches ultérieures, et si la couleur en est omise, celle-ci peut donc difficilement être objet d'étude. Par ailleurs, toutes représentations d'une statuaire polychrome constituent un point de départ à des réappropriations, que celles-ci soient scientifiques ou artistiques ; et ce sont notamment ces réappropriations qui permettent d'amorcer un processus de trivialité (transformant la statuaire polychrome en être culturel). Mais l'effacement ou l'euphémisation de la mise en couleurs des marbres entravent cette circulation, laissant place à des représentations achromatiques légitimes.

En somme, la couleur intègre l'exploitation du patrimoine selon différentes modalités, c'est-à-dire selon les produits et services que cette exploitation propose. Elle peut relayer les espaces d'exposition, lorsqu'elle participe à la diffusion des savoirs qui ne sont pas systématiquement intégrés à la stratégie d'exposition du patrimoine. Il en va de même pour la mise en communication du patrimoine, lorsque la couleur intègre différents supports pour s'adresser semble-t-il à un certain public[113]. C'est le cas par exemple de la communication du Musée de la Romanité tout récemment ouvert à Nîmes (Figure 56). Celle-ci use en effet particulièrement de couleurs, par l'association de couleurs primaires et secondaires contrastées à savoir le bleu, le rouge, le jaune et le vert. Sur le site internet de l'institution (et plus généralement dans l'ensemble des supports de communication), le motif des quatre carrés colorés est récurrent.

Or, lorsque l'on s'attarde sur la présentation du parcours permanent (Figure 57), on observe que ce motif est bien superposé à des photographies dont la couleur semble absente. Dès lors, comment expliquer que la couleur investit seulement la mise en communication ou mise en exploitation du patrimoine et s'efface lorsqu'il s'agit de sa mise en exposition ? Plus précisément, pourquoi s'efface-t-elle d'une mise en exposition *permanente* ? Car le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne peut être polychrome,

[113] Nous postulons en effet que la couleur est ici utilisée pour cibler un certain public, c'est-à-dire plus jeune que le public traditionnel des musées d'archéologie. L'étude nationale « À l'écoute des visiteurs » a notamment montré que l'âge moyen du public de ces musées est de 45 ans (Jonchery 2017, 44); un public d'ailleurs plus âgé que celui de l'ensemble de l'enquête, toutes institutions confondues (40 ans). L'utilisation de la couleur, alliée à la représentation d'individus relativement jeunes sur l'ensemble des supports, nous conduit à supposer de telles intentions comme constitutives de la stratégie de communication du musée.

nous l'avons nu, de manière éphémère. Mais lorsque cette temporalité s'achève, la couleur ne semble utilisée que pour transformer les objets en « produit » culturel. Dans la section suivante, nous cherchons donc à identifier et comprendre ce qui caractérise les parcours permanents des institutions.

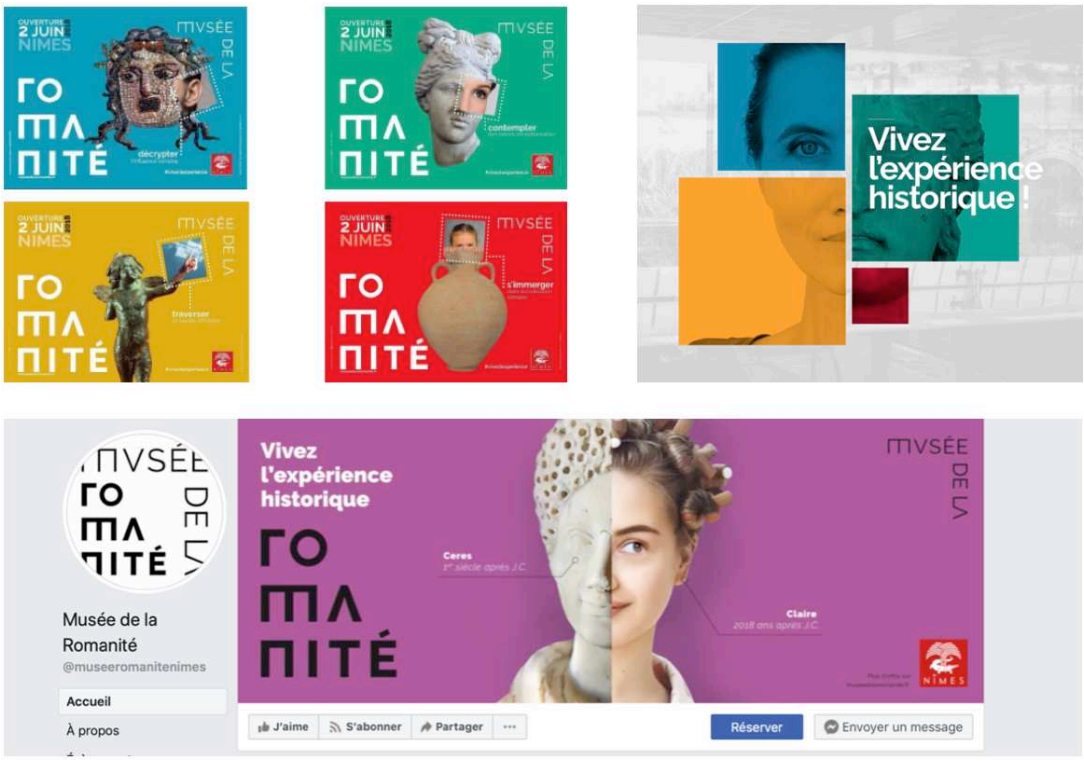


Figure 56 : Mise en communication du Musée de la Romanité de Nîmes
En haut à gauche, les billets d'entrée ; en haut à droite, un extrait du site internet présentant le motif des quatre carrés colorés ; en bas, un extrait de la page Facebook de l'institution, consultée le 12 septembre 2020.



Figure 57 : Extrait du site internet présentant une partie du parcours, Musée de la Romanité (Nîmes)

4.2 L'exposition permanente : le filtre noir et blanc de l'écriture

Notre démarche précédente a consisté à identifier les modalités d'écriture en couleurs de la statuaire, tout en étant attentive au devenir de ces inscriptions, sur une certaine temporalité. Ce faisant, nous avons cherché à comprendre comment se pérennise l'écriture d'une statuaire polychrome. Si nous avons constaté qu'au sein des parcours d'exposition, la couleur est majoritairement temporaire, il nous faut maintenant identifier plus particulièrement ce qui caractérise à l'inverse la médiation permanente.

Notre démarche consiste alors à traquer la couleur dans de vastes parcours, mais surtout à comparer sa médiatisation avec celle d'autres savoirs, ne touchant pas à la polychromie de la statuaire. L'objectif est de comprendre ce qui serait ou non spécifique à la médiatisation de la couleur. Pour la démonstration, nous nous appuyons sur l'exemple du parcours permanent du Département des antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre un exemple représentatif d'une grande partie des musées français voire étrangers.

Le constat principal est le suivant : si les couleurs de la statuaire ne se donnent pas à voir, des restitutions ou reconstitutions à échelle réduite sont largement utilisées, mais elles ont un tout autre but. Lorsqu'elle existe, la médiation des couleurs de la statuaire antique s'effectue essentiellement *via* le registre textuel. La couleur relève presque exclusivement du langage verbal alors que paradoxalement, une pluralité de solutions visuelles est envisagée pour médier des savoirs relatifs à la forme originelle des objets ou à leur contextualisation. Les entretiens menés avec les conservateurs de l'institution permettent de comprendre que le problème spécifique de l'objet « couleur » (du point de vue d'une médiation des savoirs) est la difficulté à la schématiser.

La mise en scène du blanc ou la difficulté à schématiser la couleur hypothétique

En comparaison aux œuvres d'art, les objets archéologiques font plus souvent l'objet d'un discours d'accompagnement destiné à les contextualiser : qu'il s'agisse d'une contextualisation géographique et historique ou d'une contextualisation « matérielle »,

lorsqu'il s'agit d'objet lacunaire, par exemple fragmentaire. Au musée du Louvre, ces discours prennent forme à travers un ensemble de représentations ponctuant la visite, en dialogue avec les objets : des dessins, des schémas et des plans, des photographies retouchées ou des maquettes. On constate néanmoins rapidement, lors d'une visite menée en 2015, qu'aucune de ces représentations n'intègre plastiquement la couleur. Et pourtant, il est possible d'apprendre que les objets concernés ont été ou pouvaient être polychromes (comme cela peut être dit dans des cartels). Nous pouvons distinguer deux utilisations de ces représentations achromatiques : elles sont conçues soit pour parler d'autre chose que de couleur, soit pour parler de couleur sans pour autant la montrer.

Pour illustrer le premier cas de figure, référons-nous à la médiation entourant la *Vénus de Milo*. La fiche de salle abritant la statue fragmentaire fournit un certain nombre d'informations aux visiteurs, parmi lesquelles figurent des hypothèses quant à sa forme originelle (Figure 58) : quelle était la position de ses bras ? Quel attribut pouvait-elle tenir dans ses mains ? Faisait-elle partie d'un groupe statuaire ? Les hypothèses émises concernent donc un état formel originel possible[114]. Elles ne concernent pas une éventuelle mise en couleur de la statuaire, bien que le visiteur puisse lire sur ce même feuillet que le marbre était probablement peint.

> « la statue était agrémentée de bijoux en métal dont ne subsistent que les trous de fixation : un bracelet au bras droit, des boucles d'oreilles et un bandeau dans les cheveux. À la couleur introduite par ces parures s'ajoutait peut-être une polychromie appliquée sur le marbre : elle n'est plus visible aujourd'hui » (extrait du feuillet).



Figure 58 : Hypothèses d'un état originel de la *Vénus de Milo*, fiche de salle, Musée du Louvre.

Probablement qu'une restitution polychrome de la *Vénus de Milo* ne serait pas assez fondée au regard des connaissances que les scientifiques en ont. Le fait de préciser que la couleur « n'est plus visible aujourd'hui » suggère probablement qu'au-delà d'être invisible à l'œil nu, aucune trace n'ait été retrouvée. Mais qu'en est-il pour des objets dont la polychromie

[114] Selon les propos d'un des conservateurs interrogés, ces hypothèses ont été faites au cours de l'histoire, elles ne sont pas émises par l'institution elle-même.

est davantage attestée ? C'est le cas par exemple du Parthénon, dont le musée du Louvre conserve quelques fragments (de frise et de métope). Comme nous l'avons déjà précisé, nombreux sont les archéologues ayant affirmé la mise en couleurs du monument. Le visiteur peut ainsi lire sur le texte accompagnant le fragment de la frise, que « des éléments en métal (dont on voit encore les trous de fixation) et de la peinture venaient compléter la sculpture » ; ici, aucun doute n'est exprimé, aucun modalisateur n'est utilisé. Toutefois, la représentation du monument sous forme de maquette n'illustre pas cette information et l'objet de médiation demeure blanc (Figure 59) blancheur qui caractérise généralement les maquettes de musée.



Figure 59 : Salle de Diane, «Les sculptures du Parthénon au Louvre ».
Vue d'ensemble (à gauche) et détail de la maquette (à droite).
Scénographie réalisée en 2007 © Jean-Julien Simonot

Supposons que ces quelques constats s'expliquent par l'absence de couleurs conservées sur les objets en question. Qu'en est-il alors des objets sur lesquels perdurent des traces de couleurs, visibles par le visiteur ou ne serait-ce qu'identifiées par les experts ? C'est le cas par exemple d'une *Tête de cavalier,* sur laquelle subsistent des pigments de couleur rouge et noir visibles à l'œil nu, mentionnés dans le cartel de l'objet (Figure 60). Le cartel est d'ailleurs accompagné d'une illustration permettant de se représenter le corps auquel appartenait anciennement cette tête. On observe toutefois que la représentation du cartel ne restitue pas ces couleurs d'origine mais essentiellement la forme que pouvait avoir la sculpture intègre. Surtout, il s'agit d'une photographie en noir et blanc de l'objet original ; par conséquent, là où les couleurs sur l'objet sont perceptibles, la représentation intégrée au cartel les efface.

Il en est de même mais différemment de la médiation du temple de Zeus d'Olympie (Figure 61). Dans l'exemple précédent, la représentation supprime la couleur, mais admettons que celle-ci n'était pas le propos. Ici, la représentation sert bien un discours sur la couleur et pourtant, elle ne la montre pas. Sur le feuillet d'approfondissement dédié à

la métope d'Héraclès, un dessin schématique du relief sculpté est utilisé pour situer l'emplacement du rouge qui a été détecté. Mais seul l'emplacement est restitué, puisque la couleur rouge est matérialisée par du gris, comme le précise explicitement la légende de l'illustration.



Figure 60 : Tête de cavalier, vers 550 av. J.-C.
Provenance : Acropole d'Athènes. Fabrication : Athènes. Marbre insulaire, traces de polychromie : peinture rouge pour les cheveux, la moustache, la barbe et l'iris, noire pour la pupille. Reste d'une pointe métallique au sommet du crâne. (Musée du Louvre).
À droite, illustration intégrée au cartel.

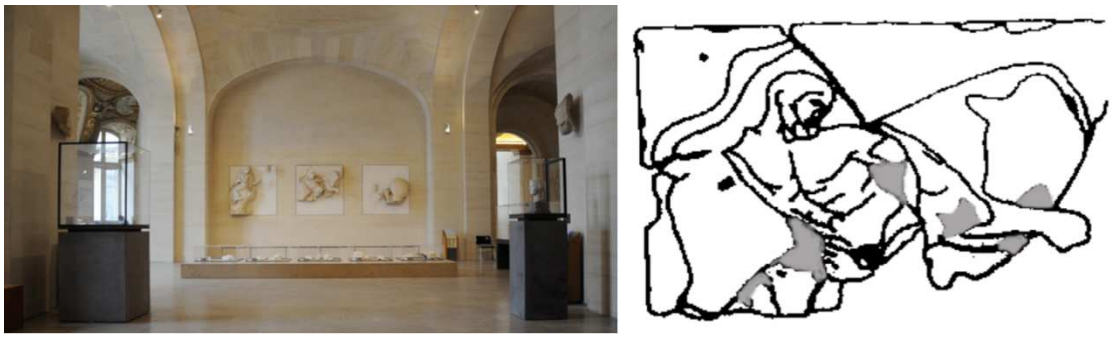


Figure 61 : Salle dédiée au décor sculpté du temple de Zeus à Olympie (Musée du Louvre)
À droite, illustration intégrée au cartel de la métope d'Héraclès combattant le taureau de Crète, légendée « Traces de couleur rouge (indiquées en grisé sur le dessin) ».

Ces quelques exemples montrent que la couleur n'est pas une donnée sensible des représentations jalonnant le parcours permanent de l'institution. Quelles qu'en soient les raisons, ce constat interpelle tant il se répète d'un musée à l'autre. D'après les conservateurs de cette institution, un certain nombre de problèmes relatifs à la représentation d'une statuaire polychrome sont identifiés. Revenons brièvement sur les freins liés à la mise en image de savoirs hypothétiques, afin de mieux comprendre par la suite que l'extrapolation et la restitution des savoirs relatifs à la couleur posent des problématiques spécifiques.

Nous l'avons évoqué, la mise en image de savoirs hypothétiques rend difficilement compte des incertitudes scientifiques. Et puisque l'apparence polychrome de la statuaire antique demeure incertaine, sa mise en image pose problème. Comme l'affirme un des conservateurs, vouloir restituer la polychromie d'un objet ne relève pas uniquement de l'extrapolation scientifique (d'une fiction scientifique), mais potentiellement de la « science-fiction » :

> [à propos d'une terre cuite en particulier] « On voit bien que le manteau était vert là, il semble qu'il y ait du rose sur une des tuniques, mais on n'arrive pas bien à savoir qu'elle était la couleur de l'autre manteau. Donc **je n'ai rien proposé parce que là on est dans la science-fiction ensuite, si on commence à dire voilà, chacun prend son crayon. C'est très intéressant mais ça n'a rien à voir avec quelque chose de scientifique** » (conservateur 2, musée du Louvre).

Pour un autre conservateur interrogé, il est évident que, « **quand on reconstitue la polychromie, c'est toujours matière à caution** » (conservateur 1, musée du Louvre). Ici, rien de spécifique à l'objet statue-polychrome. Comme le rappelle Émilie Flon : « Le point délicat serait que ce qui est représenté tend à prendre davantage le statut d'un fait (soit d'une certitude) plutôt que d'une hypothèse. Les images auraient un caractère réaliste, et pour le destinataire les informations qu'elles donnent auraient un statut définitif : l'image « gèlerait » en quelque sorte une vue de la « vérité » (Moser, 1996) » (Flon 2015, 9-10). Les conservateurs anticipent donc la réception des restitutions, mais aussi le devenir de l'image en dehors de son contexte de production. Ils se préoccupent à la fois de l'interprétation et de la circulation de l'image proposée, tout en soulignant la difficulté à contrôler ces deux processus :

> « Moi je dis **je refuse de mettre sur un cartel et surtout en ligne, une image**, que bien sûr, on pourrait accompagner d'un commentaire qui dirait « voilà il n'y a qu'un galon sur deux ou trois de représenté et attention les ailes étaient peintes mais c'est une proposition parmi d'autres. **Parce qu'on sait très bien que par moment, les gens récupèrent l'image et pas la légende, pas le commentaire et pas les réserves. Et on sait que l'image est virale. Donc moi je trouve qu'une reconstitution c'est toujours très délicat.** J'ai d'ailleurs refusé, finalement, de mettre en ligne, aussi, une reconstitution de la statue » (conservateur 1, musée du Louvre).

Sans légende ni réserve, ce que montre la restitution prendrait donc le statut d'un fait et non d'une hypothèse. C'est aussi anticiper le potentiel risque que les visiteurs prennent pour argent comptant ce que montre la restitution. Et il serait difficile de se débarrasser de cette image, c'est-à-dire de s'en débarrasser matériellement mais surtout mentalement : **« C'est vous dire comment après on *vit* avec une reconstitution, ça structure mentalement »** (conservateur 1, musée du Louvre). C'est là où se situe un des inconvénients

des reconstitutions allemandes sur plâtre, qui, si elles ont **« habitué les gens à l'idée de la polychromie antique »,** ont toutefois **« donné un mauvais schéma »** (conservateur 2, musée du Louvre).

Par ailleurs, ce mauvais schéma serait implicitement cautionné par l'institution qui le conçoit et l'expose. Un des conservateurs interrogés souligne ainsi le poids de l'institution qui pèse dans ce qu'il faut faire ou ne pas faire, et la responsabilité qu'a le musée du Louvre dans la production et la diffusion de ce type d'illustration :

> « les reconstitutions sont nécessairement hypothétiques. Donc c'est aussi cette volonté de ne pas montrer une image qui serait une simple hypothèse alors qu'une bonne partie du public va dire 'le Louvre montre ça, c'est que c'est ça'. Alors on a beau écrire en dessous 'reconstitution hypothétique' on sait très bien que les gens lisent moins. On a aussi cette réticence-là. […]
> « je ne balance pas une reconstitution avec une légende située de douze réserves que les gens liront ou ne liront pas, copieront ou ne copieront pas. C'est quand même une image qui vient du Louvre » (conservateur 1, musée du Louvre)

Résumons à ce stade les trois tensions énumérées : la force de l'image polychrome fixerait une vérité qui n'en est pas une, l'image polychrome circule et sa « viralité » échappe à ses concepteurs, l'image polychrome à la fois engage et repose sur la responsabilité de ses auteurs et la réputation de leur institution. Si ces freins s'appliquent à toute restitution (qu'il s'agisse ou non de couleurs), il n'empêche que certaines sont biens exposées, concernant par exemple la forme des objets comme nous avons pu l'observer. Cette situation nous semble paradoxale, et pour illustrer cela, reprenons un échange en particulier.

Durant la campagne de restauration de la *Victoire de Samothrace*, rappelons que des pigments de bleu égyptien ont été identifiés en bas du manteau, en quantité suffisamment dense pour laisser penser qu'il y avait bien, à l'origine, un galon de couleur bleu à cet endroit. Toutefois, une comparaison avec des objets à la polychromie mieux conservée (comme ceux de Délos), montre qu'en général, ce sont plusieurs galons de couleurs différentes qui décorent le bord d'un manteau et non un seul. Or, aucun autre pigment n'a pu être révélé sur la *Victoire de Samothrace*. Pour le conservateur interrogé, restituer le galon bleu, même si celui-ci est attesté, pose donc problème : **« si on n'en montre qu'un, on ne montre probablement pas la réalité, et si on veut en montrer plusieurs, on est obligé d'inventer »** (conservateur 1, musée du Louvre). Par conséquent, même quand une hypothèse est suffisamment solide pour être restituée, sa mise en image conduirait à davantage d'extrapolations moins fondées.

Le raisonnement est donc le suivant : d'un côté, montrer un seul galon bleu correspondrait à la vérité scientifique, mais pas à la « réalité » ; d'un autre côté, montrer plusieurs galons en extrapolant différentes couleurs relèverait certes de la vraisemblance, mais pas de la « vérité ». Et aucune de ces deux options n'est jugée satisfaisante : « **je pars du principe que quand on ne sait pas, on ne fait pas. Je suis peut-être un peu radical** [**sourire**] » (conservateur 1, musée du Louvre). Un raisonnement que nous ne remettons pas en question, mais qui interroge : sans un seul galon bleu, ou sans plusieurs galons de différentes couleurs, de quoi relève l'objet blanc, formellement restitué dans un contexte d'origine (Figure 35) ? De la « vérité » ? De la « réalité » ? Ou d'autre chose ?

Laissons pour le moment cette question en suspens, et notons que dans ce cas de figure, aucun avertissement ne précise que l'objet formellement restitué mais blanc « n'était pas comme ça ». Dès lors, pourquoi ne pas proposer une version polychrome de l'œuvre ? Ou plusieurs ? Il serait par exemple possible de montrer deux alternatives au public (une version avec un seul galon et une version avec plusieurs galons), l'une relevant davantage d'une vérité scientifique et l'autre d'une vraisemblance scientifique. Montrer plusieurs propositions de mise en couleur sous-entendrait *de facto* le doute, et donc le caractère hypothétique des restitutions (Figure 62). Mais ce choix aurait l'inconvénient, selon un autre conservateur interrogé, de décrédibiliser simultanément chacune des deux versions. Pour illustrer cette idée, le conservateur mentionne les nombreuses reconstitutions polychromes d'une korè, qui se sont succédées au fil des éditions de l'exposition *Bunte Götter* :

> « elle en est à sa dix-huitième version. Mais là aussi, **on se dit, « comment les gens peuvent-ils croire ça sérieux ? »**. Dans une version, ils ont la Korè 679 en vert, dans l'autre ils l'ont en bleu, et dans la troisième ils l'ont en orange ou rouge. Donc **on se dit « ce n'est pas possible ce sont des kits Barbie quoi ». C'est donc les gens qui ne croient pas à ça, qui ne sont pas du tout sensibles à ces questions-là, et qui pensent que c'est de la foutaise, ils ont confirmation que c'est de la foutaise. Par le fait effectivement qu'à chaque nouveau catalogue, la même Koré, elle a un vêtement différent.** On se dit « **ce n'est pas du tout scientifique** alors puisqu'on peut l'habiller soit en rouge, soit en vert… ». Vraiment c'est le principe de la Barbie, qu'on habille, qu'on déshabille » (conservateur 2, musée du Louvre).

De nouveau, sans remettre en cause ce raisonnement, notons qu'il ne s'applique pas systématiquement, puisque certains savoirs peuvent faire l'objet de plusieurs hypothèses mises en image (par exemple, les sept restitutions de la *Vénus de Milo* présentent dans la fiche de salle). Ces quelques paradoxes laissent penser que la mise en image du savoir « couleur » pose un problème qui lui est propre. L'analyse des arguments des conservateurs suggère qu'il s'agit d'en fournir une représentation abstraite. Autrement dit, la question

qui se pose est la suivante : comment schématiser visuellement la mise en couleur des marbres ?



Figure 62 : Couverture du magazine *Greece Is*, numéro 26, pour l'édition de l'hiver 2017-2018. En lien avec l'article « The colors of Antiquity », pages 50-56, dans la section « Discover Acropolis Museum »[115].

En comparaison, un des conservateurs mentionne l'avantage des petits mannequins en bois, utilisés pour restituer une hypothèse quant à la position d'un corps : « **c'est plus abstrait** et c'est modifiable » (conservateur 1, musée du Louvre). Lorsqu'il est question de restitutions graphiques, jouer sur le style de trait (plein ou en pointillé, mais aussi coloré) permet, selon la légende affectée à chaque style, de rendre compte visuellement de leur différence de statut (certitude, incertitude, évolution, etc.). Dans le cas d'un paysage urbain, l'illustrateur sait facilement user de stratagème tel que flouter un arrière-plan indéfini ou jouer sur un monument en construction. Émilie Flon cite à ce propos plusieurs solutions adoptées par les illustrateurs :

> « certains laissent des zones inachevées (par exemple le décor chez Benoît Clarys ou Gilles Tosello), ou expriment graphiquement un trait plus imprécis, voire flou (les vêtements chez Benoît Clarys). D'autres masquent les zones inconnues par de la végétation, ou reproduisent plusieurs fois un élément connu pour construire un ensemble (par exemple un sarcophage pour une nécropole romaine, ou un bloc de maisons pour une zone habitée chez Jean-Claude Golvin) » (2015 : 179).

[115] En ligne : https://www.greece-is.com/greece-is-athens-winter-2017-2018/ (source consultée le 2 octobre 2020).

Par ailleurs, face à une maquette de monument, professionnels et publics savent bien que les murs n'étaient pas en carton plume, ou que la couleur de la brique rouge n'est pas celle du crayon rouge utilisé. Et pourtant, ce décalage avec le réel ne pose pas problème, et ne demande pas à être interrogé. De la même manière, les restitutions formelles de la Vénus de Milo sont réalisées à l'aide d'un simple trait noir et sont bien schématiques : la forme est grossière, formant un simple contour, et ni les détails sculptés ni la texture du marbre ne sont reproduits.

Lorsqu'il s'agit de couleurs, ces caractéristiques plastiques et matérielles semblent toutefois poser problème. Il serait possible, par exemple, de considérer les reconstitutions en plâtres comme des représentations schématiques ; comme équivalentes aux dessins « au trait »[116] utilisés pour les reconstitutions formelles. La couleur pourrait ainsi être posée en aplat, afin de signifier que tel pigment a été localisé à tel endroit. Ce n'est pourtant pas le cas, comme en attestent les propos des trois conservateurs du musée Louvre :

> « Le moulage en plâtre c'est moins cher, mais il y a **ce côté atone, mat, qui ne fonctionne pas**. Parce qu'on sait très bien maintenant, à force d'étudier ces couches picturales qu'il y avait des effets de glacis, des effets de *gnanosis* par-dessus, etc. Et qu'on n'utilisait pas le meilleur marbre pour rien. Donc il y avait quand même ce jeu du support. Parce qu'il n'y avait pas tout le temps cette préparation blanche [une sous-couche], parfois oui et parfois non. […] **Le plâtre, pourquoi pas, mais c'est quand même moins satisfaisant que le marbre** » (conservateur 1, musée du Louvre).

> « **tout est faux dans ce qu'ils proposent. Parce que c'est du plâtre et non pas du marbre, les pigments sont modernes, donc déjà il y a un problème de produits à la base**. **Les liants sont modernes**. Et enfin, **ils ne respectent pas du tout, la mise en couleurs des artefacts antiques puisque, ils posent *une* seule couleur en aplat**. Donc c'est d'une violence totale, ce n'est pas du tout ce qu'ils faisaient parce qu'on voit bien effectivement qu'au contraire ils procédaient souvent par strates, par superposition, par mélanges très subtils de couleurs, pour obtenir justement cette modulation des coloris, qu'il n'arrive pas du tout à faire… » (conservateur 2, musée du Louvre).

> « **les Allemands sont allés très loin dans la restitution des couleurs**, avec les Brinkmann, Monsieur et Madame, avec les moulages, bon là on va très loin ; *ils* [insiste] vont très loin. Parfois, de manière un peu excessive. D'abord parce que ça reste de la théorie, et que **parfois les couleurs qu'ils restituent sont extrêmement vives, alors qu'on ne sait pas si c'était aussi…** Et que moi, qui ai beaucoup l'habitude de voir les marbres peints de Grèce

[116] C'est-à-dire un dessin constitué d'une ligne continue, sans ombres ni dégradés de teintes.

du Nord, de Macédoine antique, c'est beaucoup plus subtil, ça n'a rien à voir » (conservateur 3, musée du Louvre).

Ces reconstitutions sont donc discutées à plusieurs niveaux : pour le rendu coloré qu'elles proposent (mat), le mode d'application (en aplat uniforme) et les matériaux utilisés (le support de plâtre, les pigments et les liants modernes.) Toutes ces caractéristiques pourraient pourtant être secondaires si les propositions étaient présentées comme schématiques[117].

Les obstacles à la réalisation d'une restitution stylisée de la mise en couleur des marbres viennent donc expliquer les paradoxes observés dans les parcours permanents. Les problèmes généralement soulevés lors d'un processus de visualisation des savoirs s'appliquent à la couleur, mais la médiation de celle-ci pose doublement problème. Elle nécessite plus que jamais de « faire bien » : comme l'explique un des conservateurs, **« soit on ne sait pas assez, et on ne fait pas, soit on sait et on fait, mais on fait bien »** (conservateur 1, musée du Louvre). Derrière l'idée de faire bien, c'est le rendu de la couleur qui importe.

Si l'image n'est pas jugée capable d'abstraire les savoirs relatifs à la couleur[118], le registre textuel apparait comme une solution pertinente. Puisque celui-ci est utilisé au Louvre pour médier les couleurs de la statuaire, nous analysons dans la section suivante les modalités de son utilisation.

---

[117] Les moulages peints présentent tout de même une spécificité en comparaison aux restitutions en deux dimensions : puisqu'ils sont des copies grandeur nature, ils instaurent un rapport particulier aux originaux, du fait de la fidélité formelle entre les deux. Par conséquent, s'il est possible de peindre schématiquement une copie, l'intention pourrait ne pas être comprise : du fait que la copie peut se substituer à l'original, la référence au réel qu'instaure le moulage peut plus facilement se transposer à sa mise en couleur, même si celle-ci est schématique.

[118] Si restituer la couleur pose problème aux conservateurs interrogés, l'un d'entre eux souligne toutefois la nécessité de l'image et l'inconvénient de son absence : « [à propos des restitutions polychromes] C'était une tradition historique, au moment du Grand Tour, parce qu'ils voyaient des petites traces de couleur, ils restituaient. C'était le moment où il n'était même pas question qu'une sculpture soit incomplète. Mais c'était à la même époque qu'un Winckelmann, enfin un peu avant, que Winckelmann disait que la Grèce était blanche. Et c'est vrai que comme ses élèves, architectes ou autres, sont allés très loin dans les reconstitutions, c'est une restitution qui est une reconstitution, après il y a eu au contraire un retrait, pour retrouver une réflexion plus scientifique. [enquêtrice : *Un retrait de la part de… ?*] Des spécialistes qui sont allés trop loin dans l'excès inverse. En disant 'on ne peut pas', 'on ne peut pas restituer le Panthéon complètement bariolé ce n'est pas possible, donc abstenons-nous'. Et maintenant, on a trop besoin de dire aux gens 'mais vous savez, les œuvres étaient peintes, donc vous vous trompez si vous pensez que le Grèce était blanche'. Donc, c'est encore peut-être un peu… » (conservateur 3, musée du Louvre).

Le texte dans l'exposition permanente ou l'abstraction d'une statuaire polychrome

Un des conservateurs interrogés nous explique en effet que le registre textuel est jusqu'à présent utilisé, dans le but de décrire les vestiges de couleurs conservés, et de pointer leur existence. À la question posée lors de l'entretien « concrètement, comment pouvez-vous intégrer les résultats de la recherche dans les collections ? », s'en suit le dialogue suivant :

> C'est **une intégration au cas par cas**. Il y a des publications qui touchent essentiellement les spécialistes, ou alors, si c'est un peu plus simplifié, ça peut être un petit fascicule qui va parler de la polychromie mais que tout le monde ne va pas acheter ... Donc **il faut trouver le moyen d'expliquer les choses devant les œuvres**.
>
> *Dans les collections permanentes ?*
>
> Dans les collections permanentes, et ça c'est son rôle de conservateur.
>
> *Et concrètement, même vous, pour votre part ?*
>
> C'est pareil, est-ce qu'on le fait, comment le fait-on, le fait-on ...
>
> *Justement, comment le faites-vous, le faites-vous … ?*
>
> Je dirais que **jusqu'à présent, on est plutôt passé par les mots, et puis par l'écrit parce qu'il fallait déjà convaincre. Il fallait déjà *dire*** [insistant] **aux autres qu'il y avait de la polychromie, qu'il y avait des traces.**
>
> *Convaincre qui ?*
>
> **Convaincre les restaurateurs**, convaincre …. pas seulement le public - vous vous êtes du côté de la médiation mais la démarche devait toucher **les professionnels aussi**, d'abord.
>
> [digression]
>
> *Et vous disiez toute à l'heure, par rapport à la médiation, que vous utilisiez beaucoup les mots ?*
>
> Oui alors pendant des années on a utilisé les mots, **sur les cartels, on essayait de conduire le regard du visiteur, de dire les choses simplement par l'écrit**. Il y a eu toutes les publications, bon ça c'est autre chose, ça c'est une forme de vulgarisation, vous savez la collection SOLO où on part d'une œuvre pour aller au fond des choses. Mais après il y a des publications qui sont plus scientifiques, plus destinées aux spécialistes. Mais voilà, on n'est pas, je dirais, encore allé très loin. Il y a eu en termes de médiation des recherches mais pas en France, notamment les Allemands sont allés très loin dans la restitution des couleurs, avec les Brinkmann […] (conservateur 2, musée du Louvre)

La conception de la médiation est donc pensée de manière à « conduire le regard du visiteur » sur les objets, c'est-à-dire, à l'amener à s'arrêter sur les traces de polychromie

persistances, à attirer son attention dessus. Selon l'interrogé, avant même d'envisager de restituer les couleurs des marbres, il faudrait d'abord faire savoir que les statues étaient peintes :

> « **peut-être que, comme le public ne sait même pas qu'il y avait de la couleur, c'est peut-être cette simple idée qu'il faut faire passer**. Déjà. Et c'est vrai qu'il y a quelques œuvres qui permettent de **s'apercevoir qu'il y avait quelque chose,** comme la tête du cavalier Rampin » (conservateur 3, musée du Louvre).

Comment, à travers le texte, cette « simple idée » est-elle communiquée ? Pour répondre à cette question, nous avons effectué une étude des textes de l'exposition en trois étapes : tout d'abord, l'identification des mentions relatives à la polychromie des œuvres ; ensuite, leur contextualisation selon les différents niveaux de lecture exploités ; enfin, l'analyse du contenu de ces informations. Ce travail nous permet *in fine*, d'interroger les logiques d'écriture de ces textes : quelles sont les informations transmises selon les niveaux de lecture exploités ? À quelles conditions la couleur est-elle mentionnée ? Qu'apporte le texte, en comparaison à l'image, dans la médiation des couleurs de la statuaire antique ?

Les textes du musée du Louvre se déclinent en trois niveaux de lecture : les panneaux-textes introductifs aux thématiques de chaque salle, les cartels (sommaires ou développés) de chaque objet et les feuillets d'approfondissement pour les œuvres les plus importantes (pour certaines icônes telles la *Vénus de Milo* ou la *Korè de Samos*). Procédons pour commencer à une description des mentions identifiées.

Deux panneaux introductifs, titrés *Répliques antiques. Comment connaît-on la sculpture grecque disparue ?* et *Praxitèle. Le sculpteur athénien qui inventa le nu féminin* apportent des informations sur la mise en couleur originelle de la statuaire en marbre, et sur la collaboration entre peintre et sculpteur antiques. Ainsi peut-on lire dans le premier que « La sculpture en marbre, plus solide, est mieux conservée mais **a perdu son décor peint** » ; et dans le second, que le sculpteur « Praxitèle travaille le bronze et surtout le marbre, pour lequel **il s'adjoint parfois l'aide d'un célèbre peintre, Nicias** ».

Si ces informations sont rarement présentées dans les panneaux introductifs, elles sont plus fréquentes sur le niveau de lecture correspondant au cartel, et notamment sur les cartels d'œuvres archaïques puisque leurs couleurs sont mieux conservées :

- Le cartel de la *Dame d'Auxerre* mentionne l'existence d'un « décor incisé, **originellement peint : des traces de couleur rouge sont encore visibles sur le buste** » ;

- Le cartel du *Cavalier Ramplin* (cité plus haut) mentionne autrement des « **traces de polychromie : peinture rouge pour les cheveux, la moustache, la barbe et l'iris, noire pour la pupille** ;
- Sur une tête de cheval, des « **traces de polychromie** (**noir, bleu, rouge**) » ;
- Le cartel de la tête d'Athéna casquée, provenant d'un temple olympien, précise que « l'ensemble du visage **devait être rehaussé par de la peinture** ».



Figure 64 : Statuette féminine dite «Dame d'Auxerre». Vers 640-630 av. J.-C. Fabrication : Crète (?). Calcaire.



Figure 65 : Tête de cheval Fin du VIème siècle av. J.-C. Provenance : Attique, Fabrication : Attique, Marbre



Figure 63 : Tête d'Athéna casquée. Vers 470-460 av. J.-C. Marbre parien, l'ensemble du visage devait être rehaussé par de la peinture. Les cils sont en métal. Le cou venait s'encastrer dans le corps d'une statue.

Enfin, certains feuillets d'approfondissement apportent d'autres précisions. C'est le cas par exemple du feuillet de la *Korè de Samos*, exposée dans la première salle du département, dans lequel le visiteur peut lire la mention suivante : « Cette statue imposante (1,92m de haut, 1,52m pour le tour du buste, y compris les bras) est sculptée dans un marbre à gros cristaux ; **il faut l'imaginer rehaussée de couleurs comme toutes les sculptures de l'Antiquité** ». Ailleurs, dans le feuillet intitulé *Olympie : le décor sculpté du temple de Zeus,* un paragraphe à part entière est cette fois-ci dédié à la polychromie du monument :

« La polychromie

> Les indications données à propos de la polychromie du temple de Zeus par les fouilleurs, les savants et les architectes divergent. Les uns affirment, avec Raoul Rochette (Journal des Savants, 1831), qu'on ne trouve aucune trace de couleur ; d'autres soutiennent, avec l'architecte Victor Laloux et l'archéologue Paul Monceaux, auteurs en 1889 d'une

Restauration d'Olympie, qu'il « existe encore des vestiges nombreux de la couleur bleue des triglyphes et de la couleur rouge qui détachait les mutules sous le larmier », que « la cimaise en marbre blanc était décorée de palmettes en grisailles ou en couleur dont le dessin est parfaitement visible ». **Ces divergences reflètent la vivacité du débat sur la polychromie de l'architecture grecque qui occupa tout le XIX^{ème} siècle. Le décor sculpté du temple de Zeus était certainement comme la plupart des décors de l'architecture grecque rehaussé de couleurs et complété par des éléments métalliques** figurant les attributs des dieux, les armes des héros, les harnachements des chevaux … La restauration des fragments du Louvre menée entre 1990 et 1997 a remis en évidence **un certain nombre de traces de couleur rouge** surtout sur la métope d'Héraclès combattant le taureau de Crète ».

Enfin, mentionnons de nouveau le feuillet rattaché à la *Vénus de Milo*, précisant qu'à une parure métallique « s'ajoutait peut-être une polychromie appliquée sur le marbre : elle n'est plus visible aujourd'hui ».

Ainsi peut-on distinguer deux principales catégories d'informations : celles généralistes sur une mise en couleur de la statuaire dans l'Antiquité, et celles plus précises sur les couleurs de certains objets en particulier. Néanmoins, il ne semble pas exister de règles expliquant la présence de ces informations selon les niveaux de lecture utilisés : les généralités peuvent figurer dans certains feuillets d'approfondissement et non dans les textes introductifs des salles ; inversement, des particularités peuvent figurer dans ces textes introductifs sans pour autant se retrouver au niveau des cartels des objets. Il est donc difficile de dégager une cohérence qui gouvernerait le propos sur les couleurs de la statuaire. Si le visiteur peut lire que « toutes les sculptures de l'Antiquité » étaient rehaussées de couleurs, il peut aussi lire *ailleurs* que telle œuvre était « probablement » ou « sans doute » peinte.

Concernant la description des vestiges colorés sur les cartels des objets, il est possible d'observer que si des traces de pigments sont toujours visibles à l'œil nu, les couleurs sont décrites à leur emplacement d'origine. À l'inverse, si des traces ne sont plus visibles mais ont été révélées par examens de la surface, leur emplacement n'est pas situé sur l'objet. Par contre, lorsque tel objet est légendé « sans doute peint à l'origine » ou « l'ensemble du visage devait être rehaussé par la peinture », il nous est impossible de savoir pourquoi cet objet en particulier bénéficie de cette information et non les autres.

Pour terminer notre description des textes au musée du Louvre, analysons comment ils rendent comptent du caractère hypothétique des résultats de la recherche. Puisque l'image est critiquée pour son incapacité à véhiculer le doute, postulons que le texte est utilisé pour les nuances et les incertitudes qu'il peut formuler.

Constatons premièrement que les mentions généralistes (relatives à la mise en couleur des marbres antiques) font peu usage de modélisateurs. Elles sont au contraire catégoriques. Différemment, lorsqu'il s'agit de mentions spécifiques à un objet, ces modélisateurs sont présents. Dans ce cas-là, l'usage du verbe « devoir » peut prêter à confusion, et celui de l'expression « sans doute » peut autant exprimer une certitude (sens premier) qu'un doute (sens commun, expression qui diverge de « sans aucun doute »).

Il nous faut ensuite nous attarder sur la description des couleurs, puisque les lacunes de la recherche portent sur l'apparence originelle des œuvres : la teinte des pigments utilisés (vive, pastel, bleu ciel ou bleu nuit, etc.) et les conditions de leur application (ombres et lumières, aplats, superpositions, etc.). Le tableau ci-dessous reprend les mentions repérées dans l'exposition, relatives aux couleurs, à leur teinte et à leur mode d'application.

Application de la peinture	**Teinte des couleurs**
(décor) peint	(trace de couleur) rouge
(originellement) peint	(trace de polychromie :) peinture rouge
(sans doute) peint	Noir pour la pupille
rehaussé par la peinture	(traces de polychromie) noir, bleu, rouge
rehaussée de couleurs	(un certain nombre de traces de) couleur rouge
rehaussé de couleurs	

Tableau 12 : Mentions relatives à la polychromie des marbres antiques, D.A.G.E.R du Musée du Louvre

Concernant un potentiel mode d'application de la couleur, peu de précisions sont apportées : le marbre était peint, certes, mais comment l'était-il ? Le terme « rehausser » peut apporter quelques indices, selon la définition qui lui est attribuée : « Exécuter des rehauts, pour éclaircir une couleur », « ajouter de la couleur à une gravure », « mettre en valeur par une couleur fortement contrastée »[119]. Le terme rehaut peut signifier quant à lui : « Touche d'un ton clair destinée à faire ressortir des parties aux teintes elles-mêmes claires », « filet d'or ou d'argent, touches de couleurs vives mettant en valeur les détails d'une faïence, d'un meuble », « touche de couleur faisant contraste », « Élément qui relève, pimente, enrichit »[120]. Le vocabulaire employé laisse donc à l'interprète une certaine liberté pour imaginer la mise en couleur des marbres : celle-ci peut-être ponctuelle et localisée, contrastée ou de teinte similaire, etc. La description des couleurs n'est pas plus précise que celle de leur application, et aucune nuance de teinte n'est apportée pour les couleurs rouge, noire et bleu. Parmi l'infinité de bleu, de rouge ou de toute autre couleur, quelle est la

[119] Dictionnaire en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/réhausser (consulté le 24 février 2021)
[120] Dictionnaire en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/réhaut (consulté le 24 février 2021)

nuance que visualise le visiteur ? Le marbre était-il entièrement recouvert ? Au vu de ces informations, imaginer les marbres colorés ou se projeter dans une Antiquité polychrome semble compliqué. Ces mentions suffisent-elles d'ailleurs à guider le regard du lecteur ? Et surtout à le « convaincre » que les marbres étaient peints ?

Car comment convaincre, comment *dire* les couleurs « en les faisant passer par le filtre noir et blanc de l'écriture » (Toudoire-Surlapierre 2015, 9) ? La couleur est d'abord à la fois une « sensation » (Déribéré 1993 [1964]) et une « expérience » visuelle (Gage 1993). Par conséquent, « le phénomène chromatique est interactivité, mouvement, fluidité, et c'est précisément ce qui lui confère son caractère insaisissable » (Grand-Clément 2011, 28). Parce que les couleurs sont des « données variables, subjectives et flottantes », les mots ne peuvent que nécessairement les fixer : « le mot de la couleur est *autre* que la couleur qu'on voit, et il n'est pas à même de rendre compte de toutes ses nuances » (Toudoire-Surlapierre 2015, 10)[121]. Utiliser les mots pour décrire ce qui relève d'une expérience visuelle présente donc un certain inconvénient :

> « les expressions visuelles sont ancrées fondamentalement dans une phénoménologie de la perception qui ne concerne pas le discours verbal. Le discours verbal est toujours second par rapport au langage visuel : s'appuyer sur sa seule construction pour parler d'image fait courir un risque scolastique important » (Saouter 2000 [1998], 14).

Le langage constitue en effet une interprétation du monde. Comme l'a souligné Émile Benveniste, le langage à la fois traduit la pensée et la configure : « Catégories de pensée et catégories de langue sont étroitement imbriquées. Les mots permettent de formuler des idées, mais contribuent aussi pour une grande part à les façonner, en créant les conditions nécessaires à leur genèse » (1966, 64). Autrement dit, décrire la couleur conditionne la manière de la percevoir.

Tenant compte des problèmes liés à la mise en image de l'hypothèse (et plus particulièrement liés à la mise en image de la couleur hypothétique), il est possible d'en conclure que le texte apparait comme une solution pour médier les couleurs de la statuaire :

---

[121] Plus loin, l'auteure explique : « notre vocabulaire pour dire les couleurs est extrêmement réduit : la plupart des termes désignant les couleurs se réduisent à un vocabulaire de 8 à 11 mots, alors qu'on serait capable de discerner 1 millions de sensations de couleurs rappelle John Cage, quand Umberto Eco s'en réfère à l'estimation de l'Optical Society of America qui reconnait 7,5 à 10 millions de sensations. […] Les sensations colorées se révèlent beaucoup plus nuancées et riches que les noms de couleurs à notre disposition » (*ibid.* 30) ; « Comment être certain que ce que j'appelle bleu, vert ou rouge correspond effectivement à la même « teinte » pour autrui ? Nous ne voyons pas tous la même chose. La qualité optique, ou plus exactement les défauts de vision (myopie, hypermétropie …) montrent qu'on n'est nullement égaux en vision ni en couleur. Aucune des couleurs que nous connaissons aujourd'hui ne correspond exactement à ce que les Grecs nommaient l'ocre, l'or, le pourpre » (*ibid.* 31)

il en produit une représentation abstraite, distanciée par rapport à l'objet auquel il se réfère. L'inconvénient du texte à figer une expérience sensible et subjective (celle de la couleur), tout en laissant ouverte une interprétation possible de la couleur, à nommer sans pour autant enfermer, se transforme alors en avantage.

Par ailleurs, le recours au texte présente un second atout, en partie lié au premier : celui de ne pas concurrencer les objets selon les propos d'un conservateur interrogé. En utilisant le texte, la médiation n'interfère pas (ou moins ?) dans la rencontre entre le visiteur et l'objet. L'image au contraire ne pourrait se situer ainsi en retrait.

> « pendant très longtemps au Louvre il y a eu un dogme, qui a consisté à dire qu'il ne fallait pas que les cartels rentrent graphiquement en **concurrence avec l'œuvre. Donc pas de photos de comparaison, surtout pas en couleur,** pas de document […]. Après on a quand même obtenu de mettre des dessins au trait, d'une comparaison X ou Y, ou d'une reconstitution par exemple. Mais reconstitution …. [enquêtrice : formelle ?] Oui voilà. Ponctuellement. Et puis parfois, une photo en noir et blanc » (conservateur 1, musée du Louvre).

> « C'est pour garder **un niveau de présence restreint par rapport à l'œuvre.** C'est tout ce jeu de concurrence avec l'œuvre. Surtout du temps d'Henri Loyrette[122] qui avait cette sensibilité-là. Aujourd'hui on s'autorise les dessins au trait, les photos en noir et blanc quand c'est pertinent et pourquoi pas les photos en couleurs parce que [notre directeur] est beaucoup moins *retissant* [peu audible]. De ce point de vue là. Mais le fait est, il y a globalement une tradition de ne pas **démultiplier les supports y compris coloré - et notamment coloré - auprès des œuvres** » (conservateur 1, musée du Louvre).

En conclusion, ces analyses font ressortir les différences existantes entre une médiation temporaire et une médiation permanente, concernant principalement les modalités d'écriture de la couleur, à travers l'opposition de l'image et du texte. Bien que les professionnels soient conscients des limites du registre textuel pour communiquer au public la couleur, leur choix est fonction d'un certain nombre de contraintes, à la fois scientifiques (les incertitudes) et muséographiques (le rapport aux objets de patrimoines, aux originaux). On ne peut néanmoins faire abstraction du fait que ces choix en termes de modalités d'écriture ont des conséquences sur la temporalité d'une réécriture.

Cette temporalité a fait l'objet d'une réflexion de la part du conservateur Jan Stubbe Østergaard (Ny Carlsberg Glyptotek), relatée dans un récent article intitulé *The polychromy of ancient sculpture : experimental reconstructions in permanent museum displays* (2019). Il

[122] Président-directeur du Musée du Louvre de 2001 à 2013.

commence par y distinguer les spécificités des deux formats d'exposition, en soulignant que la différence ne se situe pas uniquement du point de vue de leur durée, mais de leur discours : « ainsi, dans une exposition permanente, l'accent sera mis sur les interprétations reflétant les opinions communément partagées, plutôt que sur les controverses ou les provocations. Le fait est qu'une telle approche est nécessaire pour garantir que l'histoire racontée conservera sa validité pendant une plus longue période»[123] (*ibid*. 188).

Mais la polychromie de la statuaire antique ne relève pas d'une controverse ou d'une provocation, comme en témoignent les mentions faisant référence à une polychromie généralisée de la statuaire, relevées dans plusieurs parcours permanents[124]. C'est pourquoi même si des incertitudes demeurent lorsqu'il est question de la polychromie originelle de telle ou telle œuvre, pour ce conservateur, rien n'empêche d'en proposer une restitution polychrome. Au contraire, il affirme la nécessité à la fois d'une médiation visuelle de la couleur telles les reconstitutions grandeur nature et de sa pérennité (à condition qu'elle soit fondée et que les objectifs et moyens guidant sa réalisation soient transparents). Selon lui, ces images permettent une prise de conscience chez les visiteurs ; elles rendent compte à la fois des limites de la recherche et de son développement dynamique, et *a fortiori*, elles génèrent un intérêt et un soutien pour l'étude généralisée de la polychromie de la statuaire.

Surtout, il affirme la nécessité d'exposer ces reconstitutions en dialogue avec les originaux, de manière à ce que le visiteur puisse appréhender les deux simultanément. Il suffirait pour cela d'intégrer la présentation des reconstitutions dès la conception d'un parcours, ce qui n'exige pas *a priori* d'efforts supplémentaires : « la quantité d'informations nécessaire pour comprendre une reconstruction, ou le support disponible pour véhiculer ces informations, ne diffère pas substantiellement de celle requise pour les originaux »[125] (*ibid*. 194). C'est pourquoi il en conclut que « là où il y a une volonté, il y a un moyen »[126] (*ibid*.). À l'étranger,

---

[123] Citation originale : "*Thus, in a permanent display, emphasis will be on interpretations reflecting commonly held opinions rather than on the controversial or provoking. The point being that such an approach is needed to assure that the story told will retain its validity for a longer period of time*".
[124] Entendons par controverse, selon Badouard et Mabi, « l'expression d'un désaccord, d'une confrontation, entre différentes rationalités, entre différentes conceptions d'un même problème et du monde social au sein duquel il se déploie » (2015, 145). La controverse scientifique nait des incertitudes qui poussent les acteurs concernés à se positionner, fonction de leur valeurs et intérêts respectifs (*ibid*.). Des arguments sont énoncés par les partis en désaccord, ces arguments sont confrontés jusqu'à ce qu'un accord (un compromis) soit trouvé et mette fin à la controverse. Dans notre cas, disons que c'est davantage la médiation des couleurs de la statuaire qui est sujette à controverse (est-ce légitime ? Doit-on le faire ? Comment le faire ?), que les savoirs sur les pratiques antiques de mise en couleur des objets. Ainsi, la controverse semble avoir lieu moins dans les laboratoires que dans les musées.
[125] Citation originale : « *The amount of information needed for understanding a reconstruction, or the media available to carry that information, does not differ substantially from that required for the originals* ».
[126] Citation originale : « *Where there is a will, there is a way* ».

nous avons en effet observé l'intégration pérenne, dans quelques institutions, de restitutions polychromes (graphiques, numériques ou moulages). C'est le cas par exemple au musée de l'Acropole et au musée national d'archéologie à Athènes (Figure 66). ou à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (Figure 67).

Qu'en est-il des « volontés » et des « moyens » des musées français, depuis nos premières observations en 2015 et 2016[127] ? Dans la section suivante, nous choisissons d'étudier l'évolution des deux parcours permanents du Musée du Louvre et du Musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille[128]. L'analyse des changements opérés par ces deux institutions nous permettra d'approfondir notre compréhension des enjeux d'une médiation de la couleur, toujours du point de vue de sa conception.



Figure 66 : Médiation permanente au musée national d'archéologie, Athènes
Stèle, environ 500 av. J-C. et reconstitution polychrome du motif originellement peint.
Un relevé sélectif de nos observations au MNA d'Athènes est présenté en annexe 1.7

[127] Pour rappel, ces observations ont été réalisées dans le cadre d'un mémoire de recherche de master 2.
[128] Le choix de ces deux institutions et notre méthodologie de recueil de données ont été explicités en chapitre 3.3.

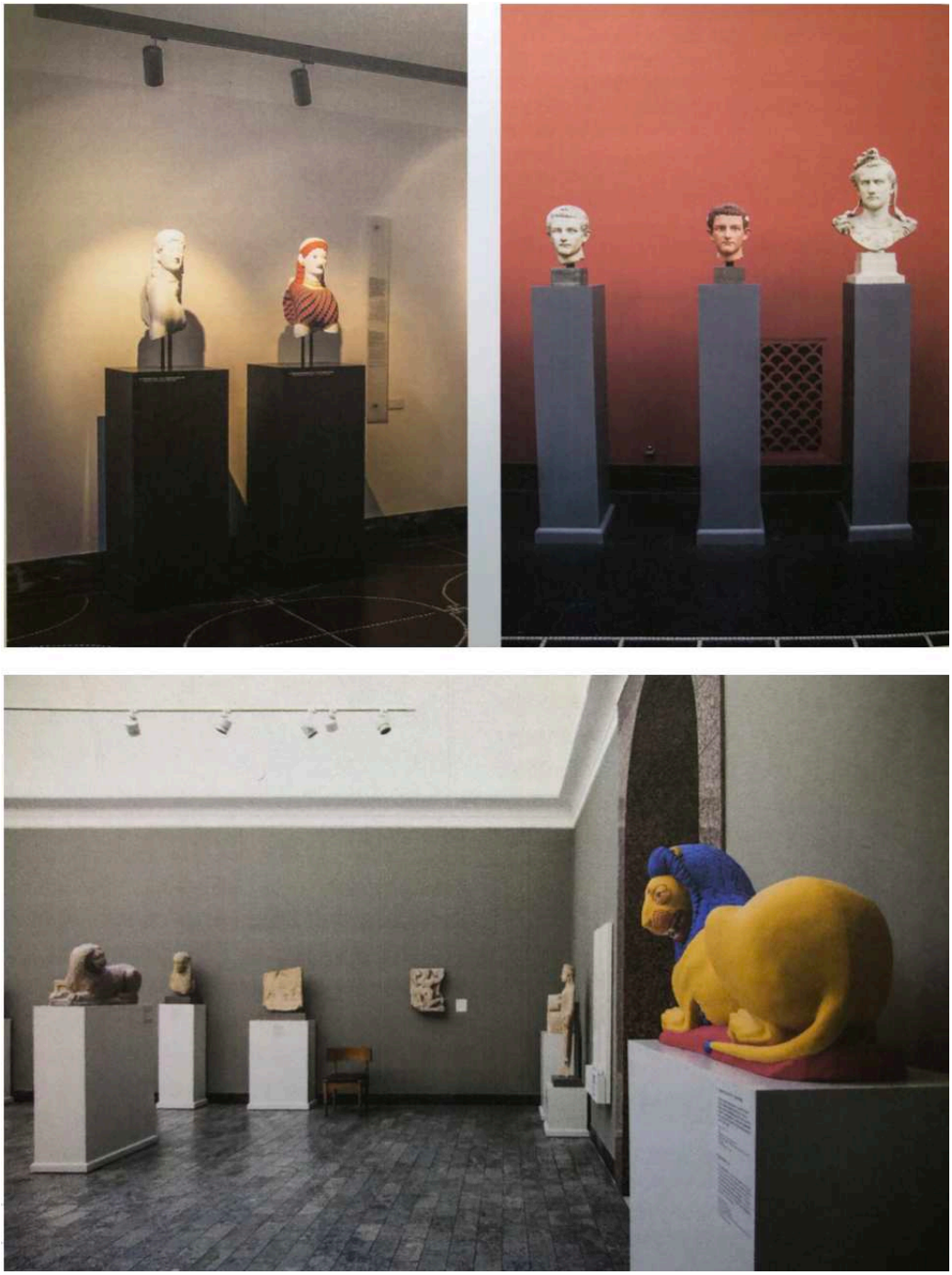


Figure 67 : Médiation permanente à la Ny Carlsberg Glypthotek de Copenhague, 2006
En haut à gauche : Tête de sphinge archaïque (IN 2823), reconstitution par Vinzenz Brinkmann et Ulrike Koch Brinkmann (2005). En haut à droite : Portrait de Caligula (IN 2687), reconstitution par Vinzenz Brinkmann, Ulrike Koch Brinkmann et Jan Stubbe Ostergaard (2003). En bas : Lion archaïque (IN 1296), reconstitution par Vinzenz Brinkmann et Ulrike Koch Brinkmann.
© Ana Cecilia (Østergaard 2019, 192)

4.3. La médiation permanente « en train de se faire » : enjeux d'une pérennisation

L'analyse faite des parcours permanents des institutions ne peut être qu'une photographie à un instant T. Le temps de notre recherche doctorale, le musée parisien a ainsi procédé à une révision de certains éléments de médiation du D.A.G.E.R., alors que le musée marseillais a repensé entièrement le parcours permanent de son département Proche-Orient Bassin méditerranéen. Précisons que l'observation des changements opérés a été réalisée dans des contextes différents : au musée du Louvre, une seconde visite a été menée quatre ans plus tard ; au musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille, nous avons suivi sur un peu plus de deux années les réunions de conception et les ajustements effectués au fil du projet (le déroulé de ces deux enquêtes, leur objectif et les méthodologies de recueil ont été décrits en chapitre 3.3).

À propos de quelques ajustements au Musée du Louvre : réécrire et effacer

Entre 2015 et 2019 (années de nos deux visites), le Musée du Louvre a effectué quelques ajustements au sein de son Département des Antiquités Grecques, Étrusques et Romaines. Les textes ont été remaniés (pour intégrer des traductions anglophones) et des outils d'aide à l'interprétation ont été repensés. Deux ajustements en particulier vont nous occuper. Premièrement, la salle des marbres du Parthénon intègre désormais une représentation en couleurs du monument (une peinture du XIX^{ème} siècle, donc une fiction artistique). Deuxièmement (et inversement), les cartels de plusieurs objets n'intègrent plus d'informations sur leur polychromie originelle. Chacun de ces ajustements est décrit puis discuté au regard des explications et arguments formulés par un des conservateurs responsables du département (conservateur 1, interrogé en octobre 2019).

- **La fiction artistique plus avantageuse qu'une fiction scientifique**

Revenons sur la salle dédiée au temple du Parthénon abordée précédemment (section 4.2). Lors de notre première visite, nous observions que la médiation des couleurs du décor sculpté du monument y était essentiellement textuelle, bien que des reconstitutions

formelles achromatiques étaient proposées (Figure 59). La mise en scène des vestiges est repensée en 2018 et nous observons lors de notre seconde visite que le décor a changé : les cimaises ne sont plus blanches mais de couleur gris clair et gris foncé (Figure 68), et si les maquettes et dessins au trait demeurent, la médiation intègre également dans le cartel développé de la maquette la reproduction du tableau de Lawrence Alma-Tadema, *Phidias faisant visiter le Parthénon à ses amis* (1868, Birmingham Museums and Art Gallery, Angleterre), dans lequel le décor sculpté du monument est représenté en couleurs (Figure 69).

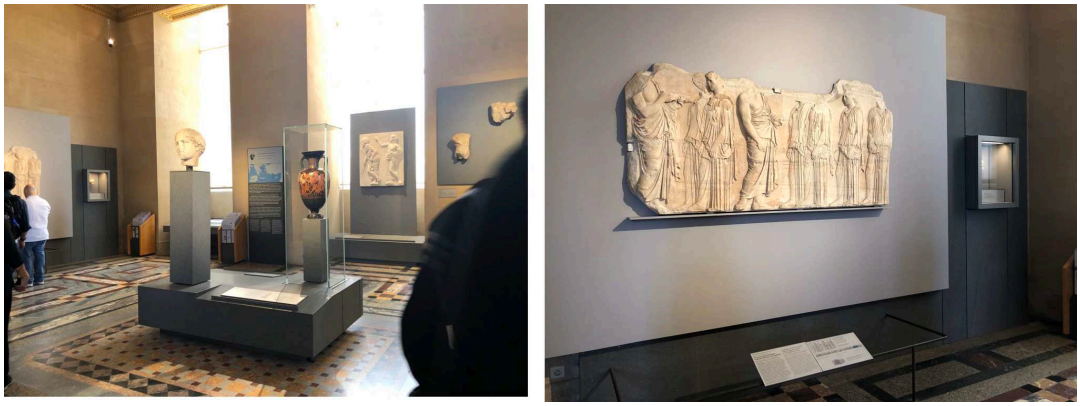


Figure 68 : Salle de Diane, "Les sculptures du Parthénon au Louvre" (2019)

Le cartel développé peut se découper en cinq sections : une introduction, trois courts textes portant sur chaque partie du décor sculpté (les hauts-reliefs des métopes, les bas-reliefs de la frise ionique, et les statues des frontons), puis une cinquième section dédiée à la polychromie du monument. Le texte précise alors : « Ces décors sculptés étaient agrémentés d'ajouts métalliques (armes, harnachements, attributs divins). L'ensemble était peint de couleurs vives, dont on conserve encore la trace. Depuis la fin du 19e siècle, de nombreuses reconstitutions permettent de s'en faire une idée ». C'est au-dessus de ce texte que se trouve la reproduction de l'œuvre d'Alma-Tadema.

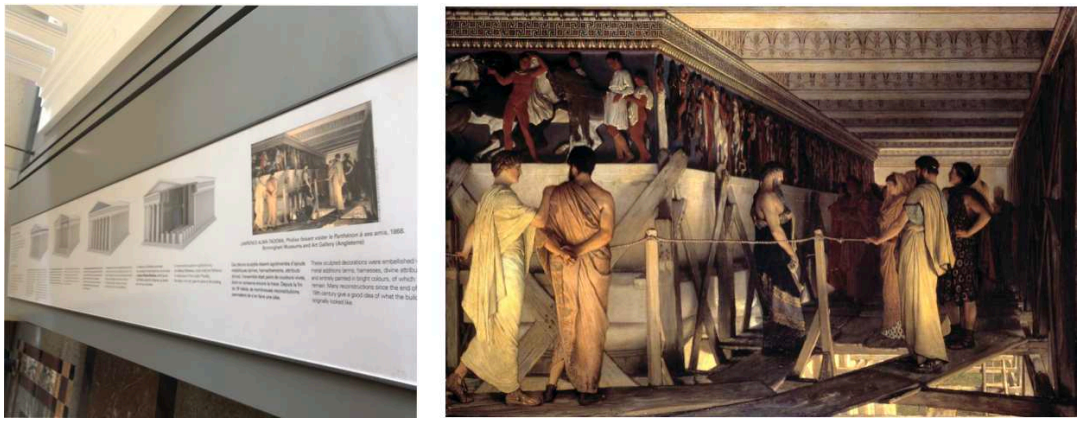


Figure 69 : Nouveau cartel développé de la maquette du Parthénon (2019)
L'œuvre de Lawrence Alma-Tadema, *Phidias faisant visiter le Parthénon à ses amis* (1868, Birmingham Museums and Art Gallery, Angleterre)

Discutons le statut de cette image — un tableau réalisé au XIX^{ème} siècle par le peintre britannique Alma-Tadema. Il dépeint un récit, celui du sculpteur antique Phidias (auteur identifié du Parthénon), présentant son travail sur les échafaudages encore montés du monument. Alma Tadema n'est pas archéologue ; la représentation polychrome de la frise du Parthénon telle que dépeinte dans ce tableau ne s'appuie pas sur un travail scientifique mené de la part de l'artiste, c'est-à-dire sur de quelconques observations ou analyses de la polychromie des marbres alors conservés à Londres (par ailleurs déjà nettoyées à ce moment-là). Le musée du Louvre fait donc le choix de recourir à une fiction artistique pour permettre à ses visiteurs de « se faire une idée » de la polychromie d'une partie du monument (pour reprendre le vocabulaire utilisé dans le cartel).

Considérons ce choix comme une solution au problème auquel sont confrontées les institutions muséales : celui de la véracité et de la part hypothétique des restitutions polychromes. Car ce choix sous-entend un raisonnement particulier : quitte à construire une fiction à travers le raisonnement scientifique — un monde possible polychrome — l'œuvre d'Alma Tadema est plus fictionnelle encore, puisqu'elle propose une mise en couleur du monument (première fiction) qu'elle place dans le récit d'un sculpteur et de ses invités lors du vernissage du monument (deuxième fiction). Considérons que ce choix a l'avantage, pour l'institution, de se décharger de la responsabilité inhérente à l'auteur de la fiction. Bien que ce soit le musée lui-même qui présente le tableau, la responsabilité de la véracité de la couleur ne revient plus à l'institution muséale mais à l'artiste-peintre du XIX^{ème} siècle. Cette décharge de responsabilité ne serait possible si le musée proposait une restitution réalisée aujourd'hui et que les conservateurs devraient cautionner. Parce que l'œuvre d'Alma Tadema est une fiction qui s'assume justement en tant que fiction (et non comme une fiction purement scientifique), la question de la véracité de la polychromie dépeinte est d'autant moins discutable ; la légitimité du tableau n'est pas à discuter d'un point de vue scientifique puisqu'il s'agit avant tout de l'œuvre d'un artiste.

Ce type de choix — qui décharge l'institution muséale de sa responsabilité vis-à-vis de la scientificité de la mise en couleur proposée — est adopté ailleurs, notamment au musée archéologique de l'Acropole, mais sous une autre forme. Ici, ce sont des productions à statut scientifique - puisque réalisées par un archéologue - qui sont proposées. Dans la salle dédiée à la Grèce archaïque par exemple, deux réalisations de l'archéologue français Émile Gilliéron et de son fils sont exposées : le moulage peint d'une korè (Figure 70), réalisé par l'artiste suisse E.E Gilliéron (1885-1939) sur la base des relevés de son père L.E Gilliéron (1850-1924), et le relevé graphique des couleurs d'une partie du fronton de l'Hécatompédon réalisé par L.E Gilliéron[129].

[129] L'interdiction de prendre des photographies dans l'espace dédié à la Grèce archaïque a compliqué notre relevé. Ce dernier est annexé en n° 1.8.



Figure 70 : Exemple de fiction scientifique historique au Musée de l'Acropole, Athènes

Œuvre originale à gauche : Korè, 500-490 av. J.-C. Marbre de Paros (Acr. 685).
Cartel de la reproduction peinte : « *A copy of Kore 685, painted with great accuracy by the experienced Swiss artist E. Gilliéron some one hundred years ago. The color is based on Gilliéron's own water color paintings completed immediately after the discovery of the sculpture south west of the Parthenon in 1888. Gilliéron captured the color of many archaic sculptures in his drawings when the colors were better preserved. His drawings provide invaluable witness for the recreation and preservation of the original colors of the Kore of the Acropolis. The copy has been provided to the Acropolis Museum by the homonymous great grandson of E. Gilliéron ».*

Si ces productions sont moins fictionnelles que le tableau d'Alma-Tadema, puisqu'elles ne sont pas incluses dans un récit et ne proposent pas non plus une extrapolation des couleurs originelles des objets, ces productions sont aussi utilisées dans le but de médier la couleur de la statuaire antique. La décharge de la responsabilité scientifique se situe alors à un autre niveau que la fiction artistique : elle est permise par la temporalité des productions, réalisée il y a plus de cent ans. Ici c'est moins le statut de l'auteur (un archéologue et non un artiste) qui permet cette décharge mais bien le temps écoulé entre le temps de la production et le temps de l'exposition. L'objet acquiert alors le statut de document scientifique historique et à l'inverse d'une restitution actuelle, il n'est pas nécessaire de discuter sa légitimité à être exposée. L'institution muséale expose un « objet » (un expôt) tout en étant peu impliquée dans le discours qu'il véhicule.

Pour comparaison peuvent être cités les choix du musée d'Orsay pour l'exposition *En couleurs. La sculpture polychrome en France 1850-1910* (12 juin-9 septembre 2018). Consacrée à la sculpture polychrome moderne, l'exposition contextualise cette production par une sous-thématique dédiée à la polychromie de la sculpture antique (annexe 1.15). Dans cette section, aucune sculpture en marbre originale, présentant ou non des vestiges de couleurs, ni aucune reconstitution scientifique réalisée expressément pour l'exposition. Les expôts datent exclusivement du XIX^{ème} siècle. Sont alors présentés les travaux des œuvres de Jean-Léon Gérôme et d'Henri Lombert ainsi que les propositions de restitutions des architectes Charles Garnier et Benoit Edouard Loviot. Bien entendu, le propos de cette section n'est

pas uniquement celui de la polychromie antique mais de l'influence de celle-ci sur la production artistique du XIX^{ème} siècle. Ce contexte n'est donc pas comparable en tout point à celui du musée Louvre, mais il permet d'illustrer la variété des possibles en termes de fictions artistiques ou fictions scientifiques historiques. Tout comme au Louvre, ce type de fictions permet de proposer un discours sur la couleur de la statuaire antique sans pour autant engager la responsabilité de l'institution dans la véracité des couleurs choisies lors de la réalisation d'une restitution.

Pour le conservateur du Louvre en charge du remaniement de la salle, ce type de fiction artistique a en effet l'avantage d'être « distancié symboliquement » (conservateur 1). Une nécessité selon lui car aucune étude n'a encore été menée sur la polychromie des marbres conservés par le Louvre, à l'inverse de ceux du British Museum qu'il cite, ou du musée de l'Acropole. Lorsqu'il nous rapporte une discussion avec les médiatrices du musée, semblant attendre une proposition de restitution, le conservateur leur explique : « je dis 'écoutez, on ne va pas montrer la polychromie des marbres du British muséum puisqu'on ne s'y trouve pas' », « si on se lance dans un programme de recherche, et qu'il en sort quelque chose, et bien on fera, l'avantage des cartels c'est qu'on peut les changer » (conservateur 1).

Relevons toutefois un paradoxe dans ce raisonnement. D'un côté, la médiation des fragments du Parthénon, tel qu'elle est pensée au musée du Louvre, contextualise bien les objets à la fois sur le monument spécifiquement et dans l'espace de l'Acropole plus généralement. La médiation repose alors sur plusieurs d'outils (plan, maquette, schéma), qui aident à l'interprétation des fragments exposés, tout en parlant d'autre chose que des fragments eux-mêmes : les fragments sont au Louvre mais c'est de l'Acropole dont il est question (du monde d'origine des objets). D'un autre côté, lorsqu'il s'agit des couleurs du monument, il ne faudrait pas parler de celles des fragments conservés au musée de l'Acropole ou au British Museum. Les résultats des études menées sur ces autres fragments ne concernent-ils pas aussi le Parthénon à Athènes ? Et par conséquent, les fragments du Louvre ? Paradoxalement, la médiation des couleurs des collections du Louvre est comme repliée sur elle-même (en étant seulement liée aux objets de collection), alors que la médiation de l'ensemble fait bien allusion à d'autres objets, à d'autres lieux, à un ailleurs[130]. On observe par exemple qu'une photographie d'un marbre londonien est intégrée au cartel d'une « Tête de Lapithe », afin de montrer dans quel ensemble s'intégrait originellement cette tête (Figure 71) ; on observe également un moulage en plâtre d'une partie de la frise des Grandes Panathénées conservée à Athènes (Figure 72).

[130] Cet argument (pas d'étude des collections, pas de médiation de la couleur dans le musée) nous a d'ailleurs été avancé à plusieurs reprises nous y reviendrons ultérieurement.



Figure 71 : Exemple de médiation faisant référence à la collection du British Museum
A gauche, Tête de Lapithe, vers 447-440 av. J.-C., Athènes. Fragment de la septième métope de la frise sud du Parthénon. À droite, reconstitution extraite du cartel, réunion des fragments de la septième métope dispersés entre trois musées (Louvre, Musée de l'Acropole, British Museum).

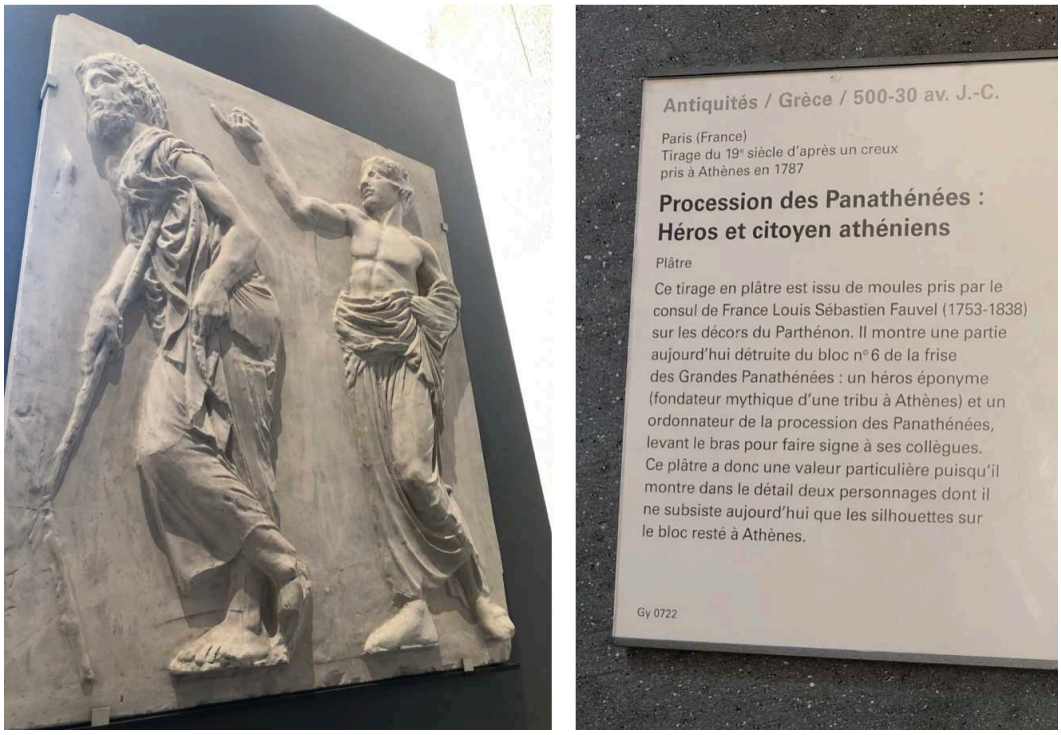


Figure 72 : Exemple de médiation faisant référence à la collection du Musée de l'Acropole
Tirage en plâtre réalisé au XIXème siècle du bloc n°6 de la frise des Grandes Panathénées aujourd'hui en partie détruite (le cartel précise : « il ne subsiste aujourd'hui que les silhouettes sur le bloc resté à Athènes ».)

D'ailleurs, le tableau d'Alma Tadema fait bien référence à la polychromie du monument de manière générale et non à celle des fragments du Louvre. Pourquoi donc recourir à cette œuvre, et non aux restitutions polychromes, plus actuelles et moins passéistes, proposées par les musées londoniens et athéniens (Figure 73) ? Selon l'interrogé, le tableau est une solution pour montrer la couleur, en ne faisant que la suggérer et non la reproduire :

« Donc j'ai repris le vieux tableau d'Alma Tadema. [*enquêtrice : il est exposé ?*] Il est sur le cartel en disant, ça, c'est XIX^{ème}, on voit bien que c'est une visite de chantier de Phidias, etc. **Ça suggère très bien que c'était peint, et en même temps** je crois que, à part quelqu'un qui vraiment ne fait attention à rien, **on voit bien que c'est un tableau du XIX^{ème} siècle et que ce n'est pas une reconstitution** ». […] « dans un sens, c'est toute autre chose. **Ça dit, « il y avait de la polychromie », mais ce n'est pas une reconstitution, c'est daté, c'est distancié symboliquement** » [et] « justement **très ancien ça me va mieux** » (conservateur 1).

La volonté de *suggérer* la couleur fait écho au besoin d'abstraction mentionnée précédemment. Comme cela est dit explicitement sur le nouveau cartel de la maquette accompagnant le tableau, l'objectif est bien de « se faire une idée ». Quand il s'agit de couleur, la médiation suggère, elle insinue. Elle dit sans vraiment dire, elle dit implicitement. Ainsi, l'usage d'une fiction artistique (voire de toute production qui ne serait pas une reconstitution scientifique actuelle), permet aux conservateurs, en évoquant la couleur et en étant distancié symboliquement, de passer au-delà de certaines contraintes muséographiques (l'engagement scientifique des auteurs, la responsabilité de l'institution, la concurrence avec les objets, etc.).

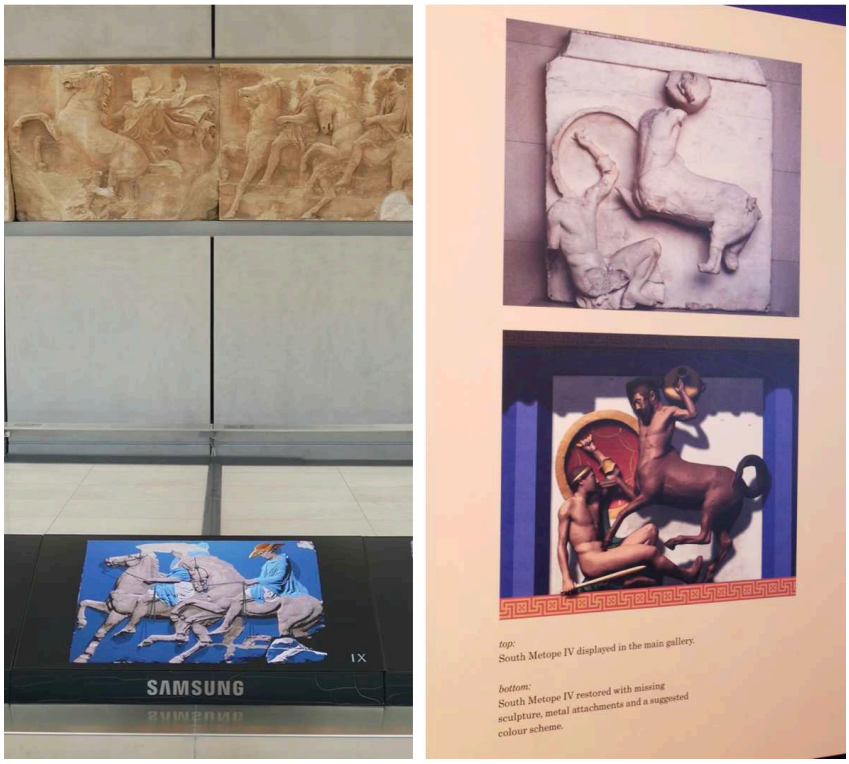


Figure 73 : Exemples de médiation des couleurs au Musée de l'Acropole et au British Museum
À gauche, restitution polychrome (vidéo animée) exposée au pied de la frise du Parthénon, au Musée de l'Acropole. À droite, restitution polychrome de la métope IV de la face sud du Parthénon (impression sur panneau), au British Museum.

- **La suppression des mentions de couleurs dans certains cartels**

Depuis les premières observations faites au musée du Louvre, un autre changement notable est celui du remaniement des cartels de certains objets. Ce remaniement est engendré par l'injonction au bilinguisme lié aux publics du musée, c'est-à-dire la nécessité de traduire en anglais les textes du musée. Or, qui dit traduction dit espace réduit pour le texte initial en français. Des choix doivent être faits des informations sont conservées, d'autres supprimées et l'un de ces choix concerne justement les informations relatives à la polychromie des marbres. Reprenons l'exemple de la Dame d'Auxerre dont le cartel fait allusion, en 2015, aux traces de polychromies que l'œuvre conserve toujours. Le pavé technique précise en effet la présence d'incisions qui accompagnaient le geste du peintre dans la mise en couleur de l'objet, et la présence de traces rouges visibles sur le buste (Figure 74). Le nouveau cartel étant largement une reformulation de l'ancien, il n'est pas possible de pointer exactement ce qui a été supprimé. De manière générale, la nouvelle version est moins descriptive et semble s'appuyer principalement sur le deuxième paragraphe de l'ancien texte (Figure 75).

Pour ce qui nous intéresse, relevons que les mentions relatives au décor polychrome ont été supprimées, et que l'information n'est reformulée nulle pas ailleurs. La mention d'un décor incisé originellement peint et celle de traces encore visibles n'apparaissent plus dans le « pavé technique » de l'objet. Dans ce dernier, qui présente généralement les informations sommaires pour identifier l'œuvre (la dénomination, la datation, l'origine et les matériaux qui la composent), il ne reste donc que le « calcaire ».

Statuette féminine dite « Dame d'Auxerre »
Vers 640-630 av. J.-C.
Fabrication : Crète (?)
Calcaire. Décor incisé, originellement peint : des traces de couleur rouge sont encore visibles sur le buste.
Cette statuette est vêtue d'une riche tunique, serrée à la taille par une large ceinture et décorée d'écailles sur le buste ainsi que d'une bande verticale de carrés emboîtés sur les jambes. L'agencement du vêtement sur les épaules a pu faire penser à la présence d'un mantelet ou à un ajustement particulier de l'étoffe de la tunique qui aurait été rabattue vers l'avant puis fixée à l'aide d'épingles dissimulées sous les mèches de la chevelure ou maintenue par la bande horizontale, à décor de méandre, à la base du cou. Les poignets sont ornés de bracelets traités sous forme d'anneaux incisés.
La «Dame d'Auxerre» est considérée comme l'un des manifestes de la plastique dédalique, première expression de la statuaire grecque, élaborée vraisemblablement en Crète et répandue dans la majeure partie du monde méditerranéen. Elle en présente les caractères principaux: position frontale, platitude d'un corps aux proportions fortement soulignées, visage anguleux en forme de U encadré d'une lourde chevelure répartie en mèches quadrillées.
Échange avec le musée municipal d'Auxerre, 1909. Ma 3098

Figure 74 : Ancien cartel de la Dame d'Auxerre (Louvre, relevé 2015)

Statuette féminine dite « Dame d'Auxerre »
Éleutherne ? (Crète, Grèce actuelle)
Vers 640-630 av. J.-C.
Statuette féminine dite « Dame d'Auxerre »
Calcaire
Redécouverte au début du 20e siècle au musée d'Auxerre, cette œuvre est une des plus anciennes corés (jeunes filles) de l'art grec. Elle est le meilleur exemple de l'évolution de la sculpture grecque au 7e siècle av. J.-C., à l'époque dite orientalisante. L'importante accordée à la tête, le visage en forme de U encadré d'une lourde chevelure, la tunique serrée à la taille par une large ceinture sont des traits typiques du style dit dédalique (du nom du sculpteur mythique Dédale).
Échange avec le musée municipal d'Auxerre, 1909. Ma 3098

Figure 75 : Cartel remanié de la Dame d'Auxerre (Louvre, relevé octobre 2019).

L'argument formulé par l'un des conservateurs responsables du remaniement des cartels est le suivant : puisqu'une partie du contenu doit être supprimée, il faut cibler les informations ne répondant pas directement à la curiosité spontanée du visiteur ; or, la couleur n'étant pas visible à l'œil nu ou « visible avec les yeux de la fois » (conservateur 1, musée du Louvre) le visiteur ne peut se poser de questions à ce sujet ; les mentions relatives aux couleurs sont donc supprimées.

Si répondre à la curiosité spontanée des visiteurs peut être une stratégie adoptée pour construire une médiation patrimoniale, ce raisonnement (tel qu'il est appliqué ici) appelle deux constats. Premièrement, il suppose que le visiteur ne sait pas que les marbres étaient peints et n'aurait pas besoin d'approfondir « une curiosité déjà-là ». Deuxièmement, puisque la couleur ne peut tendre qu'à disparaitre, ce raisonnement poussé à l'extrême engendrerait sur le long terme un effacement de toutes les mentions relatives aux traces de couleurs.

Le lien entre ces deux constats interroge : est-ce parce que le visiteur ne sait pas que les marbres étaient peints qu'il est possible de supprimer ces informations ? Ou est-ce parce que ces informations sont supprimées que le visiteur ne le sait pas ? Lequel est la conséquence, lequel la cause ?

Ajoutons que la comparaison avec une médiation à l'étranger montre que ce choix relève davantage d'un parti pris que d'une fatalité (celle de supprimer les mentions relatives à la couleur faute de place disponible)[131]. Au musée archéologique national de Naples par

[131] L'idée d'une fatalité est selon nous sous-entendue dans le discours du conservateur interrogé. À propos des mentions de couleurs figurant dans le pavé technique des cartels, il précise notamment : « C'est ce qu'on maintient le plus facilement aujourd'hui, malgré ces affaires de bilinguisme qui induisent des choix. *On arrive à maintenir* ces notions de traces de polychromie, accolé au matériau » (conservateur 1, musée du Louvre). En effet, ces

exemple, le bilinguisme de certains cartels (italien-anglais) n'empêche pas de mentionner « *originally gilded and painted / polychromatic* » pour les œuvres qui le nécessitent mention qui figure d'ailleurs dans le corps de la notice et non dans la section technique du cartel (Figure 76).

Les changements apportés au contenu des cartels sont donc révélateurs de deux choses. Premièrement, rappelons que le pavé technique du cartel a pour fonction d'identifier les objets, de les nommer et de les authentifier. Mais les informations relatives aux matériaux de l'objet (marbre ou marbre peint) sont les seuls savoirs qui touchent à l'objet que l'on a sous les yeux. En comparaison, on ne voit pas son titre, on ne voit pas sa datation ni son origine géographique. Toutes ces informations sont externes à l'objet. Par conséquent, les mentions relatives aux matériaux ne font pas que décrire ou informer au même titre que les autres : elles nous disent ce que l'on est censé regarder et ce que l'on peut observer. La suppression des informations sur la couleur révèle donc le statut particulier de ce savoir : il est bien une construction scientifique au même titre que l'origine de l'objet ou le matériau identifié en tant que marbre, mais il est traité différemment du fait qu'il touche à ce qui est censé être visible et qui ne l'est pas.

Deuxièmement, la suppression de ces informations comme solution au manque de place engendrée par le bilinguisme rappelle que l'écriture dépend de son support, et que la surface disponible contraint l'inscription. Au musée, l'écriture de la couleur se conforme à la surface normée du cartel, ou plutôt est-ce ici un choix, celui de considérer ce qui est disponible fonction de ce qui doit être inscrit.

Qu'en est-il des choix du musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille (M.A.M.) lors de la refonte de son parcours permanent ? Comment l'espace d'inscription et l'écriture de la couleur ont été repensés ? Les partis pris sont-ils différents du fait du positionnement institutionnel radicalement opposé de ces deux institutions (comme nous l'avons vu en section 1 de ce chapitre) ?

---

informations sont conservées sur les cartels de certains objets, lorsque ces derniers conservent des vestiges de couleurs visibles à l'œil nu.

Figure 76 : Musée d'archéologie national de Naples, exemples de cartels bilingues avec mentions de polychromie.



Marble statue of Isis
The statue of the goddess, represented with a sistro (now missing) in the left hand and the ank, the key of life, in the right hand, **was originally gilded and polychromatic**. It leans on a pilaster that has the inscription of the libertus L. Cecilio Febo. Elaboration of the roman period in archaic style. From the north-eastern angle of the porticus.



Marble figurine of Dionysus
The sculpture, **originally gilded and painted**, represented Dionysus while hi is pouring wine in the mouth of the panther next to his feet. The inscription engraved on the base informs that the figurine was a votive gift from Numerio Popidio Ampliato, father of Popidio Celsino, that restored the temple with his money. Dionysus was identified with the Egyptian god Iris.
Age Claudia
From the niche situated in the back wall of the cell.



Marble figurine of the Venus Anadiomene.
The sculpture, **originally gilded and painted**, represents the goddess that goes out of the bath. Venus in the Roman world was often identified with Isis and examples of this cult are found also in Egypt.
From the south-western angle of the porticus.

Le nouveau parcours du M.A.M : quand la couleur est (presque) partout

La volonté du musée d'archéologie méditerranéenne de repenser la muséographie de son département *Proche-Orient, bassin méditerranéen* est explicitement formulée en 2017, alors que la dernière actualisation du parcours remonte à 1989. Bien que l'équipe du musée considère que la salle ait particulièrement « bien vieilli », elle désire revoir le discours porté jusqu'à présent par l'exposition. C'est aussi la présentation d'« expôts figés, prisonniers de leurs propres fantômes »[132] que l'équipe souhaite repenser. La photographie ci-dessous rend compte de l'empreinte des objets laissée sur le mobilier et créée par l'éclairage au fil des années (Figure 77). Elle atteste qu'il n'est pas si évident d'apporter des modifications sans en engendrer de nouvelles (déplacer un objet oblige dans ce cas à changer le mobilier ou a minima à le repeindre). Cette image illustre également la rigidité caractéristique des parcours permanents, bien souvent non pensés pour évoluer en parallèle des disciplines auxquelles les objets se rattachent. Métaphoriquement, elle suggère que l'écriture du patrimoine (ici son exposition) se fixe sur le temps long et laisse des traces : pour s'en détacher, il semble nécessaire de faire table rase du passé.

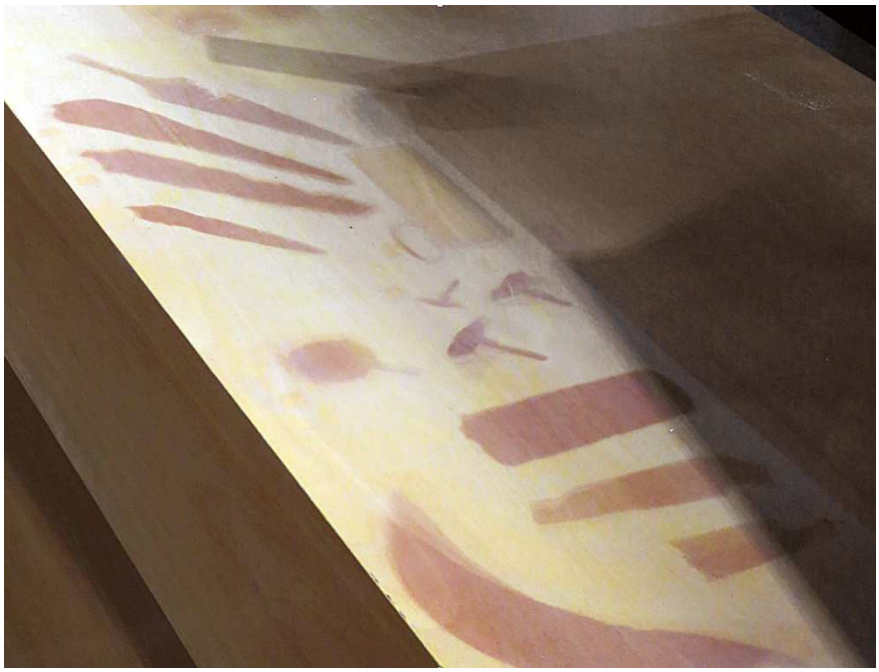


Figure 77 : Empreintes des objets sur le mobilier après 30 ans d'exposition, M.A.M. © Pierre Bargin

[132] Selon les propos du scénographe, issus du diaporama de sa présentation lors du colloque du 22-23 mars 2019 au M.A.M. à l'occasion de la réouverture du parcours.

Suivre le travail de l'équipe du musée sur deux années[133] nous permet ici de répondre aux questions suivantes : quelles étaient les premières volontés (du conservateur, de l'expert et du scénographe) et comment celles-ci se sont concrétisées ? Quelles ont été les lignes directrices du projet et sur quoi l'équipe a dû reculer ? Pour contextualiser et ainsi comprendre les choix de l'institution, nous présentons d'abord le nouveau positionnement qu'elle a choisi d'adopter vis-à-vis du discours adressé au visiteur. Nous présentons ensuite le parcours finalisé, pour montrer concrètement comment la médiation des couleurs a pris de l'ampleur. Nous verrons en effet comment la construction d'une médiation de la polychromie de la statuaire a conduit l'équipe à élargir son discours aux couleurs de l'ensemble de la production matérielle antique. Dans un troisième temps, nous nous concentrons sur la médiation des couleurs des marbres, en revenant plus précisément sur les premières volontés du conservateur, de l'expert et du scénographe, ainsi que sur les problèmes auxquels ils ont été confrontés. Tenant compte des caractéristiques du parcours finalisé, des premières volontés et des problèmes rencontrés, nous discutons enfin trois principaux ajustements, concernant spécifiquement la médiation des couleurs des marbres. Paradoxalement (et de nouveau), ces ajustements n'ont pas concerné la médiation de tous les objets de la collection.

- **Le musée se (re)positionne : l'orientation du nouveau discours**

La refonte du parcours est pensée par le conservateur et par l'ensemble du comité scientifique comme l'occasion de renouveler le discours que porte l'institution, au-delà de rafraichir esthétiquement les salles et d'épurer les vitrines considérées comme trop encombrées. C'est au démarrage du projet, durant les deux premières réunions les 14 mars et 10 mai 2017, que le comité scientifique s'accorde sur cette nouvelle orientation[134].

Le discours devra être, selon les propos du conservateur, « un peu novateur bon ça c'est prétentieux mais disons plus sociologique « (réunion du 10 mai 2017) :

> « Ce que je voudrais dans cette salle, c'est que l'on essaie qu'on ait raison ou tort, mais bon on pense que… qu'on ait **un discours plus sociologique**. Par exemple ton histoire d'eau, c'est quelque chose qui nous apporte, à nous. Parce que le style, ce que l'on voit, « c'est Dionysos »… ok on est d'accord, mais ce vase il y était fait **pourquoi ? Comment ? Dans quel contexte ?** Il faut un discours plus sociologique. **Le fil conducteur, c'est d'ancrer tout ce discours de manière à ce que l'on s'interroge**, en se disant, est-ce que finalement dans le même contexte on aurait fait pareil ? Est-ce qu'on fait toujours pareil ?

[133] Notre positionnement d'observation participante a été explicité en chapitre 3.3.
[134] Les compte-rendu de ces deux réunions sont annexés en n°3.6 et 3.7. À ce stade, l'expert qui sera en charge du discours sur la couleur n'est pas encore présent.

Est-ce qu'il y a des actions-réactions qui sont les mêmes ? […]. Après si dans dix ans c'est démodé, on fera de nouveau « les figures rouges et les figures noires » [sous-entendu, un discours stylistique sur les objets]. On les aime mais c'est bon, on peut passer à autre chose. Il y a des musées où tu trouves ces discours. Ces discours-là, esthétiques. C'est bien il en faut, ce n'est pas qu'on les méprise » (conservateur du M.A.M., réunion du comité, le 10 mai 2017, annexe 3.7)

Le musée veut se positionner en rupture avec une tradition muséale, c'est-à-dire une approche descriptive, historique et esthétique des collections, visant à mettre en avant des évolutions stylistiques et s'appuyant sur des typologies déjà anciennes. Pour tenir ce pari, c'est-à-dire offrir un point de vue contemporain sur les sociétés antiques, le musée doit s'affirmer et se positionner, comme le souligne un des archéologues membres du comité scientifique :

« **nous sommes responsables, c'est-à-dire que le musée s'engage et abat ses cartes.** Chose qu'on ne voit pas [dans de grandes institutions], où l'on s'abrite sous des discours traditionnels, histoire de l'art, histoire tout court, et je ne parle pas des arts primitifs où c'est catastrophique en France. **Là on propose une vision, il faut avoir l'honnêteté de l'assumer** » (archéologue 2, réunion du 14 mars 2017)

Tous les membres du comité scientifique s'accordent ainsi pour penser un autre discours sur les collections, un discours plus « anthropologique » et « sociologique », en évitant ce qui serait « consommé, préétabli » et « conformiste ». L'antiquité doit entrer en résonnance avec notre présent et pour se faire, le discours porté par l'institution devra se faire l'écho de « problématiques actuelles ».

Le scénographe souligne d'ailleurs l'avantage pour l'institution de se repositionner, car il s'agit d'un parcours permanent que les Marseillais notamment ont probablement déjà visité. Il n'est pas question ici de concevoir une exposition temporaire, dont le propos serait inédit. Les mêmes objets constitutifs de la collection du M.A.M. seront exposés[135]. Pour inviter les publics à revenir visiter ce parcours permanent, il ne sera donc ni suffisant ni pertinent de simplement refaire le décor. Il faut que le discours change :

« En plus, moi je me positionne vraiment dans **l'idée de marketing culturel**, c'est-dire que [le conservateur] va à avoir à rappeler les gens pour revoir les collections, sous un autre éclairage ! **Donc il ne s'agit pas uniquement de refaire la peinture. Là on est dans un nouveau dispositif, et une nouvelle médiation** » (scénographe, réunion du 14 mars 2017).

[135] Au cours du projet néanmoins, le conservateur obtiendra des dépôts de nouveaux objets provenant du musée du Louvre et du DRASSM (Département des recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines).

Les effets voulus sur les visiteurs sont d'ailleurs explicitement discutés lors de ces réunions. C'est principalement le scénographe qui fait valoir une connaissance des publics et de leurs attentes, pour justifier la pertinence de ce repositionnement :

> « s'il y a un pari à tenir, un challenge à avoir, c'est d'**essayer de faire en sorte que** (**le visiteur se dise**) « **ha ben tiens… ha ben non… ça je croyais que.. »**, le sentiment en termes de contenus que **les gens révisent, réforment, réactualisent leurs connaissances**. C'est-à-dire que quand on parle de rafraichissement des salles c'est un terme que je n'aime pas mais c'est un rafraichissement de la connaissance, je pense que ça va beaucoup plus loin, et c'est beaucoup plus juste » (scénographe, réunion du 14 mars 2017)

Dans cette perspective, le discours sur la couleur s'avère être une entrée pertinente. Aborder les couleurs de l'Antiquité permettrait de jouer sur un triple plan : l'émotion, la surprise, et l'actualisation des connaissances. En atteste l'échange suivant entre les archéologues, le scénographe et le conservateur :

> [archéologue 2] : moi je ne suis pas conservateur de musée, **je ne sais pas ce qu'il se passe exactement au niveau du public, ce qu'ils attendent de ce type de présentation** ; parce qu'on va proposer des textes…
> [scénographe] : je vais te dire quelque chose, ce qu'ils demandent en premier **c'est de l'émotion.**
> [conservateur] : c'est vrai.
> [scénographe]: de l'émotion, et **pas que sur l'aspect plastique, il y a le côté surprise**. D'ailleurs si on peut les dérouter… non pas chercher chaque fois de l'artifice, mais si parfois**… la table à pigment est un support qui permet justement en termes de contenu scientifique, qui va dans l'étonnement, c'est une révision complète de nos *a priori*.** Sur la thématique de l'écriture, je ne sais pas comment on pourra aborder le sujet ; mais s'il peut y avoir un angle d'attaque qui, sans pervertir la pensée et sans corrompre le fond intellectuel, permet de faire « tilt », en se disant **« tiens, ce n'est pas comme ça qu'on me le cite habituellement »**. Il faut sortir de la rengaine quoi.
> [archéologue 1] : c'est ça qui m'a semblé important. C'est aussi l'opportunité pour mettre en avant le musée d'un point de vue… De mettre en avant des points de vue très contemporains, très modernes, sur l'actualité de la science, et **arrêter de répéter la rengaine muséale**.
> (réunion du comité scientifique, 14 mars 2017).

Deux ans plus tard (en mars 2019) cette orientation transparait du panneau-texte introductif au nouveau parcours permanent, intitulé *Un voyage de près de 6000 ans* comme cela peut se lire dans l'extrait transcrit ci-dessous (l'intégralité est annexée en n°3.25) :

« Le Musée d'Archéologie Méditerranéenne offre un vaste panorama des civilisations antiques du bassin méditerranéen où **tant d'éléments déterminants pour nos sociétés se sont révélés au film de conquêtes, de migrations, d'échanges, de rupture, de mutations**… […]

Comment faire le lien entre tant d'objets, qu'ils soient raffinés ou d'usage courant, insolites ou banals ? Comment les considérer en tant que témoins de ces sociétés, mieux les comprendre, savoir en apprécier la valeur et pouvoir les admirer avec justesse ? **Des haltes expliquant les diverses techniques et inventions** (l'écriture et les alphabets, la verrerie, **l'usage subtil**[136] **des pigments et couleurs**, la formulation des alliages cuivreux…) accompagnent et ponctuent ce voyage-découverte. Ainsi, il est possible d'envisager non seulement l'histoire technique et artistique de l'objet, mais aussi de le conceptualiser, le socialiser pour **mieux comprendre besoins, règles et contraintes des artisans ou des artistes qui l'ont réalisé**. […] »

Le panneau introductif annonce donc la couleur au sens propre comme au sens figuré. Sur la photographie ci-dessous, il est possible d'observer que la couleur n'est pas simplement dite, mais également montrée : des panneaux de couleurs marron, orange, bleu, vert, violet et jaune supportent le nom des différents espaces géographiques et temporels que le visiteur est invité à traverser durant son « voyage ». Comme nous allons le discuter ultérieurement, ces panneaux de couleurs sont une composante essentielle de la nouvelle scénographie.



Figure 78 : Panneau introductif du nouveau parcours du M.A.M.

[136] Nous souhaitons attirer l'attention du lecteur sur la notion de subtilité, très souvent employée pour qualifier les pratiques picturales antiques. Nous discuterons de cet usage en chapitre 5.1

- **Un discours sur la couleur généralisé à l'ensemble des collections**

À l'origine d'un discours sur la couleur se trouve l'exposition temporaire *Le Trésor des Marseillais* (2013), proposée par le M.A.M et déjà analysée dans la première section de ce chapitre. À cette occasion, un dispositif plurisémiotique est conçu, composé principalement de textes, d'une « table à pigment » et de reconstitutions polychromes issues de l'expérimentation (Figure 36, section 4.1). À la fin de l'exposition, le musée conserve en réserve une partie du mobilier (la structure horizontale de la table) ainsi que les expôts qui s'y trouvaient. En 2017, la décision est prise d'intégrer ces éléments dans le nouveau parcours permanent et le conservateur fait de nouveau appel à l'expert spécialiste de la couleur antique (et de la reconstitution expérimentale), intervenu en 2013.

Dès le début de la collaboration, l'intégration des expôts présentés en 2013 pose deux principaux problèmes. Premièrement, le propos du dispositif initial portait sur un objet en particulier (le trésor des Marseillais), dont le musée ne possède aucun fragment, puisque ces derniers avaient été prêtés par le musée archéologique de Delphes. Deuxièmement, le propos était uniquement celui de la couleur de l'architecture grecque (période archaïque), ce qui est réducteur au vu de l'ensemble des collections du département *Proche-Orient, bassin méditerranéen, qui* s'étendent du début de l'écriture en Mésopotamie à la conquête romaine en Gaule, en passant par les Cyclades et l'Étrurie. Ces deux problèmes soulèvent alors deux questions : est-il possible de parler des couleurs d'objets que le musée ne conserve pas et donc que le visiteur ne pourra observer ? Deuxièmement, quels espaces et quelles temporalités devront et pourront être constitutifs d'un discours sur la couleur ?

Un élargissement temporel et géographique du propos initial s'avère nécessaire, de manière à construire un discours sur les différents savoir-faire antiques (les *technè*) relatifs à la polychromie. Cet élargissement les conduit à traiter de la peinture sur céramique et sur terre cuite, de la peinture murale, en incluant également les couleurs des verres et celles des alliages cuivreux[137]. Pour la démonstration, nous présentons d'abord le produit final (l'exposition telle qu'elle a été vernie), en nous attardant sur chacun de ces éléments.

Le cœur du propos sur la couleur antique se situe à mi-chemin du parcours de visite et se concentre dans un dispositif principal titré *De la couleur avant toute chose !* (Figure 79). Il est composé d'éléments de natures diverses :

[137] Cet élargissement a même concerné un temps les collections égyptiennes du second département du musée (car ces objets conservent davantage de couleurs que ceux du département Proche-Orient, bassin méditerranée). L'idée a cependant été abandonnée par soucis de cohérence.

- un panneau-texte introductif ;
- une vitrine verticale où sont exposés les matériaux de la couleur sous différents états : le matériau naturel (d'où est extrait le pigment), sa forme broyée (c'est-à-dire le pigment à proprement parler), puis le pigment appliqué, c'est-à-dire mélangé à un liant sur une surface, à savoir un rectangle de calcaire ou de marbre ;
- un présentoir à notice pour chaque catégorie de couleur de la vitrine ;
- une seconde vitrine, à gauche de la vitrine principale, abritant des essais de reconstitutions expérimentales (Figure 81) ;
- une vidéo projetée sur le mur relatant la chaine de production expérimentale (des extraits sont disponibles en annexe n° 3.25). Le film se découpe en cinq parties, selon les cinq techniques propres à chaque médium : i) la peinture a tempera à l'œuf sur échantillon de calcaire, ii) la pose de feuille d'or, iii) la peinture d'un lécythe à fond blanc, iv) la peinture d'une tablette en bois, v) la peinture murale à fresque[138].

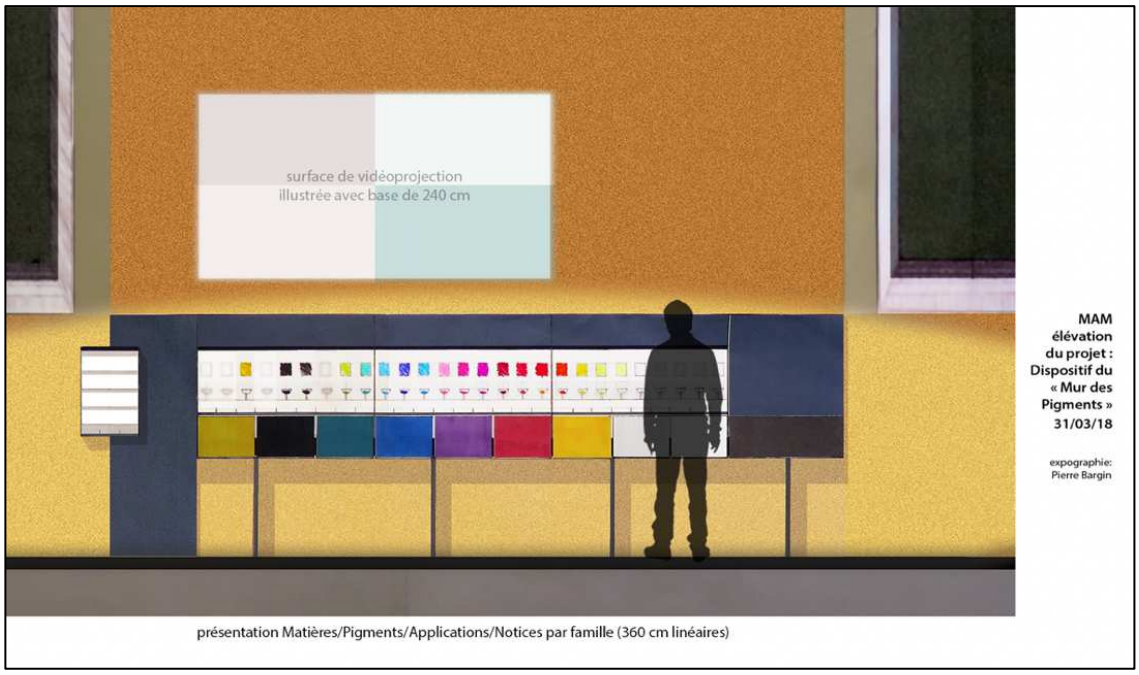


Figure 79 : Document de travail du scénographe, table à pigment, mars 2018

[138] La volonté de filmer et d'exposer le processus de l'expérimentation avait très tôt été énoncée par l'expert et le scénographe (réunion du 11 mai 2017). Ce film permettra de rendre « la chose vivante » et « sensible » pour le visiteur, et aura aussi l'avantage d'éviter la surcharge de texte.



Figure 80 : Vue d'ensemble de la table à pigment finalisée, M.A.M.
© Musées de la Ville de Marseille, Claude Almodovar et Michel Vialle.



Figure 81 : Reconstitutions polychromes et objets originaux peints (visibles à l'œil nu)
© Musées de la Ville de Marseille, Claude Almodovar et Michel Vialle.

Cartels des objets originaux, de gauche à droite : 1) Tête féminine. Calcaire polychrome. Chypre. inv. 2493. V^{e} siècle av. J.-C. ; 2) Lécythe. Une femme face à une tombe. Fond blanc polychrome. Attique (Grèce). inv. 7390. Vers 450 av. J.-C. ; 3) Jeune homme ventru accroupi (Bacchus jeune ?) une grappe de raison dans la main. Terre cuite polychrome. Alexandrie ? Inv. 2601. Vers 250 av. J.-C.

Cartels des objets issus de l'expérimentation, de haut en bas et de gauche à droite :
A) Pinax en bois de cèdre — Peinture inspirée d'une des tablettes votives de Pitsa (2e moitié du VIe s. avant J.-C.), scène d'offrande, mise en œuvre à partir des données techniques analysées par Haricleia Brécoulaki, et les membres de son équipe en 2019. **B) Moulure issue de l'architecture grecque* —** Frise de palmettes et fleurs de lotus, peinte à l'aide de pigments rouge cinabre, bleu égyptien, vert malachite et blanc de craie, ornée de feuille d'or. **C) Moulure issue de l'architecture grecque* —** Rang de perles et pirouettes, surmonté d'un kymation lesbique (rais de cœur), peint à l'aide de pigments rouge cinabre, bleu égyptien et blanc de craie, orné de feuille d'or. **D) Peinture sur tuile imitant une portion de panse de lécythe à fond blanc** — inspiré du lécythe attribué au Peintre de Bosanquet (Athènes, Musée National) et du lécythe CA 612 (Musée du Louvre), à partir de pigments compatibles avec la technique mise en œuvre à l'époque classique.
* (impressions numériques : Map Gamsau — 2013)
(Ensemble des restitutions picturales : Maud Mulliez — 2018)

Le texte introductif du dispositif, rédigé par l'expert, peut se décomposer selon nous en trois parties : i) la couleur dans l'Antiquité, ii) la réception moderne de la couleur et iii) le travail expérimental réalisé. Il est ainsi construit de manière à répondre aux questions *quoi ? pourquoi ?* et *comment ?* Si la couleur était partout et que le temps comme les « restaurations excessives » ont contribué à construire une Antiquité « blanchies » et « diaphane », l'archéologie expérimentale est « d'un grand secours » pour tenter de s'en rapprocher. En nous appuyant sur nos observations réalisées dans d'autres musées, nous pouvons affirmer que la spécificité de ce texte muséal réside dans son paragraphe intermédiaire, lorsqu'il est fait mention des représentations sociales circulantes : l'idée d'un environnement coloré, considéré comme « kitsch » et en rupture avec « la splendeur idéale de notre imaginaire antique ».

> « Teindre fils et textiles, se maquiller et se parer de bijoux, utiliser des matériaux de construction polychromes ou les orner de tracés multicolores… Autant de pratiques qui montrent que **la couleur était partout présente dans la vie quotidienne de l'Antiquité méditerranéenne.** Les arts graphiques n'y échappaient guère. **La couleur parachevait toute sculpture**, soulignait les lignes architecturales, habillait des murs entiers de scènes figurées ou de formes décoratives, ornait de même les objets rituels ou usuels et couvrait bien entendu les tableaux mobiles, ces *pinakes* qui sont rarement parvenus jusqu'à nous, du fait de leur support fragile.
> **Loin du camaïeu de couleurs pâles que revêtent aujourd'hui les œuvres du passé, usées et blanchies par le temps ou par des « restaurations » excessives, le goût fût longtemps à une vive polychromie. Ainsi, à rebours de cette Antiquité diaphane, il nous faut faire preuve d'un effort d'imagination colossale pour entrevoir ce à quoi pouvait ressembler l'environnement coloré des Anciens, ce qu'ils se plaisent à voir et qui, pour nous, s'apparente plus au « kitsch » qu'à la splendeur idéale de notre imaginaire antique.**
> **L'archéologie expérimentale peut alors nous être d'un grand secours. Elle permet d'une part de tenter de retrouver les gestes, les matériaux, les outils, les savoir-faire du passé et, d'autre part, de donner lieu à la création d'artefacts dont l'aspect tend à se rapprocher le plus possible de celui que devaient avoir les originaux lorsqu'ils venaient**

d'être achevés. Ainsi en est-il des moulures peintes issues de l'architecture grecque, d'un *pinax* en bois inspiré d'une des tablettes de Pitsa, d'une portion de panse d'un lécythe à fond blanc, mais également, d'une fresque réalisée « à la romaine » et **des échantillons de marbre et de calcaire, peints à l'aide de matériaux en usage dans l'Antiquité, présentés ici »** [**texte introductif du dispositif *De la couleur avant toute chose !***].

À travers l'emploi du « nous » et de « notre imaginaire », l'institution affirme qu'elle partage les représentations de ses publics (du moins telle qu'elle se les imagine). Implicitement, elle justifie aussi l'absence de discours antérieur sur la couleur (du fait de ces représentations), et explique par conséquent le pourquoi de ce revirement. La nécessité d'expliquer ce raisonnement a d'ailleurs été soulevée par le scénographe lors d'une réunion avec l'expert :

"**il faut peut-être aussi situer l'état de la recherche**, quelque chose de très introductif et de très simple, en disant « les dernières découvertes dans ce domaine-là… » parce que tu es dans une vague, dans un vent qui vient de souffler il n'y a pas très longtemps. Donc certes l'archéologie est une science jeune, mais malgré tout c'est quelque chose qui est une actualité assez proche, donc je pense qu'**il faut donner une raison du 'pourquoi cette médiation apparait dans une collection qui est en place depuis'…** [sous-entendu « longtemps »]. Tu vois prendre le public comme plus intelligent que ce qu'on continue de croire » (le scénographe à l'expert, réunion du 11 mai 2017).

L'écriture de ce texte notamment s'est inspirée de deux écrits antérieurs : d'une part le texte rédigé pour la table à pigment de l'exposition du *Trésor des Marseillais* (2013) ; d'autre part, un des textes de l'exposition *Visages… au commencement*, qui s'est tenue en 2014 au musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille[139]. Le texte de 2013, rédigé par le même expert, décrit les couleurs utilisées pendant la période archaïque, et celles employées plus précisément sur le monument de Delphes (annexe n° 3.1). Le texte de 2014, rédigé par un autre expert de la couleur, faisait quant à lui allusion au « contresens historique » et à l' « imposture idéologique » du mythe d'une antiquité blanche. Nous transcrivons ci-après un extrait[140] :

La blancheur aujourd'hui immaculée du marbre des statues grecques antiques les plus fameuses ne doit pas tromper. Elle n'est qu'**une illusion entretenue** depuis des siècles par un **déni général de mémoire polychrome**, une construction qui se confond avec le mythe d'une Grèce blanche idéalisée, véritable **contresens chromatique**, définitivement dénoncé aujourd'hui par les analyses physico-chimiques les plus abouties. [….]

[139] Dans le cadre de l'exposition *Visages. Picasso, Magritte, Warhol* qui a occupé au même mêment les locaux de la Vieille Charité (là où est abrité le musée).
[140] L'intégralité est disponible en annexe n°3.9.

> Contresens historique, ce mythe de la Grèce blanche est aussi une **imposture idéologique**. Il a servi à construire, depuis la Renaissance, jusqu'aux extrémismes les plus sombres du XXème siècle, la figure de l'homme occidental … Un contemporain de Périclès et de Phidias s'en serait sans doute amusé … Nous aussi, si une telle méprise n'était devenue au fil du temps **synonyme des pires excès racistes** ». (extrait p.35 du catalogue d'exposition *Visages… Au commencement*, 2014, M.A.M.)

Le conservateur a expliqué apprécier ce texte pour sa dimension « sociologique » et a souhaité que l'expert en charge du texte du nouveau parcours s'en inspire (annexe 3.9). *In fine*, le texte introductif du nouveau dispositif est à la fois plus engagé que le texte de 2013, qui demeurait essentiellement descriptif et explicatif (quelles couleurs, quels mélanges, quelles codifications et symbolisations), mais moins politisé que celui de l'exposition *Visages…au commencement*.

Une autre spécificité de ce dispositif central (outre l'invocation des représentations circulantes) est la palette de couleur exposée. Celle-ci a pris de l'ampleur en comparaison à la version de 2013, puisque 23 couleurs sont présentées (dont la dorure) contre 11 originellement. Au mouvement d'*atténuation* caractéristique du passage du temporaire au permanent (chapitre 4.1) s'oppose ce mouvement d'*expansion* du discours. Tenant compte de sa taille et de la thématique qu'elle couvre, cette « table à pigment » devenue mur à pigment fait figure d'exception dans les parcours permanents des musées français. Le principe même du dispositif n'est pas novateur en soi puisqu'exposer les matériaux de la couleur sous différents états est un principe que l'on retrouve ailleurs[141]. Cependant, lorsque ce type de dispositif est permanent, ce sont généralement les couleurs des fresques qui sont concernées (plus habituelles), et la palette présentée est relativement réduite. Il en est ainsi à Nîmes (annexe 1.1) et à Toulouse. À notre connaissance et hormis au musée de l'Acropole d'Athènes (et dans une moindre mesure, annexe n°1.8), aucun dispositif de cette nature n'inclue de manière permanente les couleurs des marbres, comme c'est le cas à Marseille.

Au-delà de cette vitrine principale, le propos sur la couleur s'étend à l'ensemble du parcours, en amont et en aval du dispositif central. Au début du parcours, deux figurines en terre cuite font l'objet d'une projection colorée (Figure 82). Pour ces deux projections, aucune explication n'est donnée au visiteur. À ce stade du parcours, les concepteurs ont d'abord voulu attiser la curiosité du visiteur curiosité qui sera ensuite satisfaite une fois arrivé au dispositif central. Ce principe a été discuté dès les premières réunions. Lorsque

[141] Il est intéressant de constater que ces palettes picturales sont systématiquement présentées selon la même logique, c'est-à-dire selon le concept moderne du spectre des couleurs, donc *a priori* anachronique pour les civilisations antiques. Une logique dont l'expert en charge de la vitrine du M.A.M. dit être consciente et qu'elle choisit d'appliquer pour des raisons esthétiques notamment (réunion du 11 mai 2017).

l'expert émet l'idée de simplement interpeller le visiteur (pourquoi me montre-t-on ces objets colorés ? pourquoi deux propositions ?), le scénographe approuve. Tous deux conviennent de créer une « ponctuation » et des « rappels » de manière à « *teaser* » le dispositif principal, et à « donner envie de comprendre » une fois l'explication arrivée. Ce choix résulte également du souhait des concepteurs de ne pas faire de la couleur une thématique isolée et circonscrite, mais bien de l'inscrire dans une transversalité.

La mise en couleurs animée des deux objets sélectionnés se réalise selon deux modalités différentes. Le cochon chypriote fait l'objet d'une seule restitution polychrome, car la projection vient renforcer les traces de polychromie qu'il conserve. La statuette féminine (dite *Tanagra*) qui à l'inverse n'en conserve pas, fait l'objet de deux propositions de couleurs (le manteau par exemple apparait soit bleu, soit rose)[142]. L'expert insiste sur la nécessité de donner aux visiteurs la possibilité de « voir les couleurs » même quand l'objet conserve des vestiges (nécessairement patinés), mais aussi dans le cas où, même « si [la couleur] est effacée, il y en avait peut-être ». Autrement dit, l'objectif est d'amener le visiteur « à regarder différemment ces objets ». Le principe est posé : la vitrine des pigments sera « très pédagogique » de manière à répondre à la question du *pourquoi* et du *comment*, et les projections disséminées en amont interpelleront le visiteur « sans être trop discursif » (réunion du 11 mai 2017).



Figure 82 : Projection de couleurs sur deux objets de la collection, M.A.M.
Cartel de gauche : Femme drapée, terre cuite, Tanagra (Grèce), 350-300 av. J.-C. (inv. SN MAM 2312).
Cartel de droite : Cochon, terre cuite modelée polychrome, Chypre, VIe siècle av. J.-C. (inv.2528)

Deux vitrines s'ajoutent à ces projections ponctuelles : la vitrine du verre (Figure 84) et la vitrine des alliages cuivreux (Figure 83). Elles complètent un discours sur les *technè* antiques, en traitant notamment d'une polychromie naturelle (rendue par le matériau lui-

[142] Le film d'animation de la Tanagra est disponible sur la chaine Youtube du Musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille : https://www.youtube.com/watch?v=OkCsLdc9Rkk (consulté le 5 avril 2021).

même) et non artificielle (ajoutée par la peinture sur le matériau). Ici encore, des objets issus de l'expérimentation sont exposés en dialogue avec les objets de collections, et une vidéo relate pour chacune le processus de l'expérimentation.



Figure 83 : Vitrine des alliages cuivreux, expérimentation réalisée par Jonathan Devogelaere, M.A.M.



Figure 84 : Vitrine du verre, expérimentation réalisée par le Cirva, M.A.M.

À ces différents dispositifs de médiation s'en ajoute un dernier pour le moment peu discuté : le mobilier expographique[143]. Celui-ci est en effet envisagé, suite à la proposition du scénographe, comme partie intégrante du discours sur les couleurs des mondes antiques. Des panneaux de *Valchromat* (du médium teinté dans la masse) ont été utilisés à différents niveaux du parcours : dès le panneau introductif du département accueillant le visiteur, pour l'habillage de plusieurs vitrines thématiques ainsi que pour différents panneaux-textes. Les teintes proposées par la marque *Valchromat* concordent d'ailleurs avec la palette des peintres antiques, présentée pour l'exposition temporaire de 2013 (Figure 85). Cette concordance aurait motivé le choix du scénographe à recourir aux matériaux de la marque.

[143] Nous verrons en chapitre 5 que les couleurs du mobilier expographique sont bien souvent sous-estimées pour soutenir un propos sur la couleur. Elles sont rarement envisagées comme une alternative ou comme complémentaires aux restitutions dites scientifiques.



Figure 85 : Parallèle entre la palette picturale archaïque et les couleurs des panneaux Valchromat
À gauche : une partie des vestiges conservés de l'exposition *Le Trésor des Marseillais*. Images du scénographe, comparaison issue du diaporama de sa présentation lors du colloque du 22-23 mars 2019 au M.A.M. à l'occasion de la réouverture du parcours.

Pour mieux comprendre ce qui se joue sémiotiquement dans ce choix scénographique, des parallèles peuvent être faits avec le cas particulier des dioramas ces dispositifs muséographiques qui consistent à reconstituer l'environnement d'origine des objets de collections. Pour cela, une étude menée sur les dioramas du Muséum d'Histoire Naturelle de Grenoble est notamment transposable à la nôtre (Triquet 2018). Les dioramas présentés à Grenoble sont en rupture avec la tradition d'une représentation réaliste de la nature (c'est-à-dire mimétique), pour en proposer une version abstraite, basée sur une schématisation formelle et chromatique des paysages. L'auteur de l'étude interroge alors le rapport au réel qu'introduit ce choix et ses modalités de réception.

Pour mieux saisir l'argumentation de cette analyse, rappelons dans un premier temps le principe du diorama dans sa forme traditionnelle. Ce dernier est fondé sur une « muséographie analogique » (Montpetit, 2007) : les spécimens sont mis en scène devant une photographie de la nature prise à un instant T. Le diorama « joue sur la perception du réel. Il est concret », « épris d'authenticité » et « soucieux de réalisme » (Schiele, 1996 : 10). Mais puisque la nature est changeante et les paysages variés, il va sans dire qu'il s'agit là d'une représentation de la nature parmi d'autres, nécessairement réductrice. Pour pallier les « limites induites par cette exigence de réalisme », le muséum de Grenoble a choisi de se détacher d'une représentation fidèle de la nature :

> « Ils misent sur une évocation abstraite de la nature. Leurs présentations s'efforcent de faire « allusion » à une portion de la nature, et non « illusion » (Péquignot, 2002 : 40). Les décors sont épurés, débarrassés des éléments « réalistes », lesquels sont remplacés par des objets symboliques, des jeux de lumière et de couleurs qui visent à créer des ambiances naturelles » (Triquet 2018, 109).

Pour transposer cette étude à notre terrain, des parallèles peuvent être faits entre d'une part, le diorama réaliste et la reconstitution scientifique, d'autre part, entre un diorama

évocateur et une ambiance chromatique permise par une scénographie polychrome. Les premiers tentent de faire illusion (en fixant une représentation de la nature ou en donnant une représentation d'un état polychrome originel), alors que les seconds tentent de faire allusion (allusion à une ambiance naturelle ou à une ambiance chromatique). Selon Éric Triquet, le diorama réaliste comme la reconstitution polychrome pouvons-nous ajouter impose « une forme, une image de la nature qui laisse peu d'espace aux visiteurs pour la construction d'autres points de vue » (*ibid.*, 123). À l'inverse, « avec l'approche abstraite, la représentation du monde apparaît plus ouverte et multiforme. Un autre rapport au réel, moins direct, moins immédiat, est installé » (*ibid.*, 123). Selon ce point de vue, l'évocation de la couleur par la scénographie peut tout aussi bien faire médiation que les reconstitutions traditionnelles et participe d'une ambiance chromatique dans laquelle les visiteurs peuvent évoluer.

Le panorama qui vient d'être dressé montre que le nouveau parcours permanent du M.A.M. accorde une place importante à la couleur, lorsqu'il en fait une transversalité discursive et qu'il exploite les possibilités offertes par la scénographie en matière de médiation d'un monde antique colorée. Le M.A.M se démarque ainsi de nombreuses autres institutions muséales.

- **Quid des couleurs des marbres ? Les premières volontés**

Cela dit, il est aussi possible de discuter certains choix effectués par le M.A.M., concernant spécifiquement la médiation de la polychromie des marbres. En effet, aucune représentation polychrome de marbre antique n'est proposée, alors que le musée possède pourtant un certain nombre d'objets de ce type, qu'il s'agisse de fragments de statue, de figurines ou autres reliefs tels des stèles ou des urnes funéraires (Figure 86).



Figure 86 : Exemples de marbres antiques exposés dans le nouveau parcours du M.A.M.

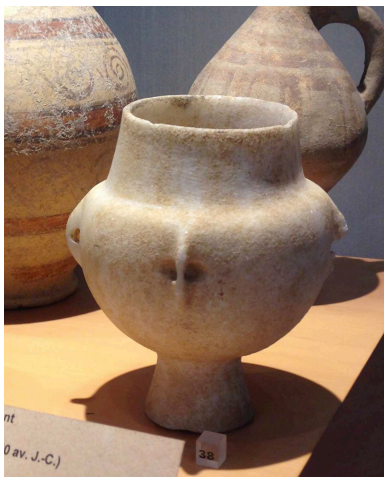
Dès la première réunion entre l'expert, le conservateur et le scénographe (mai 2017) lorsque la discussion porte sur les objets du musée pouvant illustrer et supporter un discours sur la couleur la polychromie des marbres est mentionnée. Quand l'expert engage la conversation sur d'autres médiums, tels les enduits peints plus courants et la terre cuite, le conservateur partage son point de vue sur la pertinence d'appuyer un discours sur la pierre :

> « moi j'aurai voulu du lapidaire parce que les gens le voient sur la terre cuite, ils se doutent toujours. Le lapidaire ils sont moins … **c'est plus étonnant pour eux de voir des statues peintes que des terres cuites.** Ils s'en doutent un peu pour les terres cuites car ils ont toujours vu un peu de couleurs dessus, sur la bouche, les cheveux » (conservateur du M.A.M, 11 mai 2017).

Lorsque la réunion se déplace des bureaux à la salle d'exposition pour repérer des objets à sélectionner, le scénographe et l'expert s'arrêtent devant un vase en marbre cycladique (Figure 87), car de nombreuses études ont montré que ce type d'objets pouvait être agrémenté d'un motif peint. Selon le scénographe, sélectionner ce vase serait pertinent pour créer la surprise chez le visiteur :

> « **on a des vases en marbre qu'on voit encore une fois dépouillés, dénués de couleurs, là aussi, je crois que la surprise**… autant sur le monumental, sur le bâti, ça devient pour ceux qui se sont un peu intéressés à la question, une chose entendue, autant **il y a encore des objets où l'on a peut-être même pas envie de les voir en couleurs** » (le scénographe à l'expert, réunion dans les salles d'exposition le 11 mai 2017)

Figure 87 : Vase en marbre, Cyclades, 2800 av. J.-C., M.A.M.



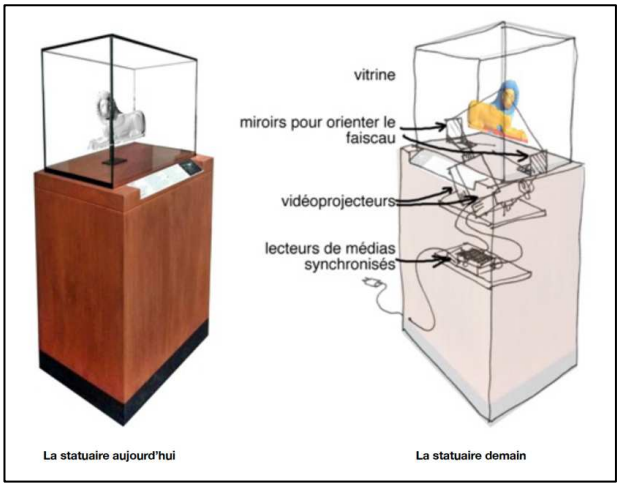


Figure 88 : Prototype de vitrine muséale pour la projection de couleurs
Extrait du dossier réalisé en réponse à l'appel à projets *Services numériques innovants* du Ministère de la Culture et de la Communication (octobre 2016). © Samuel Bester

Par ailleurs, la volonté de projeter sur marbres s'était manifestée quelques mois avant que le musée s'engage dans la refonte du parcours, lorsque nous (le musée et nous-mêmes, en tant que chercheuse du centre Norbert Elias), nous répondions à l'appel à projets *Services numériques innovants* du Ministère de la Culture et de la Communication (octobre 2016)[144]. Le projet proposé, porté par le vidéaste qui collabore régulièrement avec le musée, consistait en la réalisation d'un prototype de vitrine renfermant des pico-projecteurs, afin de systématiser la projection de couleurs sur les objets de musées, et spécifiquement sur les marbres (Figure 88). Pourtant, comme cela a pu implicitement transparaitre de la présentation du parcours finalisé, aucun marbre ne fera l'objet d'une projection colorée. Pourquoi ?

- **Premier ajustement : l'abandon de projeter sur un marbre**

Dès le début, recourir à la projection pour médier la couleur soulève un questionnement : faut-il choisir des objets conservant des vestiges ou des objets qui en sont dépourvus ? Pour le conservateur, projeter des couleurs sur des objets qui n'en possèdent pas nécessite de le faire également sur des objets qui en possèdent, de manière à ce que les visiteurs comprennent que le musée s'est basé « sur une vraie réalité qui existe » :

> Conservateur : comment ça se passe sur des objets, **admettons je prends une tête hellénistique, en marbre, et si on projette dessus, ou si je prends une Tanagra qui a encore un peu de couleurs dessus et on peaufine la couleur, en laissant justement du temps…** Parce que si on prend une Tanagra qui a de la couleur, un peu, c'est intéressant, parce qu'on la voit un peu, donc **les gens voient qu'on est parti sur une vraie réalité, qui existe**, et puis hop, **les couleurs se forcent**, et on remet la couleur. Des Tanagra qui ont de la couleur j'en ai à peu près une quinzaine.
> Expert : oui les Tanagra c'est pal mal, **ça donne bien**.
> Conservateur : les Tanagra ça le fait.
> Expert : je vais peut-être bosser en plus sur une Tanagra du Louvre, sur la restitution de la couleur, donc là **on va avoir des données en plus** […]
> (échange entre le conservateur et l'expert, 11 mai 2017).

Des arguments similaires sont discutés par le scénographe et l'expert. L'échange transcrit ci-dessous montre que l'enjeu sous-jacent au choix des objets (avec ou sans couleurs visibles à l'œil nu par le visiteur) se rapporte au positionnement de l'institution : il faudrait choisir entre avoir « de l'impact » sur le visiteur, et maintenir la confiance entre l'institution et ses publics.

[144] Le dossier avec l'argumentaire est annexé en n°3.3.

Scénographe : Après la question c'est, pour surprendre et pour que ça ait de l'impact, partir plutôt sur un objet qui en est dépourvu et qui l'a perdu [sa couleur], que sur un qui est déjà… on va dire à moitié…
Expert : perdu complètement ?
Scénographe : pas complètement, parce qu'effectivement c'est une preuve qu'on ne part pas dans une hypothèse absurde…
Expert : oui, oui.
(échange entre le scénographe et l'expert, le 11 mai 2017)

L'usage de la projection soulève par ailleurs un second questionnement : faut-il projeter sur les originaux ou sur des fac-similés ? Un mail du conservateur au vidéaste, concernant le dossier réalisé en réponse à l'appel à projets *Services numériques innovants*, montre que ce questionnement peut se transformer en un problème déontologique (lié aux missions de conservation de l'institution muséale). Ce problème pourrait éventuellement se solutionner, et projeter sur un original pourrait être envisagé, mais à condition qu'un expert du domaine cautionne l'initiative :

« très beau travail ! Une réserve cependant qui n'apparaît pas dans ton dossier... **il n'est pas envisageable sans étude préalable de mapper sur l'objet d'origine**... cela serait non déontologique... il faut comme l'on fait les musées européens qui ont mis des fac-similés peints à côté des originaux, **réaliser des fac-similés neutres et les placer à côté des originaux**. **Je n'exclue pas de mapper des originaux**, un peu comme les sons et lumières sur les pyramides **mais cela ne s'est jamais fait et je dois m'entourer d'un avis de spécialistes** (Ph Jockey entre autres qui doit absolument être au courant) pour permettre ou non d'utiliser les originaux... on en reparle tous ensemble... en tout cas ce projet est enthousiasmant » (mail du conservateur au vidéaste, le 2 octobre 2016)

Du point de vue du scénographe, projeter sur un original constituerait une source d'émotion et d'attraction chez le visiteur ; pour l'expert, l'avantage de l'outil se situe dans sa capacité à imager facilement plusieurs hypothèses et ainsi exprimer plus explicitement le doute :

Expert : **moi ce que j'aime bien si tu veux avec la projection, c'est que l'on peut proposer plusieurs états,** et ça…
Scénographe : il y a **un côté vivant**. Entre le *mapping* qu'on va pouvoir faire sur un objet qui est neutre, que l'on fait vivre et qu'on anime, moi il y a un fossé par rapport à **l'attraction que ça représente et à l'émotion que ça peut susciter chez le visiteur** (en comparaison à une restitution sur fac-similés).
Expert : et puis je trouve que ça a du sens justement du point de vue… **quand on ne connait pas, qu'on n'est pas sûr, on fait plusieurs propositions, du coup on donne immédiatement le doute, on montre en même temps ce que l'on sait et ce que l'on ne sait pas**.

Scénographe: et on est dans une posture d'archéologie expérimentale, et **on met le visiteur dans ce regard-là**, et je trouve ça super intéressant.
(échange entre l'expert et le scénographe, le 11 mai 2017).

Progressivement et sans que cela nous ait été explicitement énoncé, l'idée de projeter sur un marbre a été abandonnée. En saisissant quelques bribes de conversations informelles, nous comprenons que cet abandon est justifié par l'absence de certitude quant à la mise en couleur originelle des marbres de la collection : aucune trace n'est visible et aucune étude n'a été réalisée antérieurement. Un échange entre le conservateur et l'expert à un stade avancé du projet, en janvier 2018 soit près d'un an plus tard, irait dans le sens de cette hypothèse. L'expert se dit embêtée par l'absence de données sur les couleurs des objets de la collection du M.A.M, ce qui constitue un frein à l'élaboration de restitutions polychromes :

« Pour la mise en couleurs d'objets, je suis en revanche un peu embêtée si on n'a pas plus de données que ça : **difficile de proposer une restitution crédible et qui tienne la route scientifiquement**. N'y aurait-il pas d'autres objets **déjà étudiés** du point de vue de leur polychromie ou bien dont on peut **trouver facilement des parallèles** pour proposer une restitution ? La recherche autour de ces objets pourrait aussi constituer une partie des/du film envisagé ? » (mail de l'expert au conservateur, le 30 janvier 2018, annexe 3.14).

Pourtant, *in fine*, relevons que la Tanagra choisie pour être « mappée » n'a fait l'objet ni d'examens ni d'analyses, elle ne conserve d'ailleurs aucun vestige de couleur visible à l'œil nu et identifiable par le visiteur (Figure 89). En octobre 2018, l'expert s'interrogeait en effet sur les éventuelles traces à interpréter et sur l'existence de publications scientifiques qui y feraient référence (annexe 3.22). Mais aucune trace ni étude n'est disponible. Dans ce cas de figure néanmoins, l'absence d'informations ne sera pas un frein, étant donnés les « parallèles intéressants »[145] (annexe 3.22) qui peuvent être avec des objets conservés ailleurs et déjà étudiés. D'ailleurs, puisque le doute subsiste quant à la mise en couleur originelle de cette figurine précisément, deux hypothèses sont proposées. Autrement dit, les arguments scientifique et déontologique qui justifieraient de ne pas projeter sur des marbres ne s'appliquent pas à un objet en terre cuite de ce type.

[145] Le Louvre par exemple a consacré en 2003-2004 une exposition intitulée *Tanagra. Mythe et archéologie*. L'institution conserve plus de 200 exemplaires de ce type de figurine, « décolorées mais toujours élégantes », selon les propos d'un journaliste du journal *Le Monde* (article en ligne, consulté le 4 avril 2021 : https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/10/01/exposition-les-tanagras-decolorees-mais-toujours-elegantes_336259_1819218.html).



Figure 89 : Figurine en terre cuite (Tanagra) choisie pour la projection de couleurs, M.A.M.

- **Deuxième ajustement : l'absence de restitutions polychrome de sculptures**

Nous constatons qu'aucune œuvre figurative en marbre ne fait l'objet d'une restitution en couleurs. Pourtant, pour l'exposition de 2013 dont le musée a conservé les expôts créés à l'occasion, il y avait un élément du décor du Trésor qui entrait bien dans cette catégorie d'objet (Figure 90). Pourquoi n'est-il pas exposé dans la nouvelle vitrine dédié aux produits de l'expérimentation ?

La question de présenter ou non cet objet s'est posée lors de la première réunion, mais deux arguments sont mobilisés pour justifier de ne pas l'utiliser. Un des arguments se situe du point de vue du visiteur : recycler les expôts conçus pour l'exposition de 2013 risquerait de décevoir le visiteur qui en aurait déjà eu connaissance. Le caractère inédit du discours que l'institution souhaite porté s'applique également aux objets de médiation à exposer. Il est donc préférable d'éviter de faire du « réchauffé » :

> Scénographe : après **l'élément de frise qu'il reste du Trésor, qui est déjà un élément appliqué**, qui renvoie à un objet qui n'est pas dans l'exposition mais qui peut faire sens par rapport au Trésor des Marseillais et rappeler ça, **ce n'est pas une absurdité non plus**. Après on n'est pas figé. [Le scénographe souligne toutefois qu'il ne faudrait pas faire du « réchauffé », pour les Marseillais qui auraient déjà vu l'exposition de 2013]
> Expert : **à la limite il y avait aussi les petits éléments de frises, qui sont peut-être un peu plus passe-partout que le guerrier**, et qui peuvent se mettre à plat dans la vitrine. Et moi j'ai peut-être d'autres morceaux qui avaient été prototypés.
> Scénographe : là tu es la commissaire de cette vitrine, [le conservateur] va valider, confirmer ou réfréner sur certains trucs mais c'est quand même toi qui en termes de contenu… la science c'est sur tes épaules [rire].

Expert : **donc ça pourrait être quelque chose du Trésor des Marseillais mais ça n'est pas forcément souhaitable**.
Expert : à mon avis **il ne faut pas tomber dans le piège du réchauffé**, et pour sortir de ce cadre il faut élargir.
(échange entre le scénographe et l'expert, le 11 mai 2017).



Figure 90 : Figure de guerrier reconstituée, décor de la frise du *Trésor des Marseillais* (2013)

Le second argument concerne le discours qu'il sera nécessaire d'élaborer pour contextualiser l'objet s'il est exposé. Non seulement il s'agit d'un fragment d'un ensemble (celui du monument originellement érigé à Delphes), mais il s'agit aussi de la reconstitution d'un objet référent dont le musée ne conserve aucun fragment original. Lorsqu'un des médiateurs du musée demande si l'objet qu'il considère comme « super parlant » va être réutilisé, le scénographe répond : « après il faut le contextualiser, il y a un travail de médiation aussi pour le rapporter au monument ».

Cet objet ne sera donc pas exposé[146]. Pourtant, les éléments de frises de l'entablement et du fronton du monument sont intégrés à la vitrine d'expérimentation, alors qu'ils se rapportent au même monument. Dans quelle mesure sont-ils « un peu plus passe-partout que le guerrier » ? Sont-ils plus génériques que le motif figuré ? Les visiteurs de 2013 se souviendraient-ils moins de ces éléments que du guerrier ? Par ailleurs, on observe

[146] Notons d'ailleurs que cet élément n'est pas non plus archivé dans le catalogue de l'exposition de 2013, alors que le produit d'autres expérimentation le sont : l'impression 3D peinte de la frise avec palmettes, ainsi que l'impression des trois étapes du processus expérimental d'après le fragment de jambe 16685 (pp.120-121) ; la modélisation polychrome du monument, dans son ensemble et à travers certains détails (pp.117-119) ; la plaque de marbre avec application de couleur et de mélanges, ainsi que les matériaux antiques (pp.89-94).

également qu'une des expérimentations ne fait pas référence à un objet des collections et requiert donc aussi, selon cette logique, une contextualisation. Il s'agit de la tablette en bois de Pitsa, conservée au musée national archéologique d'Athènes (Figure 91), et dont une restitution partielle est exposée au M.A.M. (des éléments de la procession dépeinte ne sont pas inclus, puisque tous les personnages ni figurent pas, mais le feu tout à droite est restitué car s'il est invisible à l'œil nu, des études scientifiques ont révélé sa présence). En somme, les propositions de reconstitutions expérimentales exposées font référence i) à des objets non conservés par le musée, ii) à des fragments de monument situé en Grèce, et iii) à des objets des collections mais dont la « restitution » constitue d'avantage une création consistant à évoquer un possible décor peint (comme c'est le cas du fragment de lécythe reconstitué). Si on ajoute à ces constats celui précédemment émis (la restitution polychrome de la Tanagra résulte d'un travail essentiellement comparatif et ne repose pas sur des données spécifiques à l'objet), il est possible d'affirmer que les arguments mobilisés pour justifier l'absence de restitution de sculptures antiques, d'ordres scientifique et déontologique, peuvent être considérés comme des prétextes. Mais des prétextes à quoi ? Et pourquoi ? Avant de répondre à ces questions dans le chapitre suivant, il nous faut mentionner un troisième et dernier ajustement repéré.

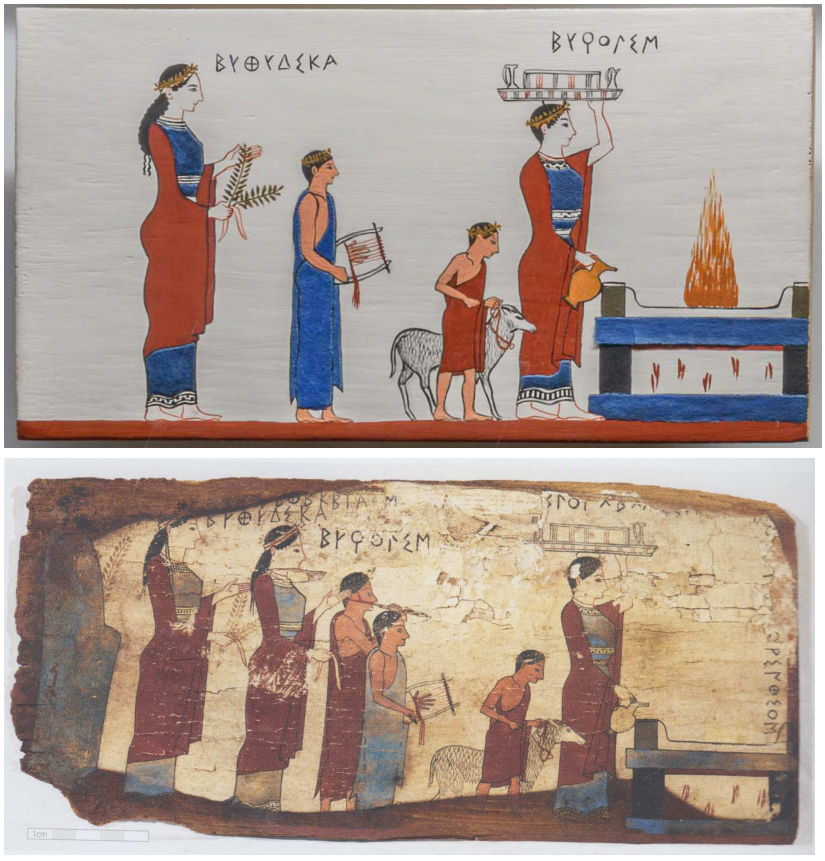


Figure 91 : Tablette de Pitsa (540-530 av. J.-C) comparaison de l'original et de la reconstitution

- **Troisième ajustement : s'accorder avec l'esthétique achromatique des marbres**

Un troisième ajustement concerne le déploiement d'une ambiance chromatique permise par le mobilier scénographique. Nous observons que ce déploiement se heurte à certaines limites lorsqu'il s'agit précisément d'objets en marbre. Nous nous intéressons ici à une vitrine installée dans la thématique funéraire, dans laquelle dix urnes sont exposées dont trois sont réalisées en marbre, situées en haut à gauche sur l'illustration (Figure 92).



Figure 92 : Vitrine finalisée des urnes funéraires (2019), M.A.M.

La première version de cette vitrine, tout comme la version finale, intégrait des panneaux de *Valchromat* de couleurs bleu, vert, orange, jaune, marron, violet et gris, suivant la logique chromatique du reste du parcours. La disposition de ces panneaux différait néanmoins, comme en atteste le document de travail ci-dessous, daté du 28 mai 2018 (Figure 93). Ils servaient de socle aux urnes car à ce moment, il n'était pas certain de disposer d'un budget suffisant pour socler les objets en « lévitation » (la solution de socler les objets à l'aide des panneaux s'avérait la moins coûteuse). Dans la version de mai 2018, notons pour le moment que les trois urnes en marbre reposent sur des panneaux de couleur jaune, violet et orange. La volonté de jouer sur différentes teintes de couleurs est d'ailleurs exprimée par le scénographe : « je l'avais joué flashy ».

Un budget dédié au soclage des urnes est finalement alloué. Les socles de *Valchromat* n'ont donc plus lieu d'être. L'idée des panneaux de couleurs est néanmoins conservée par le scénographe. La question est alors de savoir si les panneaux seront mis à l'horizontale (sous l'objet) ou à la verticale (derrière l'objet). Ce choix est soumis pour avis au directeur des musées de Marseille en visite au M.A.M. et de son point de vue, les panneaux à la verticale, c'est-à-dire en fond et donc plus voyant, sont jugés « trop colorés », selon les propos qui nous ont été rapportés par le scénographe. Le conservateur a semble-t-il rejoint son avis et les panneaux seront utilisés à l'horizontale, de manière à ne produire qu'une touche

colorée. C'est d'ailleurs une discussion que nous avons pu observer le 17 janvier 2019, deux mois avant le vernissage, lorsque le scénographe, le socleur et les deux médiateurs du musée sont réunis dans la salle d'exposition pour justement penser le nouvel agencement de cette vitrine[147] :

> Scénographe : le plus gros problème que je vais avoir là-dessus, c'est [le directeur des musées de la ville de Marseille]
> Tout le monde : pourquoi ?
> Scénographe : Parce que **la couleur pour lui c'était dès le départ insupportable**. Comme **j'étais 100% convaincu, je l'ai un peu convaincu.**
> Médiateur 2 : **ils sont tous dans l'ambiance Nescafé, noir et blanc.**
> Scénographe : c'est vraiment il faut **être classieux**. Il ne faut **pas trop la jouer « fun », ça n'a pas sa place ici.**
> Médiateur 2 : **c'est le noir qui est classe.** [… pourtant] Il y a une certaine logique, puisqu'on a la table à pigment, et tu continues.
> Scénographe : c'est ce qu'on disait avec Camille, c'est que moi dans mon espoir, on parachève le parti pris de mettre de la couleur, **là ça devient peut-être envahissant** …
> (échange entre le scénographe et l'expert, le 17 janvier 2019)



Figure 93 : Version intermédiaire de la vitrine des urnes funéraires, 28 mai 2018
Plan du scénographe pour l'espace intitulé « Rites du ici-bas et voyage vers l'Au-delà ».

Par ailleurs, un problème de commande au fournisseur a eu pour résultat un nombre plus limité de couleurs disponibles et un nombre supérieur de nuances de gris. Au moment de penser l'agencement des panneaux, l'équipe a donc en sa possession trois gris foncés, un gris clair, un bleu, un vert, un orange, un marron, un jaune et un violet. Autrement dit, il

[147] A ce moment, nous filmions au musée pour la réalisation du court métrage, le film étant une des modalités de notre observation participante (chapitre 3.3). Le compte-rendu est annexé en n° 3.24.

manque deux panneaux de couleur rouge et jaune. Tenant compte des couleurs disponibles et des remarques de la hiérarchie, l'équipe va composer différemment.

Tous les quatre débattent un long moment pour convenir d'une nouvelle orientation. Les couleurs des panneaux seront choisies de manière à correspondre à la teinte des objets. De la sorte, chaque niche de la vitrine se caractérise par une seule teinte dominante et non contrastée. Par conséquent, puisque la teinte s'harmonisant le mieux avec le marbre est le gris, l'idée de jouer avec le jaune, le violet et l'orange est abandonnée. Les trois urnes en marbre reposent donc sur un socle gris. Ce que nous considérons comme un ajustement est justifié par l'équipe par plusieurs raisons : bien éclairées, les urnes en marbre ainsi présentées seront mises en valeur et gagneront en solennité, tout en s'accordant très bien avec le contexte funéraire dans lequel elles s'inscrivent.

[enquêtrice] : pourquoi vous ne vouliez pas mettre de couleur derrière le marbre funéraire ?
Médiateur : parce qu'il n'y a plus de couleurs.
Scénographe : non parce qu'on n'a pas 10 couleurs, on a des valeurs de gris ; on a un noir, un gris clair, un gris moyen. Donc le gris clair peut très bien venir ici, et en haut [pour les urnes en marbres] reprendre avec les moyens, **pour rester un peu dans la solennité**.
Médiateur : **le marbre se suffit à lui-même, avec le bon éclairage, sans couleurs derrière**, je trouve.
[….]
Médiateur : je trouve que ce serait dommage peut-être de finir sur trois gris… ?
Scénographe : après tu vas voir comment **ça va accrocher la lumière** !
Médiateur : Mais voilà c'est pour ça que je te dis…
Scénographe : Tu vas voir **ils vont péter ceux-là.**
Socleur : en effet ils vont péter ceux-là.
Scénographe : Donc effectivement qu'ils soient neutre derrière, dans la masse…
Socleur : Oui **ça fait le truc un peu funéraire**…
Médiateur : oui, voilà.
Scénographe : l'idée de n'avoir aucune couleur sur les trois ça se….
Médiateur : oui ça me plait bien.
Scénographe : **ça peut très bien fonctionner**.
Socleur : **et ça peut plaire** [**au conservateur**] **en plus**.
Médiateur : Ça rassurera [le conservateur]. C'est dans l'esprit Séphora je trouve, de mettre du gris.
Socleur : faut voir ce que ça donne avec de la lumière.

Ce dernier ajustement montre enfin comme les objets de collections et plus particulièrement leur état de conservation configure les dispositifs scénographiques

dans lesquels ils s'insèrent. La médiation de la polychromie originelle des marbres doit s'adapter de préférence à l'esthétique des originaux. Et pourtant, rappelons que le texte du dispositif central consacre un tiers du discours à l'idée erronée d'une Antiquité blanche. Les références aux œuvres « usées et blanchies par le temps ou par des restaurations excessives » ainsi qu' à une « antiquité diaphane » font bien davantage allusion à la blancheur des marbres antiques et non à la terre cuite, à la céramique, au verre ou au bronze. De nouveau, on constate un décalage entre d'un côté, un discours généraliste et catégorique qui ne laisse aucune place au doute ici « la couleur parachevait toute sculpture » et une transposition de ce discours aux objets de collection.

In fine, les observations menées au musée du Louvre et au musée d'archéologie méditerranéenne produisent des résultats sensiblement similaires vis-à-vis de la médiation permanente des couleurs de la statuaire que les deux institutions proposent. Aucune restitution polychrome de sculpture antique n'est proposée, alors que le texte généralise la polychromie de la statuaire ; les arguments mobilisés pour justifier l'absence de projection ou de reconstitution ne valent pas pour tous les médiums. Et cela, même pour une institution qui assume des partis pris peu communs, comme exposer de manière permanente l'archéologie expérimentale ou recourir à la couleur dans la scénographie[148].

[148] Le nouveau parcours permanent du M.A.M. présente de nombreux points commun avec celui du musée de la Romanité à Nîmes qui a ouvert ses portes en juin 2018. C'est-à-dire, que la couleur des marbres figurés est la seule qui n'est pas montrée, alors que l'institution recours à l'archéologie expérimentale et à des projections. Un compte-rendu de nos observations est annexé en n° 11.

Conclusion du chapitre 4 - La statuaire polychrome comme perpétuelle trouvaille

La comparaison d'expositions temporaires permet de faire trois constats principaux. Premièrement, il existe une variété de possible en termes de médiation de la couleur, toujours accompagnée d'un volet documentaire s'articulant différemment avec l'image de manière à la justifier. Deuxièmement, cette médiation est largement dépendante du positionnement de ses concepteurs au sein de la communauté scientifique responsable de la cautionner. Troisièmement, et de manière générale, le retour au permanent se caractérise par un processus d'*atténuation,* c'est-à-dire par une transposition de l'image en texte : si la couleur se donnait à voir, elle est archivée ou délocalisée et les savoirs mis en image sont (re)mis en texte. Ce processus d'atténuation a été particulièrement lisible et visible au musée des beaux-arts de Lyon, à travers quatre temporalités : le temps du vernissage de l'exposition temporaire, le temps de l'exposition elle-même, le retour au permanent et le temps d'une nouvelle exposition.

Dès lors, les parcours permanents se définissent principalement par une mise en scène du blanc, et les médiations visuelles comme les dessins ou les maquettes sont essentiellement consacrées à la forme des objets, achromatique. La médiation de la polychromie de la statuaire est une affaire de texte, sans pour autant être utilisée de manière à pallier les contraintes des images : les mots ne servent ni le caractère hypothétique des savoirs ni la subtilité d'une mise en couleur de la statuaire que l'image n'arriverait pas à rendre. Ils permettent néanmoins d'évoquer la couleur et d'en proposer une idée abstraite (tout comme la scénographie et dans certain cas les fictions artistiques).

Enfin, l'analyse d'une actualisation des parcours permanents permet de mieux saisir ce qui se joue dans la pérennité d'une médiation de la polychromie des marbres antiques, et ce qui semble contraindre une réécriture patrimoniale. Plusieurs contraintes sont en effet identifiées : celles liées au caractère hypothétique des savoirs, celles liées aux objets de collections qui ne sont pas toujours à même de *porter* un discours sur la couleur, celles liées à une esthétique de la statuaire qui freine le déploiement d'une ambiance chromatique généralisée. En somme, les professionnels de musées sont confrontés à trois principaux problèmes lorsqu'ils envisagent d'exposer la couleur : comment montrer l'hypothèse de la couleur, comment raccorder un discours aux objets de leur collection et comment concilier deux esthétiques différentes.

La conséquence d'une réécriture temporaire de la statuaire antique marmoréenne est que la couleur elle-même apparait généralement comme une actualité patrimoniale, comme s'il s'agissait systématiquement d'un nouveau texte. Certes, la recherche sur le terrain comme dans les laboratoires produit constamment de nouvelles données participant à la construction de nouveaux savoirs. Pourtant, la mise en couleur antique des marbres n'est pas un fait connu depuis seulement quelques décennies, comme nous nous sommes attachée à le montrer en première partie de ce manuscrit. Nos observations nous conduisent alors à considérer la patrimonialisation de la couleur comme un processus non abouti. Le caractère éphémère de l'étape de « la célébration par l'exposition » empêche la concrétisation de l'étape suivante, celle de « la conservation et la transmission aux générations futures » et renvoie de fait, en boucle, à l'étape de la « trouvaille de l'objet » entendu ici l'objet polychrome (Figure 94).

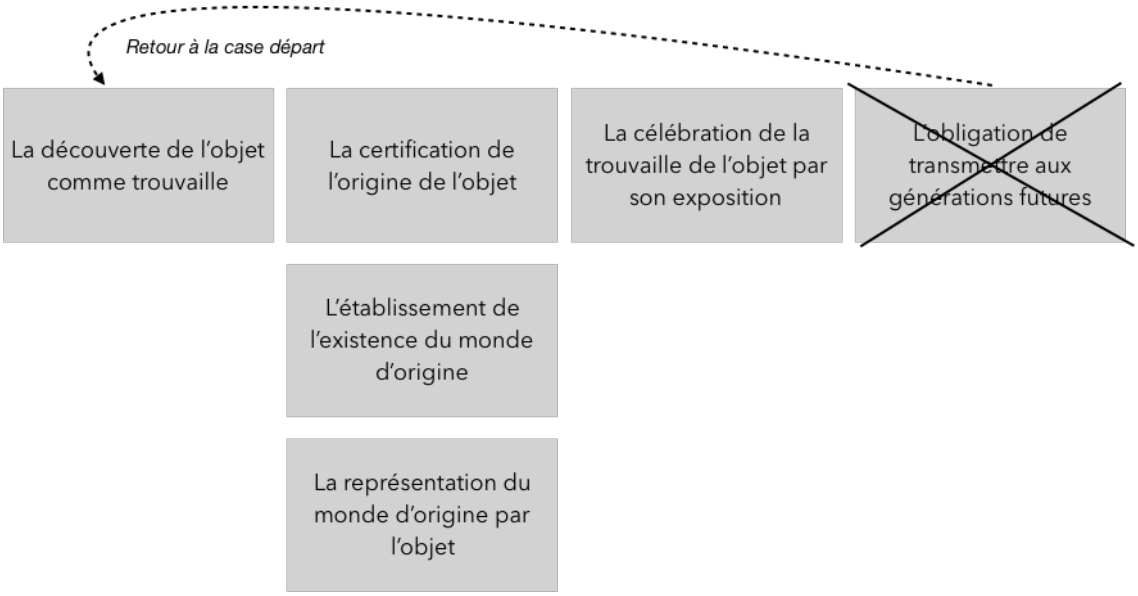


Figure 94 : La patrimonialisation de la couleur non aboutie, un processus en boucle.

Ce fait est d'ailleurs particulièrement perceptible dans les discours d'escorte de certaines expositions temporaires. Ainsi en est-il de la vidéo promotionnelle de l'exposition lyonnaise[149] qui commence par le texte suivant : « quand on admire cette statue, difficile d'imaginer … qu'elle était peinte de couleurs vives il y a 2600 ans ! » (Figure 95). Le suspens puis l'exclamation, induits par la ponctuation, font de ces discours de nouvelles révélations. Dans la vidéo promotionnelle de l'exposition danoise *Som forvandlet - Antik skulptur i farver*[150] (Ny Carlserg Glyptotek, 2014), le même constat peut être fait (Figure 96)[151]. Cette

[149] En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=7-I7b3j5lmk (consultée le 14 janvier 2020).
[150] En français « Transformations. La sculpture classique en couleurs ».
[151] En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=QARJIHMiMEM (consultée le 14 janvier 2020).

logique de la révélation est sous-entendue au début de la vidéo avec le texte « *the is something you don't see !* », annonçant au visiteur que quelque chose lui sera dévoilé. Serait-ce parce qu'on ne la voit pas que la couleur est traitée comme une perpétuelle nouveauté ? Pourtant, ce n'est pas parce qu'un fait n'est pas observable qu'on ne peut l'imaginer ni le comprendre. Il existe des savoirs relatifs à des faits ou des phénomènes invisibles sans pour autant qu'ils soient contrefactuels. Pourquoi « un effort d'imagination colossale », comme le précise le nouveau parcours du M.A.M., est-il donc nécessaire pour envisager ces sculptures en couleurs ?



Figure 95 : Teaser de l'exposition *Les couleurs de la Koré*.
Musée des beaux-arts de Lyon (2015-2016).

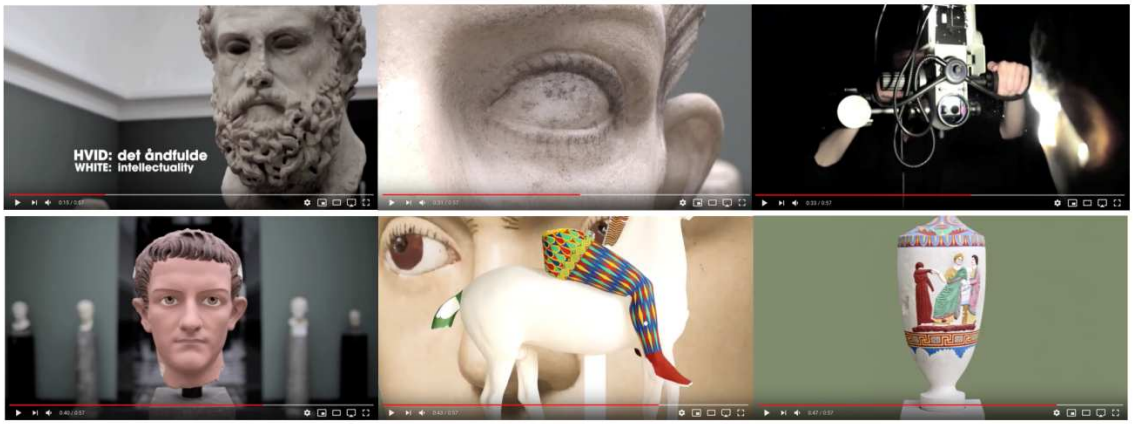


Figure 96 : Teaser de l'exposition *Som forvandlet - Antik skulptur i farver*.
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague (2014)

Nous reviendrons sur cette question dans le septième et dernier chapitre de ce manuscrit, dans lequel nous interrogeons la tension entre le visible et l'invisible et ses conséquences sur le processus de patrimonialisation. Auparavant, il nous faut comprendre pourquoi la patrimonialisation de la couleur n'aboutit pas : dans le chapitre suivant, nous trouverons des éléments de réponses dans les discours des acteurs lorsque ces derniers s'expriment sur la perception de l'authenticité des objets.

Chapitre 5 - Authenticité blanche *versus* authenticité colorée

« Des goûts et des couleurs, on ~~ne~~ discute ~~pas~~ »

L'analyse précédente a permis d'identifier plusieurs problèmes auxquels sont confrontés les concepteurs d'expositions : des limites scientifiques défavorables à une extrapolation, des objets ne pouvant supporter un discours (car la preuve de leur mise en couleurs n'est pas visible du visiteur) , une esthétique de la collection à respecter, un juste équilibre à trouver dans le rapport de concurrence entre l'objet et la médiation, etc. Lorsque les professionnels s'ajustent à ces difficultés, la conséquence est celle d'une statuaire polychrome pensée et présentée comme une perpétuelle trouvaille, c'est-à-dire principalement célébrée et actualisée lors d'expositions temporaires. Mais au-delà de la seule problématique des savoirs sur la couleur jusque-là étudiée, pourquoi l'écriture d'un patrimoine polychrome est-elle éphémère ? Pourquoi serait-il plus judicieux de représenter la statuaire polychrome de manière distanciée et abstraite ? Pour répondre à cette question, il nous faut comprendre dans quelle mesure la couleur est perçue comme authentique. « Perçue », car l'authenticité d'un patrimoine ne se construit pas uniquement à partir de savoirs élaborés sur les objets et leur monde d'origine. Elle est aussi une construction subjective : l'authenticité se définit à la fois en adéquation avec une habitude médiatique puis par comparaison.

En premier lieu, nous discutons cette habitude médiatique au regard de ce que produit la colorisation de photographies et de films en noir et blanc. La littérature existante nous permet ainsi de mieux comprendre pourquoi la statuaire polychrome est alors perçue comme anachronique. Dans l'histoire technique des médias de masse, le noir et blanc a toujours précédé la couleur. Même si, comme le souligne Toudoire-Surlapierre, ce monde en noir et blanc « n'est qu'une parenthèse dans [un] océan coloré » (2015, 9), cette parenthèse conditionne notre perception du passé. Elle constitue aujourd'hui un cadre de pensée faisant de l'achromatisme la normalité, et dans laquelle s'impose *a posteriori* la couleur. Dans *La chambre claire*, Roland Barthes affirme ainsi que « la couleur est un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du Noir-et-Blanc ; elle est un postiche, un fard » (2002, 128). Nous verrons alors comment le travail de recherche scientifique et de

conception d'outil de médiation se heurte à cette conception préalable, socialement partagée.

En second lieu, l'analyse des discours des visiteurs recueillis par questionnaire montre que l'authenticité de la statuaire polychrome se définit par comparaison à l'authenticité d'une statuaire achromatique. D'autant plus que les représentations sociales du musée n'intègrent la couleur que sous certaines conditions. La comparaison entre une version blanche et une version colorée, engendre surtout une préférence chez les individus interrogés et par conséquent, une hiérarchisation entre ces deux « versions ». Comparer, hiérarchiser… légitimer ? Ces trois étapes sont celles identifiées par l'historienne de l'art Nathalie Boulouch lorsqu'elle étudie la reconnaissance institutionnelle de la photographie couleur (2005) : nous reprenons ici et pour finir sa démonstration, afin d'expliquer pourquoi la trouvaille de la statuaire polychrome semble se répéter.

5.1 Une authenticité « visuelle » définie par habitude

La littérature scientifique et les discours médiatiques qui ont analysé les pratiques de colorisation de documents historiques nous renseignent sur les décalages engendrés lors de la mise en couleur du patrimoine. De nature principalement temporelle, ces décalages montrent qu'*a priori*, couleur et patrimoine sont antinomiques : le patrimoine projette son spectateur dans le passé alors que la couleur le ramène au moment présent.

Pour le dire autrement, la statuaire polychrome serait source d'un anachronisme culturel. Plusieurs réappropriations artistiques contemporaines illustrent différemment l'anachronisme produit et sa possible réception. La statuaire antique en couleurs est jugée « kitsch » (dans les discours des visiteurs comme des professionnels) et cette notion n'est pas à prendre à la légère. L'emploi récurrent de ce qualificatif nous a amenée à en approfondir la définition : ce ne sont pas uniquement les qualités plastiques de l'objet peint qui sont mises en cause, mais aussi et surtout les valeurs attribuées à ses créateurs (ici son monde d'origine). Par conséquent, si la polychromie de la statuaire antique est bien authentifiée, l'appréciation subjective de son authenticité ne s'impose pas d'elle-même.

Nous comprenons mieux comment une habitude médiatique intervient dans la réécriture d'un patrimoine : d'abord dans le travail de recherche scientifique, puis dans la conception

d'outil de médiation. L'analyse des discours des professionnels (convoqués de nouveau ici) révèle plus largement un ensemble de représentations sociales (liées à une habitude médiatique) à savoir ce qui est considéré comme une statue *bien peinte* et une mise en couleur *subtile*. Or, lorsque les outils de médiation sont conçus de manière à respecter ces représentations sociales, ils ne font que les nourrir et les renforcer.

Contextualisation - La couleur moderne inauthentique

La « colorisation » d'images photographiques ou cinématographiques, manuelle ou automatisée, est une tendance en hausse ces dernières années. Des professionnels mettent leurs compétences au service de particuliers ; des sites spécialisés recourent à des algorithmes pour chercher à obtenir des couleurs vraisemblables ; des pages du réseau social Facebook dédiées à cette pratique sont régulièrement alimentées et les *hashtag* sur Instagram se multiplient (le hashtag anglophone « *colorization* » par exemple compte à ce jour 34 600 publications).



Figure 97: La Tour Eiffel colorisée par l'artiste Jean-Marie Gillet
Deux publications de la page Facebook de l'artiste, *Colors of the past* (12 janvier et 6 novembre 2020)

Il n'est donc pas étonnant que la littérature soit plus importante lorsqu'il est question de colorisation photographique que de colorisation patrimoniale (d'ailleurs, on ne colorise pas le patrimoine, on le « restaure », une nuance terminologique soulignant la dimension scientifique de la mise en couleur du patrimoine). Il nous semble néanmoins que ces pratiques, si elles portent sur des objets différents, partagent des enjeux similaires. En nous appuyant sur cette littérature, nous nous intéressons d'abord à ce que produit la colorisation en termes de signification, à savoir un rapprochement temporel entre le sujet photographié et le spectateur contemporain. Nous considérons ensuite les critiques adressées à ces pratiques de colorisation, qui ont trait principalement au « présentisme » qu'elles sous-tendent et à la perte des qualités esthétiques et historiques qu'elles engendrent.

La colorisation des images du passé vient en effet perturber une habitude médiatique, construite par la circulation de représentations dont l'historicité est aujourd'hui visuellement reconnaissable. En première partie de ce manuscrit, nous avons expliqué comment et pourquoi l'absence de couleur participe de la valeur d'ancienneté des objets. En cause, l'arrivée tardive de procédés de captation et de diffusion des couleurs (dans les domaines de l'édition, du cinéma ou de la photographie), ainsi que la dégradation, sur un temps plus ou moins long, des qualités chromatiques originelles des objets[152]. La conséquence : la couleur est plus volontiers associée à la modernité, alors que le passé l'Histoire produit généralement des documents en noir et blanc. Cette historicité visuelle permet donc, par habitude, d'associer l'achromatisme, la désaturation ou la patine, à une époque révolue.

Les détournements de cette esthétique du passé et les décalages produits ont notamment été étudiés par Gil Bartholeyns (2015, 2015b). Ce dernier a montré comment certains artifices sont aujourd'hui utilisés pour historiciser ses photographies et ainsi produire une « image-document » (2015b, 74), en rendant visible et manifeste la matérialité de l'image. La photographie ainsi historicisée est perçue comme la trace d'un événement passé. Il montre comment à chaque époque correspond une « ambiance » visuelle, et comment il existerait une concordance entre le traitement plastique de l'image et le sujet photographié. Jouer de cette concordance permettrait de « retrouver photographiquement "l'ambiance" qui appartient au temps de l'objet ; de trouver, là encore, une correspondance formelle avec le sujet » (2015b, 89).

---

[152] On pense bien entendu à la polychromie originelle de la statuaire antique mais aussi à d'autres objets moins connu, comme la première version du film *Nosferatu le vampire* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922), originellement teintée (plans monochromes) mais dont les couleurs ont difficilement traversé le temps et ont très vite été perdues. Ce n'est que dans les années 1980 qu'une version colorisée est projetée dans certains festival et cinéma.

L'exemple récent du film *Parasite,* du réalisateur sud-coréen Bong Joon-ho, constitue une illustration de ce phénomène, lorsqu'une version en noir et blanc (2020) est sortie en salle peu de temps après la version originellement en couleur (2019). Le réalisateur explique lui-même les changements opérés par cette transformation et les apports du noir et blanc : « il m'a parfois semblé que le film apparaissait plus comme une fable, ça m'a donné l'étrange sensation de regarder une histoire des anciens temps »[153]. Dans les médias, on peut lire que « le noir et blanc va d'abord donner le sentiment d'un conte intemporel, avant de renforcer les fondamentaux du film »[154]. La nouvelle version accroit la profondeur du récit, le décontextualise, lui permettant d'échapper à la réalité matérielle des choses. Alors que la couleur sied davantage à la comédie, le noir et blanc renforce la dimension tragique de l'histoire, il transforme ce récit contemporain en un récit allégorique, davantage intellectualisé, illustrant une certaine vérité morale (la fable).



Figure 98 : Affiche et extrait du film Parasite de Bong Joon-ho
Version couleurs (2019) et version noir et blanc (2020)

[153] Source : http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18687689.html (consulté le 28 avril 2020)
[154] Source : https://www.franceculture.fr/emissions/la-theorie/la-theorie-du-mercredi-19-fevrier-2020 (consulté le 28 avril 2020).

Par l'utilisation de certains signes visuels, tel le noir et blanc mais aussi les imperfections de l'image ou du support et les couleurs délavées, « la référence au passé est "l'épaisseur" à travers laquelle les choses photographiées sont perçues » (Bartholeyns 2015b, 74). En somme, si le noir et blanc vieillit son objet et instaure une distance avec le récit qu'il supporte, la colorisation rajeunit ses sujets et actualise le récit dans le présent du spectateur.

La colorisation mettrait l'accent sur ce qui est commun, entre notre monde présent et un monde passé : le même ciel bleu, la même herbe verte, des personnages aux couleurs des vivants[155]. Pour Gil Bartholeyns, « tous ces éléments en commun nous déroutent car nous ne sommes pas habitués à cette zone partagée entre le passé et le présent » (2015, 24). En instaurant une telle zone partagée, la colorisation construit une proximité qui n'existait pas ou peu ; une proximité d'ailleurs propice à la projection du spectateur dans cette temporalité passée. Les propos recueillis par l'auteur auprès de particuliers illustrent cet effet produit par la colorisation : « Ils étaient comme nous », « Si peu de choses nous séparent d'eux », « Je n'avais jamais senti leur regard de cette façon », ou « Leur monde ressemble tellement au mien » (2015, 22). La mise en couleur abolit la distance temporelle entre le sujet photographié et son regardeur, et la couleur instaure « un effet de présence et de présent » (2015, 22).

De plus, la colorisation mettrait en lien le spectateur avec *le sujet lui-même* et non plus avec *l'image du sujet*, sa représentation : « le procédé ramène le spectateur à l'expérience de la transparence de l'image, à laquelle est généralement associée sa puissance nostalgique : en voyant le sujet plutôt que son image, il paraît accessible, présent » (2015, 24). Ce rapprochement semble d'ailleurs d'autant plus manifeste lorsqu'il s'agit de célébrités et donc de sujets familiers d'icônes qui colorisés, deviennent tout de suite plus ordinaires, et qui nous ferait dire « J'aurais pu avoir Audrey Hepburn dans ma cuisine » ou « je vois moins une image d'Albert Einstein qu'Einstein lui-même » (*ibid.*)[156].

---

[155] Gil Bartholeyns relève que ces éléments sont en effet passés sous silence par l'historien, car ils constituent rarement des informations nécessaires à comprendre les faits analysés : « S'il arrive à l'historien de mentionner les couleurs du ciel ou le bruit du torrent dans la vallée, c'est que ces éléments ont une importance causale ou symbolique dans le déroulement de l'histoire qu'il entend nous raconter, ou bien qu'il se laisse aller à un style littéraire, toujours délicat » (2015, 24).

[156] On remarquera sur les illustrations ci-dessous que les versions colorisées ont été légèrement recadrées par rapport aux photographies originales. Ce recadrage est-il réalisé par l'auteur de la reproduction en couleur ? Ou par l'éditeur de l'ouvrage ou du blog qui les hébergent ? Dans tous les cas, ce geste a pour fonction, selon nous, de renforcer l'effet de rapprochement sensé être produit par la colorisation, puisqu'il fait avancer le sujet vers l'observateur.

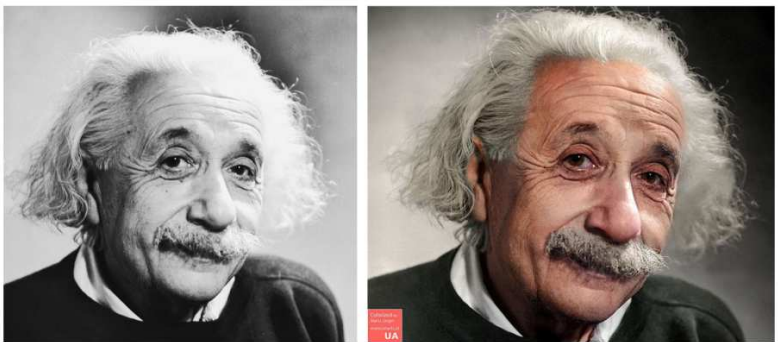


Figure 99 : Exemple de colorisation - Albert Einstein
Colorisée par Mario Unger.



Figure 100 : Exemple de colorisation - Audrey Hepburn
Colorisée par Dana Keller en 2014 (photo S. F. Hepburn, D. Keller) in (Bartholeyns 2015, 24)

Ouvrons une parenthèse pour expliciter en quoi cette littérature nous intéresse. La patrimonialisation nécessite une rupture, alors que la colorisation abolit cette rupture. Si le patrimoine demande à être actualisé, et que cette actualisation est un travail de tous les jours, c'est le rapport au passé qui est concerné, non l'objet lui-même, présentifié par sa colorisation. On comprend donc pourquoi la mise en couleur de la statuaire peut poser problème (des problèmes qui ne sont pas uniquement scientifiques) et pourquoi *in fine*, le spectacle d'une statuaire polychrome peut être déroutant pour les visiteurs comme pour les professionnels. À l'instar des témoignages recueillis par Gil Bartholeyns, nous observons lors de nos échanges avec les publics une récurrence de la formulation « ils sont plus vivants comme ça », sous-entendu en couleurs. Car il ne faut pas aussi oublier qu'il s'agit de statues (c'est-à-dire de représentation humaine) et non de reliefs végétaux ou autre composition abstraite : colorisées de manière réaliste, ces statues ont toute l'apparence de personnes vivantes. Mais fermons cette parenthèse pour poursuivre sur les critiques adressées à la colorisation des archives.

Le rapprochement temporel instauré par la colorisation a fait l'objet de débats, en fonction de son utilisation et de sa finalité, et surtout au regard de ce que perdent les originaux en noir et blanc. Le problème se pose surtout quand il s'agit de documents, c'est-à-dire d'objets sources d'informations et indices de quelque chose d'autre, comme le sont autant les archives que les objets archéologiques patrimoniaux.

Une brève revue de la littérature traitant des limites de la colorisation de documents historiques révèle deux principales critiques adressées à cette pratique. Premièrement, un « présentisme », niant les spécificités de l'Histoire ou des documents historiques ; deuxièmement, la perte des qualités communément associées au noir et blanc. Nous faisons plus particulièrement référence aux débats qui ont entouré la réalisation de documentaires télévisuels liés à la première ou seconde guerre mondiale : la série en six épisodes *Apocalypse. La Seconde Guerre Mondiale* (2009) et *14-18 Le bruit et la fureur* (2008). Puisque ces critiques sont notamment formulées en réponse aux arguments commerciaux promouvant la colorisation des films d'archives, il nous faut d'abord mentionner ces arguments.

Ces arguments sont liés au rapprochement temporel venant d'être décrit. Pour les partisans et défenseurs de ces documentaires, note Veray, il s'agit d'apporter « un surcroît de réalisme », en montrant les événements « tels que les contemporains les auraient vus, vécus et ressentis » (Veray 2011, 26). Ce réalisme aurait le mérite de toucher un autre public, notamment plus jeune, pour qui les images en noir et blanc seraient « démodées » (Veray 2012, 31) et donc un public habituellement non touché par les documentaires et documents historiques classiques. C'est du moins le point de vue partagé par le producteur de la série *Apocalypse*, Louis Vaudeville : « Les études d'audience sont formelles : dès qu'il y a du noir et blanc dans un documentaire en prime time sur une chaîne généraliste, l'audience s'en ressent. Seule la couleur permet de rendre une proximité à des images qui peuvent sembler très lointaines à des jeunes » (*ibid.*). La colorisation ou « le renouveau des archives par la colorisation » (*ibid.*) répondrait donc à une démarche stratégique :

> « Le recours à la couleur a une visée pédagogique : elle est censée faciliter l'attention des générations qui n'ont pas connu le temps du noir et blanc, et rendre plus « vivants » et plus proches personnages et paysages. Elle peut aussi avoir une fonction démystificatrice, le noir et blanc imposant une distance psychologique qui tiendrait le spectateur étranger à ce qu'il voit » (Belot 2010, 171).

Comment ces discours nourrissent-ils notre analyse d'une réécriture en couleurs de la statuaire ? Nos observations sur la mise en communication du patrimoine antique intégrant la couleur pourraient s'expliquer par cette démarche stratégique visant à toucher un autre public, habituellement récalcitrant à cette esthétique (du moins du point de vue des concepteurs). Pour attirer les téléspectateurs, certains titres de documentaires historiques

font explicitement référence au procédé de colorisation : *Le Fascisme italien en couleurs* (de Chris Oxley, 2006, diffusé sur Arte) ; *La Révolution russe en couleurs* (de Ian Lilley, 2004, diffusé sur Arte) *; Staline, le tyran rouge* (de Mathieu Schwartz, Serge de Sampigny et Yvan Demeulandre, 2007, diffusé sur M6). Admettons donc que pour attirer de nouveaux visiteurs, certains musées usent d'une stratégie similaire, même si celle-ci ne se poursuit pas avec autant de vigueur dans les parcours des institutions.

Outre les critiques qui portent sur la scientificité de la démarche (sur lesquels il n'est pas utile de revenir à ce stade), c'est aussi le rapprochement instauré par la colorisation qui est critiqué. Pour Veray, il s'agit là d'« un signe symptomatique de la tendance à l'actualisation du passé » (2011, 26). Cette actualisation a été conceptualisée par l'historien François Hartog sous la notion de « présentisme » face au constat d'une inversion ou d'un trouble dans le rapport que nos sociétés contemporaines entretiennent avec le passé et le présent (Hartog 2003). Ce présentisme serait visible à travers les représentations médiatiques de l'histoire, lorsque celles-ci ont recours au « simulacre » soit, pour Veray, « l'établissement à tout prix d'un lien de proximité simpliste entre hier et aujourd'hui, et cela en conformant les images qui subsistent aux modalités de la perception actuelle » (2011, 26)[157].

À la perte de l'historicité des images s'ajoute la perte des qualités plastiques et esthétiques du noir et blanc ces deux propriétés étant imbriquées :

> « c'est la spécificité et donc l'historicité des images qui disparaît. Toutes les caractéristiques et les imperfections techniques, ainsi que les traces d'usure laissées par le passage du temps, sont gommées. Mais, surtout, l'addition des couleurs en à-plat, tout en restant partielle et artificielle, n'ajoute aucune signification historique ni valeur esthétique » (Veray 2012, 34).

L'image d'archive colorisée perdrait, « le grain ainsi que toute une part de la beauté et de la spécificité de la matière cinématographique ancienne » (Veray 2012, 34), mais aussi, « la justesse de la composition d'origine et la force évocatrice du noir et blanc » (Veray 2011, 26). En somme, la colorisation consisterait en « une forme d'aplatissement et d'oubli de la teneur historique des images en les recouvrant d'un vernis éclatant » (*ibid*. 27). Par ailleurs, le noir et blanc serait plus propice à la réflexion du spectateur vis-à-vis du sujet traité, alors que la couleur artificielle serait spectaculaire :

---

[157] Pour Gil Bartholeyns, la colorisation résulte au contraire d'un intérêt pour le passé de la part du coloriste ou de l'amateur, et ne nie nullement l'historicité. La démarche traduit plutôt une volonté d' « approcher, comprendre et plus encore éprouver » le passé : « la colorisation a pour effet de lever visuellement la barrière entre le passé et le présent, ou disons-le plus justement entre le passé et ce qui lui est commun avec le présent, à savoir les sentiments, la pauvreté, la fragilité humaine… Et cela est très différent d'une négation de la profondeur historique ou d'une consommation mémorielle que suppose le présentisme » (2015b).

> « S'adressant à des gens supposés rétifs au noir et blanc et incapables de concentration, les concepteurs de documentaires historiques misent essentiellement sur le sensationnalisme, la pulsion scopique, l'immersion, plutôt que sur la réflexion » (Veray 2012, 35).

De nouveau, les débats escortant la colorisation de documents historiques nous aident à mieux saisir les limites d'une réécriture en couleurs de la statuaire. Pour le dire autrement, le rapprochement temporel entre le passé et le présent serait donc source d'anachronisme. Ajouter des couleurs sur ces documents (entendons des couleurs toutes justes sorties de l'atelier d'un peintre antique) peut sembler anachronique. Selon une première définition de sens commun, l'anachronisme correspond à l' « action de placer un fait, un usage, un personnage, etc. dans une autre époque à laquelle ils appartiennent ou conviennent réellement »[158].

Pour faire le lien avec la statuaire antique, attardons-nous sur les travaux de deux artistes contemporains, Léo Caillard et Fabio Viale. Dans une série intitulée *Hipster in stone* (2013), le premier habille des sculptures en marbres (de périodes différentes et conservées au musée du Louvre), en reprenant les codes vestimentaires du XXI^{ème} siècle : pantalon chino, lunette de soleil et tee-shirt *Nike* (Figure 101). Le second reproduit de célèbres sculptures antiques comme le *Laoccon* et la *Vénus de Milo* dont il recouvre ensuite le corps de tatouages (Figure 102). L'habillage de Léo Caillard transforme l'attitude de ses statues sans changer pour autant l'œuvre elle-même : vêtus de la sorte, les personnages pourraient tout aussi bien sortir du métro ou traverser la rue. Les tatouages contemporains de Fabio Viale, d'inspiration japonaise ou pénitentiaire, importent également les œuvres antiques dans un présent relativement proche. Engendrant tous deux des anachronismes puisque les tatouages comme les tenues choisies ne sont pas antiques, ni même antiquisants, les travaux des deux artistes actualisent les œuvres et interpellent l'observateur sur l'éloignement temporel de plusieurs civilisations.

[158] Dictionnaire en ligne, source : https://www.cnrtl.fr/definition/anachronisme (consultée le 18 janvier 2021).



Figure 101 : Léo Caillard, photographies issues de la série Hipster in stone (2013)



Figure 102 : Fabio Viale, reproduction tatouée du Laocoon et de la Vénus de Milo.

Par son association à la modernité, la couleur actualise également les œuvres. Néanmoins, considérer la sculpture antique en couleurs ne peut être, logiquement, un anachronisme, puisque ces couleurs sont originellement endogènes à l'objet. S'agirait-il d'un anachronisme culturel ? Dans la mesure où la chose placée (la couleur) appartient bien à une époque donnée, mais que les représentations liées à cette époque (nos propres représentations) ne l'incluent pas comme propre à l'époque de l'objet ?

Un patrimoine coloré : un anachronisme culturel

Le travail de l'artiste contemporain Francesco Vezzoli nous permet d'approfondir cette réflexion, lorsqu'il remploie, détourne et s'approprie d'authentiques fragments antiques achetés aux enchères. Parmi ses différents modes d'appropriation, il peint des fragments de manière plus ou moins importante, allant du détail d'un visage (Figure 103) à l'entièreté de la surface du marbre (Figure 104). Dans le deuxième cas de figure, une démarche que l'on pourrait qualifier d'artistico-archéologique est pleinement assumée, puisqu'un lien est explicitement formulé avec l'état originel des œuvres antiques. Ainsi, dans le catalogue de la récente exposition monographique de l'artiste à la Collection Lambert (2019), le professeur d'histoire de l'art François-René Martin écrit :

> « Il est un autre mode d'appropriation qui vient plus encore déranger nos pratiques et nos coutumes de conservation des objets ou des œuvres d'art. Parmi les antiques que Vezzoli a acquis, certains sont soumis à une opération de restitution à ce qui devait être leur état originel. L'on sait que la plupart des statues antiques, que nous associons depuis le XVIII[e] siècle à une sorte de pureté minérale, étaient en réalité, pour nombre d'entre elles, habillées de couleurs vives, loin de l'apparence que notre regard moderne leur confère » (Martin 2019, 135).



Figure 103 : Francesco Vezzoli, *The Eternal Kiss* (2015) et *Lo sguardo di Adriano* (2018)



Figure 104 : Francesco Vezzoli, *True Colors* (2014)

L'historien poursuit :

> « Il en ressort des antiques qui, dans cette opération de restitution, finissent par ressembler à des sculptures contemporaines, pas si éloignées de celles d'un Jeff Koons par exemple *True Colors (A Marble Head of the Resting Satyr)*, 2014. Là, dans une étrange opération de renversement, le retour à l'origine donne une couleur contemporaine à ces œuvres : l'authentique se transforme en artifice, le beau en kitsch, le minéral en fard, etc. Toutes ces opérations d'appropriation contiennent, plus encore dans ce geste littéralement sacrilège de restitution de ces antiques à un état originel que dans les pastiches, une leçon sur les régimes d'authenticité des œuvres muséales » (2019 : 136-137).

Deux points retiennent ici notre attention. Premièrement, le fait qu'une « couleur contemporaine » soit directement associée aux notions d'artifice, de kitsch et de fard. La contemporanéité des œuvres n'apparait pas comme une caractéristique positive, mais comme un défaut des objets. Deuxièmement, le choix de comparer la sculpture polychrome antique à l'œuvre de Jeff Koons n'est pas non plus anodin. Il n'est pas question de n'importe quel artiste du XXI^{ème} siècle, mais de celui qui polarise un certain nombre de débats dans le champ de l'art contemporain. L'artiste est notamment critiqué pour son inauthenticité : sa personnalité, son parcours professionnel d'ancien *tradeur*, aujourd'hui à la tête d'une entreprise à qui il sous-traite la réalisation de ses œuvres (nous sommes loin de la figure idéalisée d'un artiste authentique, tourmenté, faisant preuve d'originalité). Outre sa personnalité, sa production est aussi jugée triviale, aux sujets et motifs faciles, et aux couleurs vives, généralement excessives :

> « Au fond, ce qui caractérise Koons, plus que le mauvais goût, c'est sans doute l'idée d'un excès par la superposition : c'est l'ajout de reflets inutiles sur des sculptures classiques (ce qui contribue à en renforcer le caractère kitsch) ; la transformation d'objets dérisoires en monuments par l'agrandissement ou l'utilisation injustifiée de matériaux précieux, bronze, marbre, porcelaine, etc. » (Glicenstein 2015, 173).

En comparant les travaux de Vezzoli et de Koons, ce sont les qualités attribuées aux artistes ou plus largement à leur monde d'origine qui est remis en cause. Ce n'est pas seulement l'objet peint en couleurs qui est suspecté d'inauthenticité, mais aussi son monde d'origine. De plus, en associant les notions de « kitsch » ou de « fard » à celles d' « authentique », de « régimes d'authenticité », d' « état originel » et d' « œuvres muséales », l'historien pointe une tension sous-jacente à une réécriture patrimoniale : la redéfinition de ce qui fait l'authenticité d'un patrimoine.

Afin de comprendre pourquoi l'authenticité de la statuaire polychrome, dans sa dimension subjective, est sujette à discussion, nous pouvons nous référer au vocabulaire fréquemment employé dans les discours circulant, à savoir le qualificatif « *kitsch* » utilisé pour définir la statuaire polychrome. Comme en fait état la nouvelle médiation du musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille, « l'environnement coloré des Anciens […] pour nous, s'apparente plus au « kitsch » qu'à la splendeur idéale de notre imaginaire antique » (cf. *intra*).

Selon une définition de sens commun, le kitsch désigne le « caractère esthétique d'œuvres et d'objets, souvent à grande diffusion, dont les traits dominants sont l'inauthenticité, la surcharge, le cumul des matières ou des fonctions et souvent le mauvais goût ou la médiocrité »[159]. On semble bien loin des qualificatifs employés pour la statuaire gréco-romaine marmoréenne, c'est pourquoi il nous faut approfondir cette notion pour comprendre ce que son utilisation traduit.

Dans son étude pour définir le kitsch, l'historien de l'art Martial Guédron retrace une généalogie du terme : « d'abord associé à l'idée de « bâcler » et de « brader », il a ensuite servi à désigner un art platement sentimental consistant le plus souvent en une copie très affadie des procédés du « grand art » (Guédron 2015, 151). Dans les années 1960 en France, l'adjectif *kitsch* s'emploie pour désigner les produits d'une culture de masse. L'auteur précise que les essais de transposition du terme de la langue germanique à la langue française ont donné des expressions telles que « camelote culturelle », « art de pacotille » ou « art tape-à-l'œil » (*ibid.*)

[159] Dictionnaire en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/kitsch (consulté le 19 janvier 2021)

De manière générale, il est intéressant de noter que le kitsch se définit *par rapport à* et *s'oppose à* l'art avec un grand A. Il désigne ainsi « le caractère inauthentique d'objets conventionnels qui visent au grand art » voire « à peu près n'importe quelle forme de divertissement de masse à prétention plus ou moins artistique » (*ibid*., 152)

Dans son rapport à l'ironie et à l'humour, le kitsch peut désigner « tout ce qui déconcerte le spectateur par une sorte de laideur amusante et presque provocante ». Dans son rapport à l'esprit, il se caractérise comme « un art de faible niveau intellectuel », comme le définit Clément Greenberg (*ibid.,* 154). C'est notamment en ce sens que Martial Guédron distingue le kitsch au premier degré de celui au second degré. Le premier s'ignore et le second s'assume en tant quel. Le kitsch au second degré correspond à « un mauvais goût sciemment cultivé et distancié de manière ludique », alors que celui au premier degré « est souvent regardé comme un mensonge esthétique » (*ibid*.) : « Dans sa prétention à être pris au sérieux en tant qu'expression d'un goût civilisé […] on estime alors qu'il parasite l'art véritable, et, dans la mesure où sa fonction est essentiellement de flatter les consommateurs, qu'il faut le définir, avec Abrahams Moles, comme le style de l'absence de style » (*ibid*).

Abraham Moles avait déjà distingué deux types d'acceptions du kitsch : celles « qui déterminent le Kitsch par des propriétés formelles des objets ou des éléments de l'environnement [et celles] considérant le Kitsch à partir de relations spécifiques qu'entretient l'homme, qu'il soit créateur ou consommateur, avec les objets » (Moles 1971, 86). Selon cette deuxième acceptation, « le phénomène Kitsch est fondé sur une civilisation consommatrice qui produit pour consommer et crée pour produire, dans un cycle culturel où la notion fondamentale est celle d'accélération » (*ibid*., 78).

Par ailleurs, bien que pour Abraham Moles le kitsch n'est pas tant un « dénotatif sémantiquement explicite » mais « un phénomène connotatif intuitif et subtil » (*ibid*., 75), il tente tout de même de construire des indicateurs formels pour déterminer les propriétés plastiques d'objets kitsch. Ses deux derniers indicateurs nous intéressent plus particulièrement ; le premier concerne les teintes chromatiques généralement dominantes :

> « les couleurs sont souvent un élément intrinsèque de la *gestalt Kitsch*. Les contrastes de couleurs pures complémentaires, les tonalités des blancs, en particulier le passage du rouge au rose bonbon fondant, au violet, au lilas laiteux, les combinaisons de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel qui se mélangent les unes aux autres sont un caractère fréquent du colorisme Kitsch » (*ibid*., 80).

Martial Guédron ajoute en ce sens la recherche constante « de modelés satinés et de dégradés continus » (2015, 155). Une recherche sur Google Images illustre les spécificités chromatiques du *kitsch* (Figure 105). Deuxièmement, selon Moles, « les matériaux incorporés se présentent rarement pour ce qu'ils sont. Ils sont déguisés : bois peint en imitation de marbre, colonnes de fonte simulant le stuc, etc. » (1971, 80). Autrement dit, il y a tromperie sur la marchandise et l'objet *kistch* ne dit pas vraiment ce qu'il est.

Le recours fréquent au *kitsch* pour qualifier la statuaire polychrome montre que la réception de la couleur ne se joue pas qu'au niveau de sa plasticité. Considérer comme kitsch la statuaire polychrome, c'est remettre en cause les notions de vérité, de naturel et de sincérité inhérente à son authenticité, pour tendre vers l'artificiel et le consumérisme.

Par conséquent, comment une réécriture polychrome de la statuaire pourrait-elle être pérenne, si la couleur engendre « l'intrusion de la réalité quotidienne et mercantile dans le domaine idéal de l'art, des salles de ventes, des galeries et des musées » ((Guédron 2015, 153) ? Serait-ce pour cette raison que la couleur est relayée en dehors des parcours permanents des institutions, et notamment dans les boutiques de musées, où elle n'aurait que pour fonction, si l'on suit le raisonnement de Martial Guédron, la satisfaction des pulsions consumeristes des visiteurs[160] ?

[160] L'auteur écrit en effet : « Là, sous le prétexte d'encourager sa culture et son bon goût, le visiteur peut non seulement acheter des réductions de chats égyptiens ou de sculptures hellénistiques, des cartes postales, des affiches et des calendriers qui reproduisent ses artistes préférés, mais aussi de nombreux objets qui déclinent et adaptent les œuvres d'art les plus fameuses en les faisant passer d'un support à un autre : La *Vénus de Milo* en montre-bracelet, La *Grande Odalisque* en tasse à thé, la *Nature morte aux oignons* en torchons de cuisine ou, plus élégant, les *Nymphéas* en étole de soie. C'est à croire que ces produits ont pour fonction d'apporter, dans la vie quotidienne, quelque chose qui procéderait de l'aura attachée aux œuvres originales. Ne les rendent-ils pas plus abordables ? Pour le coup, autant que les effets ou les procédés, ce sont les intentions, visant à donner l'illusion au consommateur qu'il peut acquérir un statut socioculturel à moindres frais et sans trop de peine, qui relèvent ici de la mécanique du kitsch » (*ibid*., 161).

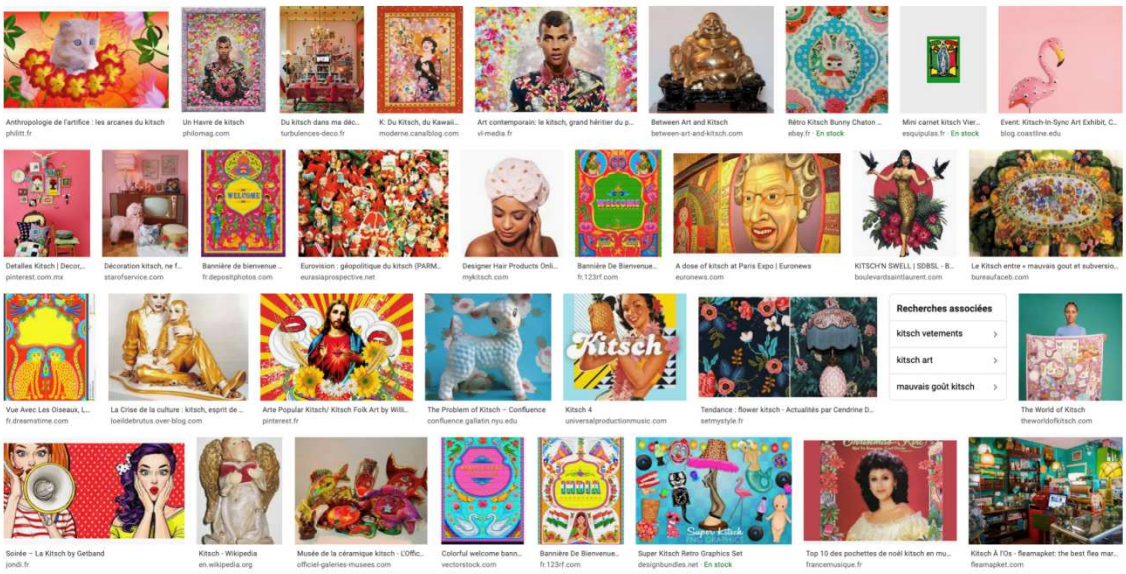


Figure 105 : Premiers résultats d'une recherche Google Images pour le mot "kitsch"

L'intrusion de la couleur dans le champ du patrimoine antique, de la photographie d'archives ou de l'art contemporain bouleverse donc certaines de nos habitudes visuelles. Que la statuaire polychrome soit kitsch, ou simplement anachronique, revient-il à dire que la couleur n'est pas authentique ? L'authenticité d'un objet serait-elle comme sa patrimonialité subjective, c'est-à-dire soumise à un jugement arbitraire, indépendant de ses caractéristiques intrinsèques ? À ce stade, il faut s'entendre sur la définition de la notion d'authenticité, et admettre en effet deux acceptations : l'authenticité dite objective d'une part, et subjective d'autre part, selon la distinction opérée par plusieurs auteurs.

Un objet est déclaré authentique lorsque la validité sémiotique de la relation à son monde d'origine est établie. Nathalie Heinich formule ainsi la définition suivante :

> « il est possible de définir [l'authenticité] comme la continuité du lien entre l'objet en question et son origine : un produit et son terroir, un document et son producteur, le résultat d'un acte et son intentionnalité, l'œuvre irremplaçable et son auteur particulier. Continuité substantielle, continuité stylistique, traçabilité, intériorité et originalité dessinent ainsi en dépit de l'apparente hétérogénéité des critères les conditions auxquelles un objet, un acte, une situation, une personne peuvent être dits *authentiques* » (Heinich 2009, 517).

Dans sa première acceptation, un objet authentique est un objet dont la continuité du lien qu'il entretient avec son créateur a été établie, confirmée (Heinich 1999). Le verbe « authentifier » correspond à cette première acception du terme et conduit à la caractérisation d'un objet comme authentique. Entendue en ce sens-là, l'authenticité est

dite *objective*. Par défaut, si une telle acceptation est possible, son contraire l'est aussi à savoir, une authenticité *subjective*.

Cette distinction est définie explicitement par Reisinger et Steiner (2006) de la manière suivante : l'authenticité « est dite *objective* lorsqu'il s'agit d'un jugement expert et *subjective* lorsqu'elle reflète plutôt une perception. Lorsqu'elle est subjective, [elle] est considérée comme une interprétation sociale qui dépend des croyances des individus » (Pallud et Elie-Dit-Cosaque 2001, 260). Autrement dit, l'authenticité objective désigne la validité sémiotique du lien entre l'objet et son monde d'origine (résultant de l'authentification), alors que l'authenticité subjective concerne la perception du monde d'origine des objets. Nathalie Heinich explique cette deuxième acceptation de la notion d'authenticité ainsi :

> « En un second sens, l'authenticité relève non plus du lien entre un objet et son origine, mais de la "qualité d'une personne, d'un sentiment, d'un événement" selon Le Robert, qui renvoie à "sincérité, naturel, vérité". On passe là à une dimension moins objective, puisque liée à l'évaluation d'une subjectivité, à travers l'imputation d'une intentionnalité » (Heinich 1999, 10).

Tout en recourant à une terminologie différente, la philosophe Carole Talon-Hugon mentionne également cette double acceptation ; ou plutôt, « deux usages du mot, l'un descriptif, l'autre évaluatif » (2014). Le premier usage est celui de l'authentification, au sens d'une origine certifiée, alors que le second, comme le dit l'auteure, « n'a rien à voir avec l'attribution juste » : « C'est bien plutôt une « authenticité expressive » synonyme de pureté, de véracité, de sincérité » (*ibid.*). L'authenticité subjective liée au propriétaire originaire des objets est donc, comme le patrimoine plus largement[161], une notion construite au présent : « elle n'est pas une qualité substantielle, appartenant à l'objet, mais un effet du regard porté sur l'objet » (Heinich 1999, 6).

Si l'authenticité est synonyme de vérité, de naturel et de sincérité, l'inauthenticité renverrait à l'inverse au faux, à l'artificiel ou à l'hypocrisie. Or, c'est bien ce qui est sous-entendu lorsque la statuaire polychrome est qualifiée de kitsch. Néanmoins, le kitsch peut aussi être employé pour désigner une esthétique inhabituelle, non encore reconnue. C'est ce que propose de considérer le philosophe Jean Robelin, lorsqu'il étudie les liens qu'entretiennent les notions de kitsch et d'authenticité :

---

[161] L'idée que le patrimoine soit un point de vue a déjà introduit cette nuance. L'objet patrimoniale est conservé et transmis car vis-à-vis de son monde d'origine, « nous nous estimons (de notre point de vue, s'entend) en être les héritiers. Tels du moins que nous les imaginons » (Davallon 2006, 180). La précision apportée par l'auteur — *tels du moins que nous les imaginons* — relativise à la fois l'objectivité du processus de patrimonialisation et la scientificité de ce qui est défini comme authentique.

> « Le kitsch n'est plus kitsch quand l'art l'est devenu. […] De fait, si le mauvais goût est le goût non reconnu, ou inédit, alors ce mauvais goût est destiné à devenir goût et rien n'est kitsch, sinon un simple désaveu de non-habitudes. Les roses de Gauguin, leur alliance avec des verts, leur caractère décoratif, ne sont pas à la mode en 1890, ils font un effet kitsch, mais que le courageux osant dire que Gauguin est kitsch lève le doigt. Le kitsch d'aujourd'hui est le génie de demain. Le kitsch n'est plus une catégorie : il est la façon dont l'art force ses limites » (Robelin 2014, 204).

La statuaire polychrome ne sera-t-elle plus kitsch lorsque nous serons habitués à voir des marbres peints ? Lorsque nous serons familiarisés avec des archives colorisées ? Ou lorsque le noir et blanc ne sera plus la norme plastique d'objets anciens ? Difficile à dire et d'ailleurs, ce n'est pas le propos. L'objectif ici est davantage de comprendre comment la réception des couleurs dépend d'une habitude médiatique ; et comment ce qui semble relever d'un goût ou plus justement d'un dégoût dépend aussi de cette habitude.

D'un côté, l'habitude configure la perception de l'authenticité des objets ; d'un autre côté, l'intrusion de la couleur opère une rupture, elle extirpe les objets du passé et brise le lien indiciel qui les unissait à leur monde d'origine (construit lui aussi *a posteriori* par notre regard). Quelles conséquences vis-à-vis d'une réécriture en couleur de la statuaire ? Nous analysons à présent comment cette habitude intervient dans le choix des médias destinés à médier les couleurs de la statuaire. Pour cela, nous nous appuyons essentiellement sur les propos des professionnels interrogés.

Une habitude du regard qui conditionne la réécriture en couleur de la statuaire

- **Une habitude conscientisée des professionnels mais difficilement dépassée**

En croisant la littérature consultée, on admet donc que la perception de l'authenticité des couleurs du patrimoine (ou son inauthenticité) est conditionnée par une culture visuelle partagée, une habitude du regard. Chez les professionnels interrogés, cette habitude peut constituer un biais, lorsqu'elle entrave l'étude scientifique des objets. Pour illustrer ce fait, un des conservateurs interrogés revient sur « le scandale » provoqué par la restauration des fresques de la Chapelle Sixtine (1980-1994), dont les couleurs ont longtemps étaient cachées sous la suie de bougie et la saleté :

« Et on a tout de suite hurlé au scandale, en disant « ce n'est pas possible, regardez ce que l'on trouve comme coloris, **c'est invraisemblable que ce soit aussi clinquant** ». Parce que, tout le monde avait **l'habitude de voir**, et ça c'est aussi… il faut voir ce que c'est **la mémoire de l'œil,** bon et comment on est tellement éduqué dans notre regard. C'est que **le regard s'éduque, et s'habitue**, et ça devient une espèce de .. **ça fait partie de soi** ! » (conservateur 2, musée du Louvre).

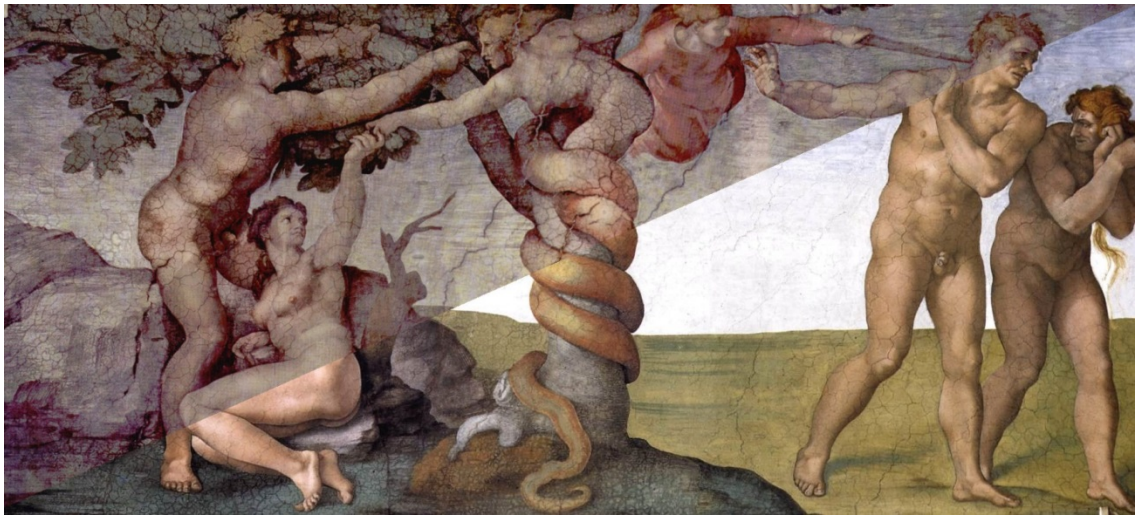


Figure 106 : Michel-Ange, *La chapelle Sixtine*, avant et après restauration
Panneau de la Chute et de l'expulsion d'Adam et Ève ; la partie supérieure gauche est montrée non restaurée, la partie en bas à droite est représentée restaurée[162].

« Donc pour en revenir à la chapelle Sixtine, les gens disaient « ce n'est pas possible que c'était… ». Donc on a retiré la patine de surface. On a retiré les vernis qui étaient là pour atténuer, et « on s'est gouré dans la restauration ». Et « **les restaurateurs sont allés beaucoup trop loin ». Non. Certainement pas. C'est juste qu'on n'avait pas du tout l'habitude** de voir la chapelle Sixtine aussi clinquante, comme elle était à l'origine ! **Quand on regarde les tableaux du XVI**ème **siècle, mais les coloris sont très fruités, sont très forts, ce sont des oranges, des roses, qui s'affrontent et tout ça ! C'est magnifique d'ailleurs, mais c'est vrai que c'est très coloré.** Vous, vous n'allez pas du tout avoir cette même réaction, sur peut-être d'autres … Vous, nous n'auriez pas eu, vous, cette **réaction indignée**, parce que vous auriez déjà vu des choses différentes. Il y a ça qui est très important. » (conservateur 2, musée du Louvre)

Les éléments de discours soulignés en gras attestent à la fois du rejet des couleurs découvertes et de la raison de ce rejet : une mémoire de l'œil et une éducation du regard,

[162] Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Restauration_des_fresques_de_la_chapelle_Sixtine#/media/Fichier:Gardenbeforeandafter.jpg (consultée le 19 janvier 2021).

conscientisée par l'interrogée. Il n'est donc pas uniquement question d'un goût subjectif propre à chaque individu, même si ce goût est lui-même forgé par cette habitude. Les couleurs révélées produisent un effet « clinquant », avec des coloris « forts » qui « s'affrontent ». Quelques discours journalistiques autour de la restauration de ces fresques mettent également l'accent sur les décalages produits par l'opération : l'on passe d'une « poésie crépusculaire » à « l'exubérance des couleurs »[163] ; la chapelle « explose de couleurs ». La restauration transforme les « couleurs sombres et voilées » connues jusque-là et révèle entre autres « les roses et les bleus dissimulés sous les gris ». Pour certains, la voute est transformée « en une sorte de bande dessinée aux couleurs criardes »[164].

La réaction des scientifiques est donc sans appel : « invraisemblable » et « pas possible », ces couleurs ne répondent pas à la norme esthétique de cette période, elles sont inenvisageables au regard de ce qui est communément admis ; elles ne ressemblent en rien à l'idée que l'on s'en fait. L'indignation soulevée par l'interrogé nous semble d'ailleurs un sentiment très fort : sentiment de colère ou de révolte ; comme l'idée d'être « scandalisé », face à des couleurs incompréhensibles et déroutantes, surprenantes par leur nouveauté et leur anticonformisme. La Chapelle Sixtine restaurée suscite donc à la fois des réactions cognitives (car l'incohérence des couleurs déroute la raison) et émotionnelles (à travers des réactions affectives, telles l'indignation). Il en va de même pour la restauration de la polychromie antique : à l'occasion de l'exposition des premières reconstitutions allemandes nous explique le conservateur « à peu près de toute la communauté scientifique a hurlé en disant "non ce n'est pas possible quoi" » (conservateur 2, musée du Louvre). Et cela pour une raison précise :

> « il faut bien penser qu'il y a ce que c'était dans l'Antiquité et comme il n'y avait pas la photographie on ne le saura jamais, quelque part et ce qu'on en perçoit nous aujourd'hui. Et c'est vrai que **le côté très violent pour moi chez Brinkmann, il est aussi dû et il faut le reconnaitre, à notre perception, à nous, contemporaine, de la polychromie antique** […] » (conservateur 2, musée du Louvre).

Cette habitude médiatique intervient donc dans la réception des couleurs, et par conséquent, dans la recherche des scientifiques, lorsqu'elle biaise l'étude des objets. En entretien avec un second conservateur, nous feuilletons un ouvrage choisi par l'interrogé qui souhaite nous montrer les vestiges de couleurs pouvant s'observer sur les objets. Le conservateur s'arrête sur certaines illustrations, celles qu'elle dit apprécier le plus et qui de son point de vue, caractérisent le mieux la polychromie antique. Remarquant dans cet

---

[163] (L'express, le 17 mars 1994) En ligne : https://www.lexpress.fr/informations/la-restauration-de-la-sixtine_597584.html (consulté le 16 octobre 2020)
[164] (Le Soir. Le 9 avril 1990) En ligne : https://www.lesoir.be/art/enfin-les-vraies-couleurs-de-michel-ange-_t-19900409-Z02K46.html (consulté le 16 octobre 2020).

ouvrage des objets aux couleurs vives, (vivacité que l'interrogé reprochait préalablement aux reconstitutions allemandes), nous nous permettons de l'interpeller : « par exemple là, ce n'est pas aussi vif que ce que font les Allemands ? ». Ce sur quoi le conservateur répond : « ça, cette couleur-là, oui, mais vous allez voir d'autres couleurs, regardez » (conservateur 3, musée du Louvre). Au détriment de certaines informations, d'autres sont retenues, de manière à confirmer (et non pas remettre en cause) des conceptions existantes. Or, amoindrir des résultats pour éviter les contradictions constitue bien un « biais de confirmation »[165].

De nouveau, l'interrogée est consciente de ce biais, comme en témoigne l'extrait suivant, issu d'une discussion autour du décor peint de la tombe dite des Palmettes :

> « parce que là, les palmettes des antéfixes, c'est une espèce de bleu violine d'une subtilité ! Bon, on est quand même à la fin du quatrième siècle, ce n'est *pas* [insistant] violent, pour le coup. Ce sont des roses …des pourpres, des …, c'est vraiment … Vous voyez. **Bon c'est sûr que c'est…, absolument passé, peut-être, mais, enfin ce n'est pas violent, du tout** » (conservateur 3, musée du Louvre).

Puisque cette habitude visuelle intervient déjà dans la recherche chez les professionnels, il n'est pas étonnant qu'elle intervienne *a posteriori* à la fois dans la manière d'envisager la médiation et dans la conception d'outil d'aide à l'interprétation. Concrètement, l'habitude visuelle conditionne le choix de certains médias, jugés pertinents ou non au vu de leurs propriétés plastiques.

À plusieurs reprises en effet, un des conservateurs mentionne la technique de l'aquarelle comme étant la plus pertinente, comme « quelque chose de très intéressant » pour restituer la polychromie antique (celle de figurines en terre cuite plus précisément) : « Finalement l'aquarelle reste la solution la plus intéressante, parce que justement, c'est quelque chose qui est doux, qui est délavé, et donc… » (conservateur 2). Relevons premièrement le fait qu'il faille trouver une « solution » au problème que rencontrent les scientifiques, et deuxièmement, que le recours à l'aquarelle est un moyen de résoudre ce problème par les teintes douces, les couleurs légères et délavées (c'est-à-dire diluée à l'eau) qu'elle permet d'obtenir. L'aquarelle « module les contrastes », en jouant sur la transparence du papier, et surtout, « parce que c'est vrai qu'on a peu de couleurs très vives, conservées de l'antiquité » (conservateur 2, musée du Louvre).

---

[165] Un biais cognitif théorisé en 1960 par le psychologue Peter Wason dans « On the failure to eliminate hypotheses in a conceptual task", in *Quarterly Journal of Experimental Psychology* (n°12, 129-137).

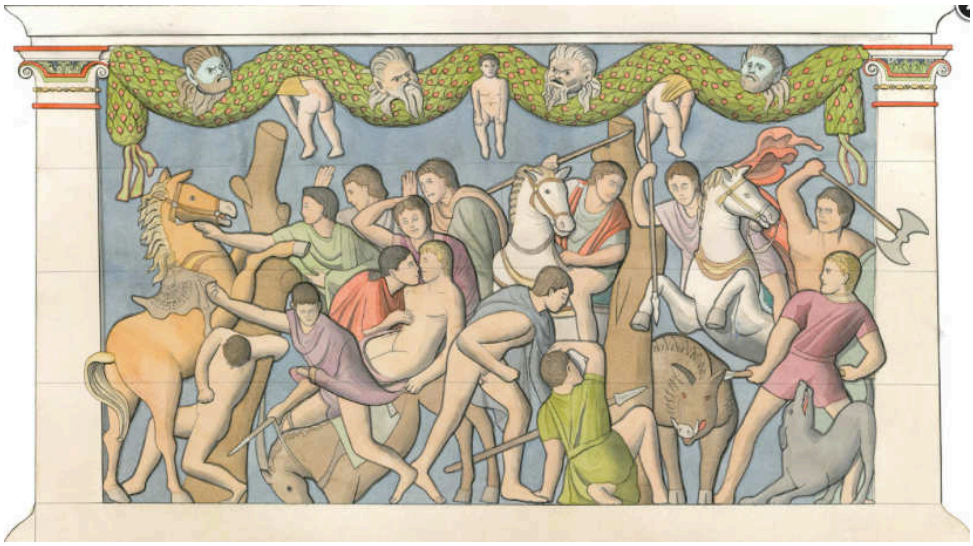


Figure 107 : Exemple de restitution polychrome par aquarelle
Panneau sud du Mausolée de Saint-Rémy-de-Provence par Jean-Claude Golvin
(Delestre et Salviat 2015, 118)

À « la bonne vieille méthode de l'aquarelle » (conservateur 2) peuvent s'ajouter les outils numériques. La restitution de la *Tête de Treu* réalisée par le chercheur Giovanni Verri est particulièrement appréciée[166] : « Là il est arrivé quand même, par le biais des techniques informatiques, à faire quelque chose qui est assez intéressant » (conservateur 2, musée du Louvre). Le principe repose sur la superposition de plusieurs calques numériques sur une photographie de l'objet, à l'image des couches picturales qu'appliquaient les peintres antiques. Le rendu de cette technique est proche de celui de l'aquarelle : les calques ne sont pas opaques mais translucides, et leur superposition produit des couleurs atténuées. Une autre raison pour laquelle ce travail est apprécié relève, selon nous, de l'utilisation d'une photographie de l'objet dans son état de conservation actuel. En jouant sur la transparence, la technique laisse entrevoir la surface imparfaite de l'objet façonnée par le temps. L'objet est restitué, certes, mais il n'est pas tout à fait comme neuf.

[166] Cet exemple a été cité par plusieurs professionnels interrogés, et dans le cadre de notre étude par questionnaire, l'intérêt de nombreux visiteurs s'est porté sur cette restitution en particulier.



Figure 108 : Les calques superposés pour la restitution de la Tête de Treu, par Giovanni Verri. Extraits de la vidéo relatant le processus de superposition des calques ; de gauche à droite : état de conservation actuel, dessin préparatoire, première couche pour la peau, ombres et lumières, blanc des yeux, pupille cils et sourcils, ombre dans les cheveux et point blanc sur la pupille pour la réflexion de la lumière.

La restitution proposée par le musée des beaux-arts de Lyon pour l'exposition *Regard sur œuvre. Les couleurs de la Korè* (Figure 32, section 4.1) résulte d'une technique similaire mais diffère sur deux points : l'unique calque est opaque et l'objet photographié n'est pas entièrement recouvert. L'opacité du calque a probablement était choisie en adéquation avec le pouvoir couvrant de la peinture, d'autant plus attesté pour la période archaïque (période à laquelle appartient la *korè*). Par conséquent, pour que la sculpture reste identifiable en tant que telle, la surface de l'objet n'est que partiellement recouverte de couleur. Donc si le calque est opaque, il s'efface progressivement sur la moitié de l'œuvre.

La technique du calque et l'usage de certains artifices permettent de produire une restitution en adéquation avec une habitude visuelle. Parmi les outils numériques à disposition des professionnels, celui-ci est jugé le « moins… caricatural » (conservateur 2, musée du Louvre), à l'inverse de la modélisation numérique par exemple. Car dans certains cas, le rendu n'est guère plus satisfaisant que les reproductions allemandes : « on se retrouve avec des trucs en 3D qui sont exactement les mêmes choses que Brinkmann en plâtre » (conservateur 2, musée du Louvre).

Deux autres experts ont également émis certaines réticences vis-à-vis de la modélisation. À propos de la reconstitution numérique proposée pour l'exposition *Le Trésor des Marseillais* (M.A.M, 2013), l'expert s'interroge sur l'impression que peut laisser le dispositif numérique : « non mais ce que je veux dire, c'est que ça ne fait pas trop dessin animé ? Ça va ? » (expert 4). La statuaire polychrome numérique a en effet ses limites lorsqu'elle n'est plus seulement un outil de travail pour les scientifiques. Si la souplesse de l'informatique permet de faire évoluer la restitution en même temps que la recherche, l'esthétique du rendu ne fait pas l'unanimité. Les avantages heuristiques de l'outil sont ainsi contrebalancés par ses inconvénients plastiques, dans le témoignage d'un quatrième expert :

> « je trouve que c'est très bien car c'est plus souple, plus modulable. Quand il y a des incertitudes, il y a des stratégies pour soit les contourner, soit dire ça peut être ça, ça ou ça. Alors que l'on ne va pas faire cinquante répliques, même si Brinkmann en a fait plusieurs pour une même statue. […] L'imagerie numérique permet ça – plus de souplesse - en revanche dans le rendu je trouve que c'est pire qu'une peinture sur du plâtre parce que ça fait effet jeu vidéo. C'est pour ça que [l'archéologie expérimentation] m'intéresse beaucoup et j'espère que l'an prochain elle [l'expert 4] trouvera des choses qui seront satisfaisantes » (expert 3).

À la différence de la superposition de calques sur une photographie, la modélisation nécessite une application de textures sur une surface elle-même modélisée. Alors que la transparence d'un calque fait ressortir le marbre de l'œuvre photographiée, aucune référence à la matérialité de l'objet original n'est ici perceptible. Et puisque toute forme culturelle est aussi dépendante de ses techniques de production, la modélisation numérique est associée aux domaines qui y ont le plus souvent recours, tels le jeu vidéo ou le dessin animé. Ludique ou enfantine, la modélisation, lorsqu'elle dépasse le champ de l'étude scientifique, est donc peu valorisée.

En somme, les propriétés plastiques de certains médias sont décisives dans la réalisation de dispositif de médiation et sont mises à profit de manière à produire un certain effet sur le récepteur. Par exemple, le lavis de l'aquarelle comme le dégradé de la retouche infographique sont des artifices utilisés dans ce but. Si les professionnels interrogés ont expliqué dans un premier temps l'utilisation de ces artifices comme permettant de traduire les lacunes de la recherche, ils ont ensuite contextualisé cette utilisation au regard de l'appréhension et appréciation d'une statuaire achromatique. L'effet du dispositif proposé est ainsi contrôlé par les concepteurs et l'argument de la subjectivité est conscientisé et expliqué par les professionnels eux-mêmes.

Enfin, au-delà d'intervenir dans le choix d'un média pertinent pour restituer la polychromie des objets, cette habitude visuelle interfère aussi simplement dans la décision

de restituer ou non les couleurs des objets. Autrement dit, elle conditionne aussi le besoin, ou non, de médiation. Parmi les interrogés, deux conservateurs ne jugent pas nécessaire de concevoir un outil d'aide à l'interprétation si des vestiges persistent encore, bien que ces derniers ne reflètent pas la mise en couleur originelle des objets. Dans l'extrait qui suit, l'attention peut être portée sur l'expression « ce n'est pas la peine » : « (...) maintenant, ce à quoi il faut qu'on s'attache c'est à la reproduction, à la restitution plutôt, la restitution de la couleur antique sur les figurines. Donc quand on a des figurines très bien conservées comme celle-ci, ce n'est pas la peine » (conservateur 2, musée du Louvre). Bien que les couleurs qui s'observent soient nécessairement patinées et ne constituent que des traces parcellaires, elles sont jugées suffisantes au regard de notre habitude. Une médiation qui donnerait à voir l'objet coloré tel qu'il serait sorti de l'atelier d'un peintre antique n'est donc pas indispensable, d'autant plus qu'en anticipant la réception des visiteurs, cette médiation pourrait heurter ces derniers, en proposant des couleurs qu'ils n'auraient pas l'habitude de voir. C'est du moins ce qu'envisage un des conservateurs interrogés : « c'est très difficile de se mettre dans l'œil d'un antique. Et faut-il le faire d'ailleurs je ne sais pas. C'est aussi une question, parce que si c'est choquer pour choquer… » (conservateur 2, musée du Louvre).

- **Une mise en couleur subtile**

Restituer en couleur la statuaire antique, c'est donc privilégier certaines teintes, douces et délavées, en accord avec une habitude visuelle construite à partir de documents issus du passé. C'est aussi, comme nous allons le voir, privilégier une certaine conception de la peinture à savoir, une mise en couleur qualifiée de subtile. Cette subtilité, généralement associée au grand Art intervient dans la représentation que se font les interrogés des pratiques picturales antiques et par conséquent (bien que cela n'aille pas nécessairement de soi) dans ce que doit être, en termes de rendu, une restitution, un outil de médiation.

Pour contextualiser ce constat, il nous faut revenir sur la nature du jugement esthétique presque systématiquement exprimé par nos interrogés experts ou conservateurs. À noter que ce jugement négatif ne concerne pas tant la couleur antique en soi mais s'applique plutôt aux restitutions polychromes. L'extrait qui suit met en évidence l'estime d'un conservateur pour la couleur antique et *a contrario*, son mépris pour certaines restitutions :

> En fait j'ai commencé à m'y intéresser depuis que je suis arrivée au département, j'avais donné un sujet à une jeune restauratrice […] Et donc elle a travaillé sur de très belles figurines, elle a fait un excellent mémoire et du coup on a commencé à apprendre des choses, enfin il y avait des choses qu'on avait déjà visualisées sur ces pièces. On avait étudié la présence d'une couche grise sous-jacente à laquelle on ne comprenait rien du tout. On a commencé à voir qu'**il y avait des superpositions de couches de couleurs, les**

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

> **unes sur les autres pour donner des intensités différentes ; la présence de laque, qui faisait en dernier ressort, pour donner encore … pour moduler la couleur ; on s'est aperçu qu'il y avait une superposition de strates de couleurs et que ce n'était pas « allez je te prends mon pinceau puis je te badigeonne le truc comme ça, paf, paf, je te mets du bleu, du vert, du rouge, les unes à côté des autres et puis c'est tout ». Et ce n'est pas ça du tout la polychromie antique. C'était, enfin quand on voulait des pièces de bonne qualité, et pas un simple santon, parce qu'il avait de tout dans la production, de la merde comme des choses beaucoup plus …** Bon il y a avait des objets qui étaient, comme les boules vous savez, à Lourdes avec de la neige qui tombe, à deux balles, et puis il y avait la production beaucoup plus importante qui était sans doute davantage pour le monde funéraire, sauf les pièces prestigieuses qu'on voulait dédier aux dieux. Mais normalement la production de pacotille de Lourdes, voilà, elle allait ensuite être piétinée par les fidèles. Et puis il y avait de très riches clients qui voulaient de très belles choses pour leurs femmes, leurs filles, que sais-je, c'est vrai que c'était davantage dans les tombes de jeunes femmes, ou de femmes. Donc là, on pouvait avoir affaire à des objets d'une qualité extraordinaire […] (conservateur 2, musée du Louvre)

À travers cet extrait, c'est bien le décalage entre les restitutions proposées au public et la qualité des techniques picturales antiques qui est soulevé. À l'inverse des restitutions modernes, les techniques antiques suscitent une réelle admiration : « [les artistes] savaient jouer de stratigraphies par jeu de transparence, ils savaient juxtaposer les couleurs pour obtenir un effet impressionniste de fusion dans l'œil, donc vraiment, le IV^{ème} siècle grec est exceptionnel, exceptionnel » (conservateur 3). L'interrogée nous prend d'ailleurs à témoin pour attester de la qualité exceptionnelle de la production : « c'est très raffiné, regardez ces couronnes de frises florales », « Vous voyez l'ombre portée ? Vous avez le clou, et l'ombre portée. C'est très subtil […] c'est vraiment assez fantastique » ; « regardez cette finesse, cette délicatesse […] c'est une œuvre magnifique, j'étais ravie de l'avoir […] c'est une œuvre magistrale de finesse et de subtilité » (conservateur 3, musée du Louvre).

Or, au sein de la communauté scientifique, il est demandé aux restitutions et *a fortiori* à leurs auteurs, d'atteindre cette maitrise de la couleur et ce degré de finesse même si là encore, il faut admettre que cette notion de subtilité est tout de même soumise à l'appréciation de chacun :

> C'est surtout que l'ensemble [les reconstitutions allemandes] **manque de subtilité**. Parce que ce n'était pas un gros aplat de rouge. Alors ça c'est un… **c'est le problème majeur qu'on a dans les restitutions de polychromie antique**. Vous avez dû entendre abondamment parler de Brinkmann et de ses essais, il faut lui reconnaitre qu'il a permis … une appréhension effectivement par le grand public de cette couleur dans l'Antiquité mais je trouve le résultat … enfin ce qu'il propose, tellement catastrophique que par moment je me demande si c'est vraiment … Parce que les réactions sont doubles, soit

c'est « olala c'était peint » et « ho ben c'était drôlement peint » et voilà, au moins là on se dit les gens ont compris que c'était peint. Mais **il y a beaucoup de gens qui se disent aussi « ha mais si c'était comme ça c'est épouvantable ! Il vaut mieux avoir perdu la polychromie antique, parce que c'est tellement laid, tellement flashy, que… heureusement qu'on n'en a plus ».** Et ça c'est très dommageable parce que le gros problème des restitutions c'est que ça manque singulièrement de subtilité. Et que comme on n'est pas à même de connaitre - pour l'instant hein, on avance beaucoup sur ces points-là, mais … - malheureusement on n'a pas de livre de recettes sur la polychromie antique. (conservateur 2, musée du Louvre)

Dans l'extrait cité, un raisonnement particulier ressort : le fait de ne pas savoir et de ne pas avoir de « livre de recettes », laisse libre l'interrogé de choisir ou d'imaginer la mise en couleur souhaitée. Lors d'une réunion pour le nouveau parcours permanent du musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille, le même raisonnement est mobilisé, quand la discussion entre l'expert et le scénographe porte sur la qualité des techniques picturales nécessaires à la réalisation d'une restitution (ici pour une sculpture médiévale) :

« l'historien qui me donnait les info il disait "si, si ce sont des couleurs flash, ce sont des couleurs flash". Oui, mais bon, honnêtement sur de la sculpture ça ne fait pas un aplat, et puis pour le visage **en même temps on ne savait pas**. On savait qu'il y avait des restes comme des pommettes au niveau du menton, et là [sur les joues], lui voulait faire des grosses pastilles rouges [rire] sur un aplat de blanc. Je n'y suis pas non plus allée pour voir s'il y avait de la nuance ou pas, et même si c'était vu de loin et tout**, je pense qu'ils ne peignaient pas comme des cochons »** […] « j'avais peur que ça fasse un truc tout plat, tout moche » (expert 4, réunion du 11 mai 2017, annexe 3.8).

Par ailleurs, dans le contexte de la refonte du parcours du musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille, un mail de l'expert montre que la beauté d'une restitution est un facteur intervenant dans la décision de l'exposer ou non. L'expert est en train de travailler sur la reproduction polychrome d'un fragment de lécythe (figure 81, section 4.3), dont il est prévu que le processus de réalisation (l'expérimentation) soit intégré au film constitutif du dispositif *De la couleur avant toute chose !*. Elle interroge alors le musée : « si le résultat en dehors du film, est beau et qu'on décide de l'exposer avec les éléments décoratifs du trésor : est-ce qu'il y a une dimension à ne pas dépasser pour l'espace vitrine prévu ? » (expert 3, mail du 28 mars 2018, annexé en n°3.19). Puisqu'il sera finalement exposé, on comprend que le produit de l'expérimentation a répondu à certains critères esthétiques.

Si les restitutions ne s'avèrent pas à la hauteur d'un objet conçu comme *bien peint*, elles n'ont alors pas leur place, ou pas leur raison d'être. Ainsi dans une conférence grand public

donnée à l'université de Lyon (2015), l'archéologue Philippe Jockey conseillait littéralement d'arrêter de reconstituer, plutôt que de mal le faire. Dans une interview diffusée sur la chaine Arte en 2019, l'archéologue en revient à la même conclusion :

> « [voix off] L'archéologue Vincenz Brinkmann a fait des essais de polychromie. Mais le public et les scientifiques sont sceptiques, **c'est assez kitsch et il faut le dire, pas bien joli.** [Philippe Jockey] Je pense que le public a raison de ne pas vouloir voir ces statues telles qu'elles sont colorées. **Il est impossible que les Grecs aient aussi mal peint en ayant aussi magnifiquement sculpté. Il nous faut aujourd'hui trouver des artistes, certainement, qui ont ce génie de la peinture.** La palette on la connait mais les gestes, les liants et les patines, ça reste encore un domaine de la recherche encore tout à fait passionnant d'ailleurs mais qui reste ouvert. Il y a beaucoup de travail encore. [voix off] Il y en a du boulot. **Pour le moment, c'est le *statu quo*. On laisse les statues en blanc, à défaut de savoir les peindre.** Et pas facile d'admettre que tout un pan de l'histoire de l'art repose sur un mythe. Il n'y a vraiment que Jean-Luc Godard pour préférer la sculpture grecque en polychromie »[167].

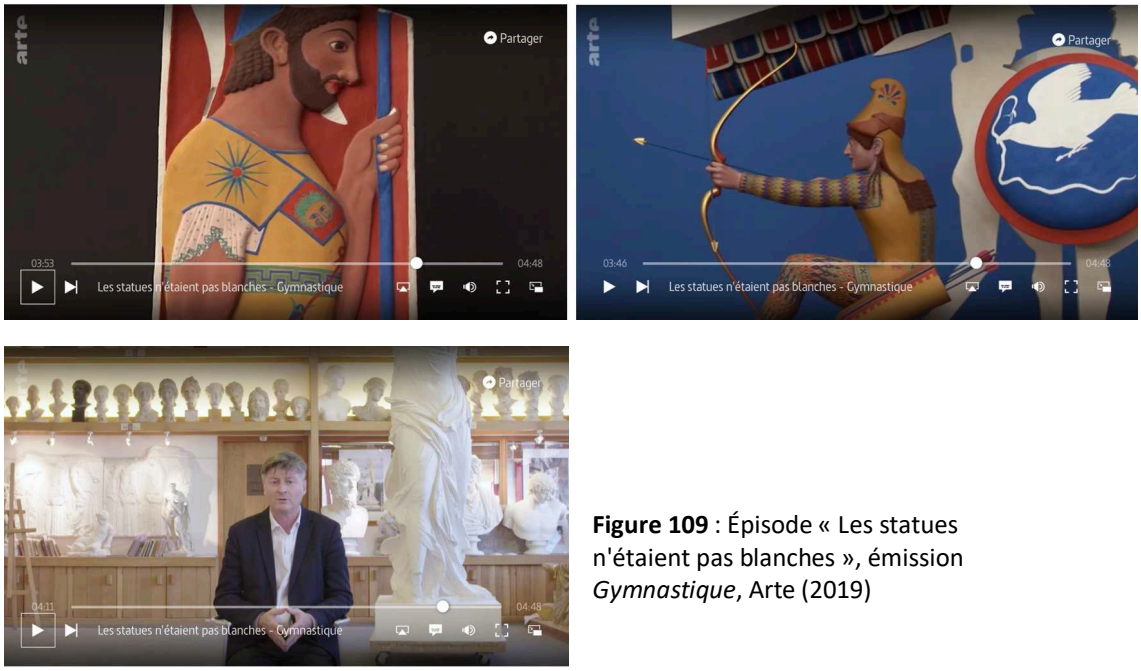


Figure 109 : Épisode « Les statues n'étaient pas blanches », émission *Gymnastique*, Arte (2019)

Il faut donc savoir peindre pour restituer, et puisque seuls les artistes savent bien peindre, cette tâche devrait leur être confiée. Mais de quels artistes est-il question ? Faut-il un maitre du glacis et du *sfumato* tel Léonard de Vinci ? Le style de Gauguin serait-il acceptable, malgré l'aplat de rouge utilisé dans *La vision après le serment* (1888), débattu à l'époque par de nombreux critiques ? Et Mondrian n'est-il pas aussi un artiste ?

[167] Source : https://www.arte.tv/fr/videos/086962-007-A/gymnastique/ (consultée le 5 avril 2021).

Bien que nous ne soyons ni capable, ni légitime, d'affirmer si oui ou non la statuaire antique était effectivement « bien peinte » (et ce n'est d'ailleurs pas le propos), il faut constater qu'intervient une certaine conception d'une œuvre bien peinte (c'est-à-dire réaliste et subtile) partagée par les professionnels. Voire, qu'elle prédomine sur la question de l'exactitude des savoirs sur la polychromie. Paradoxalement, alors que l'argument « on ne fait pas, car on ne sait pas » justifie très souvent l'absence de médiation muséale de la couleur, quand on considère que « c'est bien fait », le degré d'exactitude semble importer dans une moindre mesure. Pour le dire autrement et de manière quelque peu caricaturale, l'argument suivant pourrait être opérant : mieux vaut une belle restitution peu étayée qu'une restitution moins séduisante mais moins hypothétique.

On en revient aux choix des fictions artistiques pour médier les couleurs de la statuaire, tel que nous l'avons observé au musée du Louvre pour les vestiges du Parthénon. Outre leur avantage à décharger l'institution d'une caution scientifique des couleurs données à voir, ces fictions permettent aussi de véhiculer une *belle* mise en couleur. En entretien avec un conservateur, celui-ci nous conseille d'emblée d'approfondir le travail de Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Peintre devenu sculpteur[168] et non l'inverse, ce qui l'avantage déjà son goût pour la sculpture polychrome se manifeste à travers plusieurs de ses œuvres, qu'il s'agisse de sculptures en terre cuite ou en marbre.

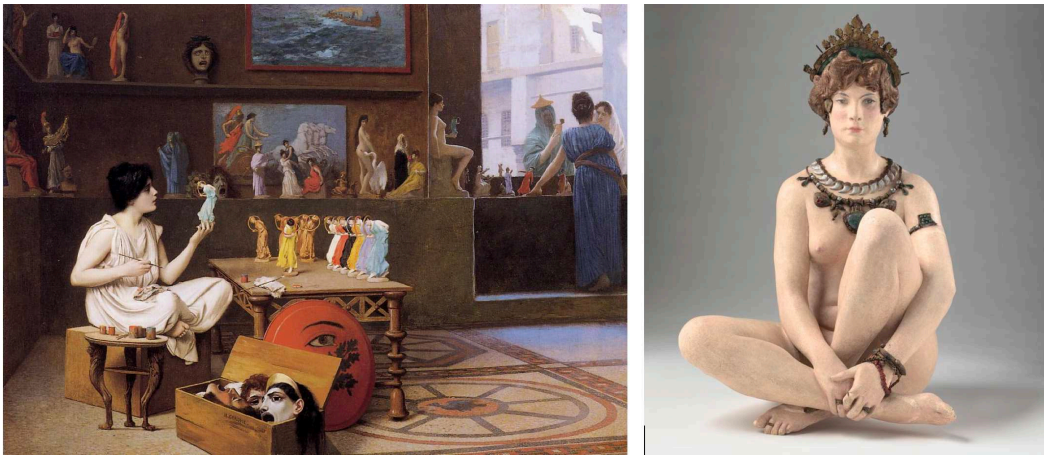


Figure 110 : Exemples de peinture et de sculpture de l'artiste Jean-Léon Gérôme
À gauche : *Sculpturae vitam insufflatpictura*, 1893, huile sur toile, Art Gallery of Ontario, Toronto.
À droite : Corinthe, 1904, Musée d'Orsay, Paris.

Dans une vidéo consacrée à l'artiste et produite par le Musée d'Orsay, un des conservateurs de l'institution affirme qu'à travers l'œuvre *Tangara* (Figure 111), le peintre-sculpteur est « peut-être l'un des seuls à avoir tenter à peu près correctement de reconstituer la

[168] Comme précisé par Edouard Papet dans le catalogue de l'exposition *En couleurs. La sculpture polychrome en France, 1850)1910,* Musée d'Orsay (2018, 22).

polychromie antique, tel que les textes la présente, ce qu'on appelait la *ganosis* — la *circulmitio* en latin, ce qui est autour de la pierre donc la peinture à l'encaustique »[169].

Or, plutôt que de reconstituer à proprement parler (puisque le sujet de l'œuvre est une allégorie de la ville de Tanagra, donc une fiction), l'artiste donne une idée de ce qu'il pense être la polychromie de la statuaire antique. Dans le catalogue de l'exposition *La sculpture polychrome* du Musée d'Orsay, la mise en couleur de l'œuvre est de nouveau décrite comme subtile, même si aujourd'hui, celle-ci n'est plus visible car le marbre a été, lui aussi, nettoyé au milieu du XX^{ème} siècle : « La statue était peinte avec subtilité : chevelure, yeux, lèvre, aréoles des seins, et une teinte générale rosée pour la carnation » (Papet 2018, 22).

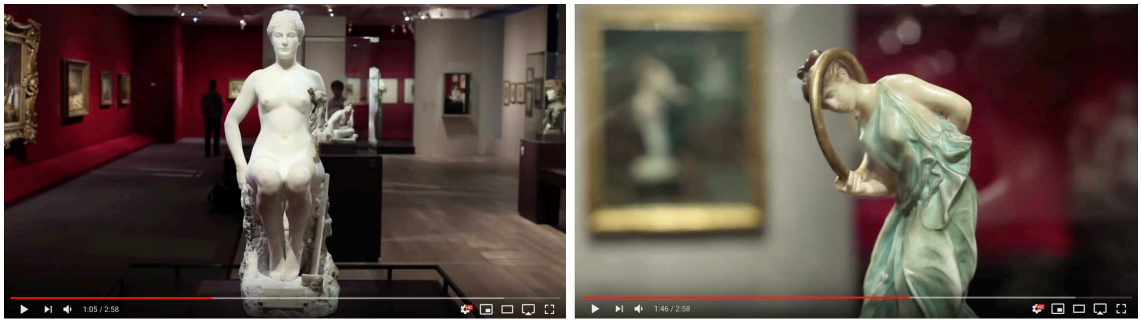


Figure 111 : Extrait de la vidéo Gérôme et la sculpture, Musée d'Orsay, 2012
Présentation de l'œuvre Tanagra (1890). A gauche, vue d'ensemble de l'œuvre, à droite, le détail de la figurine que le personnage principal tient dans sa main gauche.

À l'inverse, mal peindre est assimilé à un jeu d'enfant. Le vocabulaire relatif au jeu est en effet très présent pour qualifier les restitutions qui ne seraient pas des œuvres d'art : leurs auteurs « s'amusent » à colorier ou à « badigeonner » les sculptures. Selon ce type d'argument, nous comprenons pourquoi l'utilisation de la couleur est souvent cantonnée à une visée pédagogique. Un exemple manifeste est celui d'un dispositif du Musée d'archéologie virtuelle d'Herculanum (Italie). Le concept expographique du musée est essentiellement axé sur des reconstitutions numériques du site d'Herculanum et de celui de Pompéi. Le parcours se pratique à l'aide d'un bracelet connecté activant certaines sections. Dès l'entrée, le visiteur est accueilli par la reproduction d'une tête sculptée, blanche. La reconnaissance de la présence du visiteur par le bracelet déclenche une animation, la tête se colore, les yeux s'ouvrent et le personnage prend vie (Figure 112) : il parle au visiteur, annonce ce qu'il va voir dans un registre « suivez-moi, vous allez revivre le passé ». Ce dispositif pédagogique contraste avec le reste du parcours : toutes les sculptures des reconstitutions numériques sont blanches, si ce n'est patinées, dans un environnement pourtant reconstitué (villa, forum, etc.) où le contraste est alors d'autant

[169] En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=uZbcPguIcSo (consultée le 9 janvier 2020). À partir de 1m20.

plus fort (Figure 113). Ici, mettre en couleur un fac-similé a une visée ludique, visée qui ne s'applique pas aux reconstitutions qui se veulent plus sérieuses et donc sans couleurs.



Figure 112 : Dispositif à l'entrée du parcours du Musée d'archéologie virtuelle (Herculanum, Italie) À gauche et au milieu, tête sculptée avant animation. À droite, projection de couleurs, le personnage s'anime lorsque le bracelet du visiteur est détecté (relevé octobre 2019).



Figure 113 : Reconstitutions numériques du Musée d'archéologie virtuelle (Herculanum, Italie)

Pour conclure, à travers les discours des professionnels interrogés, nous identifions ce qui constitue les représentations sociales de l'authenticité du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne : des couleurs désaturées et non pas vives ainsi qu'une mise en couleurs subtile et non enfantine. Nous comprenons également pourquoi elles se constituent ainsi : car elles se nourrissent d'une esthétique passéiste et de ce qui caractérise le grand Art. *In fine*, il est possible d'affirmer que dans une dimension objective et descriptive, la couleur est bien authentique ; alors que dans une dimension subjective et expressive, l'authenticité de la statuaire polychrome ne va pas de soi, puisqu'elle est configurée par une habitude médiatique. Nous avons vu comment cette habitude intervient et comment les outils d'aide à l'interprétation, produits et diffusés, parce qu'ils sont conçus par des individus et que ces derniers anticipent la réception d'autres individus, se conforment à « nos » représentations sociales et inévitablement les renforcent[170]. L'intérêt de nous être focalisée sur le début

[170] Des conceptions d'autant plus puissantes qu'elles ne touchent pas uniquement à la statuaire antique : nous avons élargi notre démonstration à des objets autre que la statuaire antique, tels l'art contemporain, l'archive historique et le cinéma.

d'un processus de réécriture, est de souligner comment cette habitude intervient en amont de l'exposition elle-même (privilégier certains médias ou certaines techniques voire, ne pas restituer quand l'état de conservation est jugé suffisant). Qu'en est-il désormais du côté des visiteurs ? Comment l'authenticité d'un patrimoine polychrome est-elle perçue dans l'exposition ?

5.2 Une authenticité définie par comparaison

À plusieurs reprises, les professionnels interrogés s'expriment au nom d'un public, le convoquent et anticipent ses réactions. Il a déjà été montré qu'affirmer sa connaissance des publics permet de mieux justifier certains choix et parti pris, voire de les imposer à d'autres professionnels moins avertis à ce sujet (Triquet et Davallon 1993). Dans notre cas, ce type de convocation permet le plus souvent de justifier l'absence de restitution, comme cela a pu transparaitre dans les discours précédemment cités. Le public pourrait ne pas apprécier de voir certaines restitutions. Nous avons voulu savoir ce qu'il en est réellement. Surtout, nous interrogeons sur ce que cache l'expression d'un jugement de goût : ce qu'il signifie (exprimer une préférence) et ce qu'il engendre (une comparaison et une hiérarchisation de la couleur et de la blancheur). Pour ce faire, nous avons analysé les discours recueillis par questionnaire au musée de l'Arles antique, lorsque nous demandions aux 169 visiteurs interrogés de s'exprimer sur deux séries d'images, l'une polychrome et l'autre achromatique[171].

Un problème d'authenticité ? Ou de méthodologie d'enquête…

Au préalable, il nous faut revenir sur la phase de test du questionnaire, particulièrement éclairante sur les effets de la construction du questionnaire sur les réponses des interrogés. Une première version du questionnaire a en effet été mise à l'épreuve au musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille en août 2017 (avant la refonte du parcours), et administrée à soixante-dix visiteurs, afin d'évaluer la pertinence de certaines questions, leur formulation et enchaînement[172]. Comme pour le questionnaire définitif, cette première version s'ouvrait déjà avec des questions d'association, articulées à deux séries d'images (Figure 114). Concrètement, la question suivante est posée au visiteur : « à quoi associez-vous ces œuvres ? Veuillez donner six mots-clés ou groupes de mots ». Le visiteur s'exprime sur une série d'images à la fois ; il commence par la série n°1 composée de photographies d'objets dans leur état de conservation actuel, puis il s'exprime sur la série n°2 composée de restitutions polychromes de ces mêmes objets. Par commodité et pour la suite, nous

[171] Le structuration du questionnaire, ainsi que les séries d'images, ont été présentées en chapitre 3.3, « volet visiteurs ». Les données brutes recueillies sont consultables en annexes n°4.2.4 et 4.2.5.

[172] Se référer à l'annexe 4.1 : pour le questionnaire mis en forme (4.1.2), la contexte de passation (4.1.4) ou l'analyse des premières données recueillies (4.1.7).

qualifions les deux séries par les adjectifs « achromatique » (série n°1) ou « polychrome » (série n°2).



Figure 114 : Les deux séries d'images construites pour la phase test du questionnaire.
En haut, série n°1 « achromatique » ; en bas : série n°2 « polychrome ».

Pour analyser les réponses aux questions d'associations, nous avons défini cinq catégories principales nous permettant de classer l'ensemble des mots-clefs recueillis. Le tableau ci-dessous reprend la dénomination de ces catégories et donne quelques exemples de réponses pour chaque sous-catégorie[173] .

Les 6 catégories d'analyse et leurs sous-catégories			
Identifiant		*Catégories regroupées*	*« Exemples »*
1	**Monde d'origine**	Lieux géographiques Peuples et civilisations Pratiques Périodes	Grèce, Rome, Acropole Romains, civilisation grecque, élites Pouvoir, religion, empire Antiquité, période classique
2	**Rapport au temps**	Régime d'historicité Temps et objet	Histoire, passé, mémoire, évolution Vestige, vieux, lacunaire
3	**Description**	Identification Classe d'objet Matière et couleur	Parthénon, temple, Auguste, César Statue, sculpture, poterie, architecture Marbre, pierre, blancheur, couleur
4	**Subjectif**	Qualificatif Engagement	Beauté, raffinement, puissance J'aime, j'en suis dingue
5	**Actualisation**	Institution Continuité Référence contemporaine	Patrimoine, musée, archéologie, Art Origine, culture, classicisme, berceau Jean-Luc Godard, mode, *Playmobil*

Tableau 13 : Catégories et sous-catégories d'analyse pour la phase test du questionnaire
Utilisées pour l'analyse des mots-clefs recueillis aux questions d'association.

[173] Pour plus d'informations se référer à l'annexe 4.1.7. Cette catégorisation des réponses a été révisée et affinée pour l'analyse définitive.

La figure ci-dessous expose les deux tableaux obtenus suite à la catégorisation des mots-clefs recueillis : à gauche se trouvent les réponses renseignées face à la série n°1 achromatique, à droite celles renseignées face à la série n°2 polychrome. La figure est volontairement réduite en taille car nous souhaitons attirer l'attention du lecteur sur l'importance quantitative de chaque catégorie (visible grâce au code couleur) et non sur la signification lexicale des réponses (les deux tableaux sont néanmoins lisibles en 4.1.7). Précisons par ailleurs que nous avons également demandé à l'interrogé d'ordonner ses réponses selon l'importance qu'il leur accorde ; la consigne était formulée de la manière suivante : « veuillez classer vos mots selon l'importance que vous accordez à chacun d'entre eux ». Les tableaux ci-dessous tiennent compte de ce classement. Ainsi, chaque ligne comprend les six réponses (maximum) de 70 interrogés, alors que les colonnes correspondent au positionnement des réponses (classement).

D'un état à l'autre (achromatique ou polychrome), il est possible de constater que les catégories mentionnées sont plus ou moins représentées. Deux résultats plus précisément sont à relever : premièrement la forte présence de la catégorie "monde d'origine" (codifiée en bleu) face à l'état achromatique ; deuxièmement, la quasi-absence de cette même catégorie face aux restitutions polychromes.

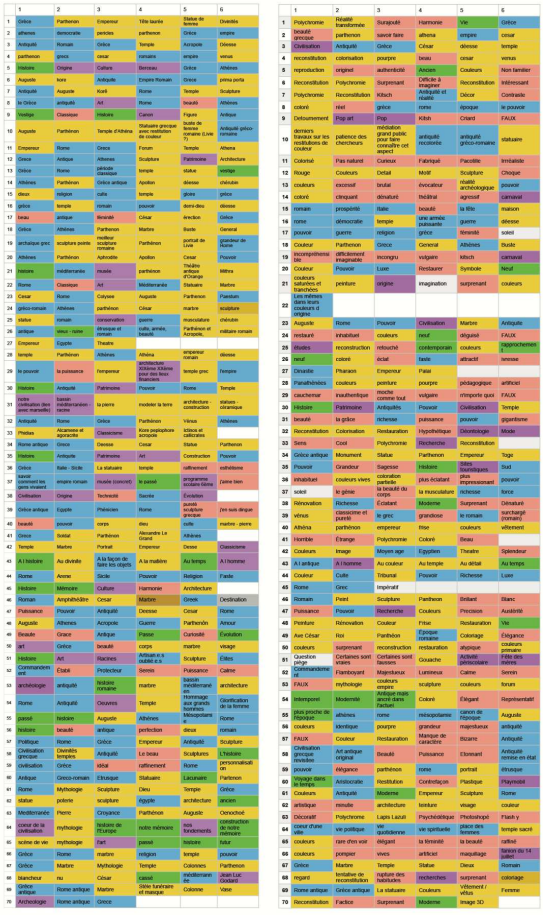


Figure 115 : Résultats aux questions d'association, phase test du questionnaire. Tableaux comparés des mots-clés après classement des interrogés et catégorisation finale. À gauche, le tableau obtenu pour la série n°1 achromatique, à droite celui obtenu pour série n°2 polychrome.

Comment interpréter ces résultats ? Pourquoi les visiteurs ne relient-ils pas les objets polychromes à leur monde d'origine, à l'Antiquité, comme ils l'ont fait pour la première série d'images achromatiques ? D'autant plus que 69% des visiteurs ont déclaré, à la fin du questionnaire-test, déjà savoir que ces objets étaient originellement peints[174]. Les objets polychromes sont-ils tout de même perçus par les visiteurs comme authentiques ? L'absence de référence au monde d'origine des objets s'expliquerait-elle par inauthenticité, ou tout simplement, car les restitutions présentées aux visiteurs sont bien des productions modernes et non des objets originaux ? En d'autres termes, serait-ce là une évidence, puisque les restitutions n'ont pas été produites par des artisans antiques mais bien par des archéologues, des scientifiques, du XXI^{e} siècle ?

Pourtant, rappelons que les visiteurs ne s'expriment pas tant sur les restitutions elles-mêmes que sur la version colorée des objets auxquels elles renvoient. À titre de comparaison, prenons un exemple d'un autre genre : face à une des représentations cubistes de la tour Eiffel par Robert Delaunay — soit, une tour formellement décomposée et de couleur rouge — il y a de fortes chances qu'en réponse à la question « à quoi associez-vous cet objet ? » soient mentionnés le monument lui-même, Paris ou encore la France. Et pourtant, la Tour Eiffel ne possède ni cette forme ni ces couleurs (ou plus), et d'ailleurs, il ne s'agit pas du monument lui-même mais de sa représentation. Alors pourquoi les restitutions polychromes de la statuaire antique, pourtant censées rendre compte d'un état originel possible, ne représentent-elles pas l'Antiquité ?

Et si les visiteurs, puisqu'ils s'expriment successivement sur une première série (achromatique) puis sur une autre (polychrome), ne souhaitaient simplement pas se répéter, consciemment ou non ? La disparition d'une catégorie thématique peut en effet être le résultat de ce refus de répétition. L'idée que la couleur n'est perçue par les interrogés ni comme un indice de son monde d'origine, ni comme authentique, pourrait être liée à l'ordonnancement du questionnaire. Cet ordonnancement ne constitue-t-il pas un biais méthodologique ? En d'autres termes, est-ce que l'ordre de visualisation des séries d'images, achromatique puis coloré, joue sur les réponses d'association des visiteurs ? Afin de prendre en considération ce biais potentiel, la solution envisagée pour la passation

[174] Une des dernières questions consistait en effet à interroger les visiteurs sur leurs possibles réactions. Arrivé à un stade avancé du questionnaire, le visiteur pouvait lire l'information suivante sous la série d'images polychromes : « ces images et objets ont été présentés dans des musées à l'occasion d'expositions temporaires. Car à l'origine, les statues antiques étaient peintes. Mais aujourd'hui, ces couleurs ne sont plus visibles à l'œil nu ». La question « quelles sont vos réactions » est posée, et il est demandé au visiteur de choisir entre plusieurs propositions : je suis surpris/je ne suis pas surpris ; cela m'étonne/cela ne m'étonne pas ; je le savais/je ne le savais pas ; j'avais oublié cela / je n'avais pas oublié cela ; je n'en doute pas/cela me semble peu probable. Au total 69% des visiteurs ont déclaré savoir que ces objets étaient peints. Précisons que nous avons formulé différemment cette question pour la version définitive du questionnaire (nous y reviendrons).

définitive a été de réaliser deux questionnaires différents, administrés à deux échantillons de visiteurs distincts, et dans lesquels l'ordre des deux séries d'images serait inversé[175]. Par commodité, nous désignons les deux questionnaires par les lettres A et B. Concrètement, un groupe de visiteurs s'expriment sur les séries d'images achromatiques puis colorées (questionnaire A) ; un autre groupe s'exprime d'abord sur la série colorée puis sur celle achromatique (questionnaire B). Or cet ajustement méthodologique a bien impacté les réponses obtenues. En effet, quand le visiteur s'exprime en premier sur les restitutions et non en second (donc dans le cadre du questionnaire B), la catégorie *monde d'origine* est cinq fois plus importante que lorsqu'il s'exprime dessus après la vision du corpus achromatique.

Pour construire les deux figures ci-dessous, nous avons extrait les mots-clefs relatifs à la catégorie « monde d'origine » des objets, renseignés pour chaque série d'images. Plus précisément, la première figure fait référence à la sous-catégorie « origines géographique et temporelle » (Antiquité, Arles, empire romain, etc.). La seconde figure fait référence à la sous-catégorie « identification objet antique » (divinité, mythologie, César, Diane, etc.). Chaque colonne liste les réponses ainsi catégorisées et renseignées face aux deux séries d'images pour les deux questionnaires A et B.

Si l'on compare les proportions des deux premières colonnes de chaque figure, on constate de nouveau que face aux restitutions, les occurrences au monde d'origine sont peu nombreuses lorsque le visiteur s'est préalablement exprimé sur la série achromatique. La configuration du questionnaire A étant la même que celle du questionnaire test, il n'est pas surprenant d'obtenir un résultat similaire. Néanmoins, lorsque l'on compare ces réponses à celles fournies dans le questionnaire B, c'est-à-dire lorsque le visiteur s'exprime d'abord sur les restitutions, deux nouveaux résultats apparaissent :

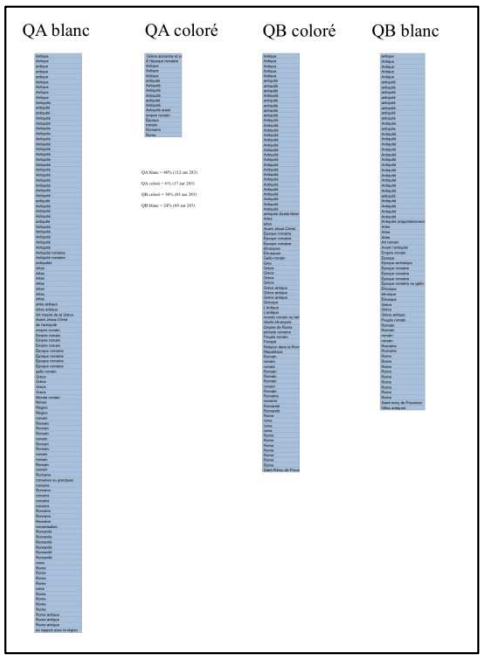
- Dans le questionnaire B, la catégorie *monde d'origine* est deux à cinq fois plus importante que dans le questionnaire A face aux restitutions : 30% contre 6% pour la sous-catégorie « origine géographique » (Figure 116), et 20% contre 13% pour la sous-catégorie « identification objet antique » (Figure 117).
- Dans le questionnaire B, la proportion des deux sous-catégories est quasi équivalente d'une série d'images à l'autre.

En résumé, l'effet de répétition ne peut pas expliquer à lui seul la faible représentativité de la catégorie « monde d'origine » et des sous-catégories correspondantes face aux images

[175] Cette version du questionnaire a été présentée en chapitre 3. Par rapport au questionnaire-test, le corpus d'image a été changé, avec certaines restitutions plus récentes, pour être davantage représentatif de l'état de la recherche archéologique.

colorées dans le questionnaire A, puisque dans le questionnaire B, la catégorie « monde d'origine » a presque la même importance face aux deux séries d'images.
Sans émettre à ce stade de conclusions définitives, admettons que la question de l'authenticité de ce patrimoine (et plus largement, la réception des couleurs par les visiteurs) n'est pas simpliste. Lorsque le biais méthodologique identifié est supprimé, une piste de réflexion se dégage : la statuaire polychrome est-elle inauthentique, ou la version blanche serait-elle *plus* authentique ?

Figure 116 : Analyse des mots-clefs, catégorie monde d'origine (1/2)
Sous-catégorie *origine géographique et temporelle* (par exemple : Antiquité, Arles, empire romain, etc.).
Proportion de cette sous-catégorie, face à chaque corpus d'image, par rapport à l'ensemble des mots-clefs renseignés : QA blanc 40%, QA coloré 6%, QB coloré 30%, QB blanc 24%).



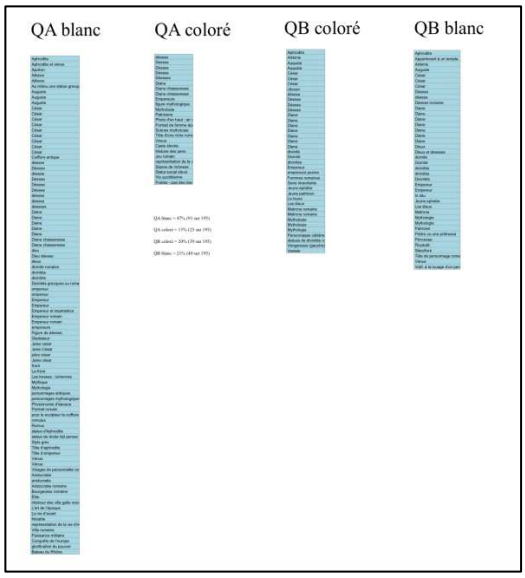


Figure 117 : Analyse des mots-clefs, catégorie monde d'origine (2/2)
Sous-catégorie *identification objet antique* (par exemple : divinité, mythologie, César, Diane etc.).
Proportion de cette sous-catégorie, face à chaque corpus d'image, par rapport à l'ensemble des mots-clefs renseignés : QA blanc 47%, QA coloré 13%, QB coloré 20%, QB blanc 21%).

La couleur inauthentique ? Ou la version blanche plus authentique…

Pour poursuivre sur l'analyse des données issues de la passation définitive, nous reprenons ci-après les nouvelles séries d'images utilisées pour le questionnaire finalisé (plus représentatives selon nous des résultats de la recherche sur les couleurs de la statuaire), ainsi que le tableau faisant état des catégories d'analyse affinées (auquel nous ferons référence au fur et à mesure de la démonstration).



Figure 118 : Les deux séries d'images construites pour le questionnaire définitif
En haut, série d'images achromatique ; en bas, série d'images polychromes

Catégories	Sous-catégories	Code couleur	Exemples
Monde d'origine	Période, peuples, lieux		Antiquité, Arles, Grèce
	Identifications précises, connectées à l'antiquité		Empereur, divinités, Korè
Description neutre			Tête, cheveux, drapé
Medium	Sculpture		Buste, sculpture, statue
	Représentation		Image de synthèse, 3D, reproduction
Qualificatif	Adjectif		Grâce, figé, pas très joli
	Comparaison neutre		Ce sont les mêmes
	Comparaison +		Plus poignantes
	Comparaison -		Moins belles
Actualisation	Institution		Art, patrimoine, musée
	Continuité		Classique, culture, origine
Matériaux			Marbre
Rapport au temps	Régime historicité		Histoire, moderne
	Temps et objet		Ancien, patine, usure
Authentique	Oui		Originaux, vérité, réel, faux
	Hypothèse		Imagination, tentative
Références			Film policier, église, musée de cire

Tableau 14 : Catégories et sous-catégories d'analyse pour le questionnaire définitif
Utilisées pour l'analyse des mots-clefs recueillis aux questions d'association.

En complémentarité à l'analyse de la catégorie *monde d'origine*, l'étude de la catégorie nommée *authenticité* produit des résultats intéressants. Elle renseigne autrement sur la réception de la statuaire. La catégorie « authenticité » regroupe autant des références littérales à cette authenticité, telles « authentique » ou « couleurs d'origine », que des références davantage implicites, telles « virtuel », « faux », ou « irréel » (Tableau 14).

Dans le cadre du questionnaire A, lorsque les visiteurs s'expriment d'abord sur la série achromatique puis sur la série polychrome, l'authenticité des restitutions vues en second semble poser question. Comme cela peut se lire dans la première colonne du tableau, nous recueillons trois types de réponses :

- Celles mettant en avant l'inauthenticité de la couleur : « moins antique », « pas romanité », ou « impression de romanité disparue » (10 occurrences) ;
- Celles mettant en avant l'authenticité de la couleur : « les couleurs réelles de l'antiquité », « d'époque », « dans l'antiquité, les statues étaient peintes de couleurs vives » (9 occurrences) ;
- Et des réponses mitigées, interrogatives, exprimant un doute : « est-ce que c'est leurs vraies têtes ? », « du vrai et du faux » (5 occurrences).

Pour le second échantillon de visiteurs qui se sont d'abord exprimés sur les restitutions (questionnaire B), les résultats sont différents (deuxième colonne du tableau). Lorsque les restitutions sont vues en premier, les occurrences à l' « authenticité » des objets sont beaucoup moins nombreuses, en comparaison aux réponses du premier échantillon de visiteurs : seulement sept occurrences au total contre 24 occurrences dans la configuration précédente.

Enfin, ajoutons que lorsque les visiteurs s'expriment sur la version blanche en second (questionnaire B), les occurrences explicites à l'authenticité sont de nouveau plus nombreuses (troisième colonne du tableau). Pourtant, cette catégorie thématique est comme inexistante lorsque les interrogés s'expriment en premier sur la version blanche (ce qui explique l'absence de colonne correspondante dans le tableau) : pourquoi en effet préciser d'emblée que ces objets sont authentiques ? Cela semble aller de soi, et la question de leur authenticité ne se pose pas encore. Celle-ci surgit lorsque la comparaison s'impose. Les objets sont alors dits « authentiques », « plus réels », « plus conformes » ou « révélateurs d'une époque » (troisième colonne du tableau). Une seule réponse seulement considère les statues sans couleurs comme « non représentatives de la réalité de l'époque ».

QA coloré (restitution vue en second)	QB coloré(restitution vue en premier)	QB blanc (vu en second)
moins antiquité	c'est pas de l'antiquité	Authentique
c'est un faux	ce n'est pas de l'antiquité	Authentique
Virtuel	Faux	Authentique
Pas de grecs ou du romains (sauf visage féminin)	Virtuel	authentique
ça fait faux		état réel
Irréel	À l'époque c'était coloré	ceux-là sont authentiques et les autres ont été colorisés
Pas romanité	État d'origine	Original
on ne doit pas toucher le patrimoine antique		plus véridique
Différent de la convention qu'on a de l'art antique	copies	Statues originales
Impression de romanité disparue		Authenticité
		authentique
A l'origine		État d'origine
Les deux seules qui font romaines sont les deux de droite		originelle
D'époque		plus authentique
Couleur d'origine		Les originaux
sculptures originelles		plus antique
dans l'antiquité les statues étaient peintes de couleur vive		Vrai
plus représentative de l'époque		Vérité
la peinture n'existe plus aujourd'hui même si c'était polychrome autrefois		Elles sont authentiques
Les couleurs réelles de l'antiquité		avoir enlevé les couleurs rend les images plus crédibles
		Authentique
Pourtant peut-être plus proche de la réalité de l'époque		plus réel
Peut-être que c'était leur vraie tête?		Plus conforme
Est-ce que c'est leurs vraies têtes?		imitation grecque
Est-ce que c'était coloré comme ça à l'origine? Couleur sur cathédrale		Elles sont d'origine
du vrai et du faux		Révélateur d'une époque
		non représentatives de la réalité de l'époque

Tableau 15 : Question d'association, catégorie "authenticité"

Ces quelques constats confortent l'hypothèse formulée plus haut. Ce n'est pas tant la couleur qui est considérée comme inauthentique mais la version blanche comme étant *plus* authentique il s'agit là d'une nuance importance. Qu'elle soit interrogée ou affirmée, l'authenticité des objets se définit par comparaison. Mais en quoi consiste concrètement cette comparaison ? Sur quoi porte -t-elle ?

Les réponses qui consistent à comparer les deux séries d'images sont en effet nombreuses, qu'il s'agisse du premier ou du second échantillon de visiteurs. Pour mieux les isoler et les analyser, nous avons créé une catégorie thématique relevant de la comparaison. On observe alors que celle-ci s'effectue de différentes façons (tableaux 16 et 17). Les deux tableaux présentés ci-dessous présentent les mots-clefs que nous avons classés dans cette catégorie thématique ; mots-clefs renseignés face à la seconde série d'images des deux questionnaires A et B. Le premier tableau (questionnaire A) concerne donc les réponses des visiteurs face aux restitutions vues en second ; le second tableau (questionnaire B), concerne les réponses des visiteurs face aux objets achromatiques vus en second. Les colonnes correspondent à une seconde phase d'analyse. Pour comprendre sur quel plan s'effectue la comparaison, nous avons de nouveau classé les réponses fonction :

- du caractère mélioratif de la comparaison (première colonne) ;
- du caractère péjoratif de la comparaison (deuxième colonne) ;
- du caractère habituel ou inhabituel des objets (troisième colonne) ;
- des ressemblances soulignées (« ce sont les mêmes ») ;
- des différences soulignées sans que celles-ci soient connotées (valorisées ou dévalorisées).

Ainsi, le changement d'état (avec ou sans couleurs) peut apporter des qualités supplémentaires : par exemple, la couleur met en valeur plus de détails ou la blancheur confère plus de noblesse. À l'inverse, la comparaison peut être négative : les sculptures polychromes sont moins universelles, moins naturelles ou moins inspirantes, mais la version achromatique peut aussi être plus froide, plus triste ou moins gracieuse (selon les termes employés par les interrogés).

Plusieurs visiteurs soulignent simplement, sans précisions supplémentaires, qu'il s'agit là des mêmes objets (« ce sont les mêmes »), ou qu'il existe des différences sans encore les qualifier (« ça change énormément », « transformation »). La comparaison peut également être moins explicite, lorsqu'il s'agit plus subtilement de souligner le caractère habituel ou inhabituel de telle version en comparaison à l'autre. Lorsque la notion d'habitude est convoquée, c'est surtout face aux restitutions qu'il est nécessaire de s'habituer, comme cela transparait des dix occurrences recensées (troisième colonne). Avant de questionner de nouveau cette notion d'habitude (encore différente de la notion d'habitude médiatique discutée précédemment), nous approfondissons pour finir la signification des réponses des visiteurs employés, afin de mieux saisir les décalages entre couleur et non-couleur, en fonction de l'ordre d'apparition des images.

Questionnaire A – réponses des visiteurs face à la série polychrome vue après la série achromatique					
La couleur apporte quelque chose de plus	La couleur est dépréciée	Il s'agit surtout d'une question d'habitude	Ce sont les mêmes	Ça change, mais de manière neutre	Autres
Ils sont plus jeunes encore	pour certaines je préférai sans couleur	Inhabituel	Ce sont les mêmes images peintes	Ça change énormément	abandon de la ligne pour la couleur
Plus de détails	Je les préfère en noir et blanc	On est plus habitué sans couleurs	Ce sont les mêmes	Vision de l'œuvre Avec une couleur est différente qu'une vision d'une œuvre sans couleurs	
Peinture en plus	Traits plus grossiers pour certaines	on n'a pas l'habitude que ce soit coloré	Ce sont les mêmes	ça change l'idée que l'on se fait d'une ville ou d'une maison à cette époque là	
Revivifiés	je préfère nature	Inhabituel	Les mêmes en polychromes	Transformation	
Plus réaliste	M'inspire moins	nécessite de s'habituer	Les mêmes	Ça change	
Plus vivant en couleurs	Moins beau	Ce n'est pas ordinaire de voir des statues peintes	même chose en coloré	Colorés ça change	
Plus impressionnant	Moins universel	on a trop l'habitude de les voir sans couleur	C'est la même chose	ça change vraiment l'apparence des statues	
Plus animé	Je les préfère naturelle blanche	Moins habitué	C'est peut-être les mêmes		
Plus impressionnant au premier abord	Moins parlant	inhabituel			
donne d'autres détails, qu'on n'a pas à première vue	Sans couleurs c'est mieux	On les voit en marbre non coloré d'habitude			
plus vivant comme ça	Moins expressif				
la statue fait plus combative	Je n'aime pas la couleur j'aime mieux quand c'est blanc				
regards, que l'on ne verrait pas autrement					
A droite il a les yeux moins tristes que tout à l'heure et on dirait une femme. Lèvres féminines					
La couleur apporte tout de suite une expression que l'on ne trouvait pas toute là l'heure					
la couleur les fait ressortir je découvre des images					

Tableau 16 : Question d'association, catégorie "comparaison" face aux restitutions vues en second

Tableau 17 : Question d'association, catégorie "comparaison" face aux originaux vus en second

Questionnaire B – réponses des visiteurs face à la série achromatique vues après la série polychrome					
Quand l'achromatisme apporte quelque chose de plus	Quand l'achromatisme est moins appréciée	Quand il s'agit surtout d'une question d'habitude	Quand ce sont les mêmes	Quand ça chance, mais de manière neutre	Autres
elles font moins peur	beaucoup plus froid	j'ai plus l'habitude de les voir	C'est la même chose	Différence avec ce que l'on voit aujourd'hui	on dirait des imitations
Je les préfère comme ça	Moins belles	Familier	C'est les mêmes	Différence	
Plus noble	Perte		C'est les mêmes		
Je préfère ça	C'est ce qui reste		C'est les mêmes pas rénovés		
Plus poignantes	plus triste		c'est pareil		
Plus détaillés parfois	Moins gracieux		Ce sont les mêmes		
Regard plus intense	Moins intéressant		Ce sont les mêmes mais sans couleurs		
plus belles			Exactement les mêmes		
Plus expressives					
Plus formel					

Nous nous intéressons ici à une autre catégorie, créée pour regrouper les qualificatifs employés par les visiteurs (le plus souvent sous forme d'adjectif, sans qu'une comparaison soit explicitement formulée comme dans la catégorie précédente). Une fois les mots-clefs repérés, nous avons procédé à un nouveau découpage nous permettant de les sous catégoriser. Nous avons ainsi regroupé trois types de qualificatifs : les positifs (c'est beau), les négatifs (ce n'est pas beau) et ceux révélant un inconfort (c'est dérangeant). La figure ci-dessous ne fait état que des proportions de chaque catégorie. Le détail des mots-clefs est consultable en annexe 4.2.6.8. L'analyse qualitative et quantitative de chaque sous-catégories nous permet alors de formuler quatre constats.

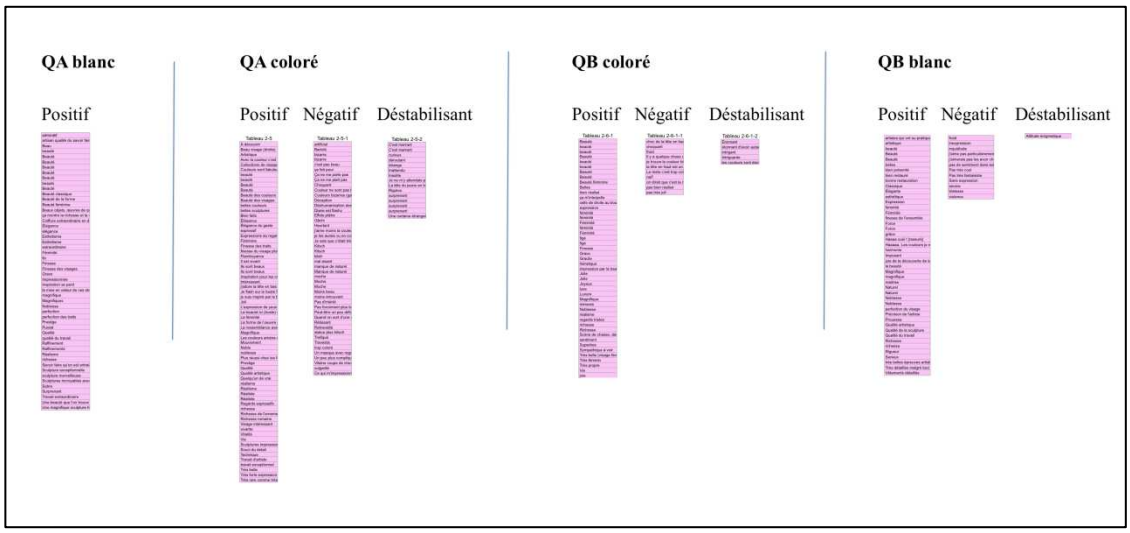


Figure 119 : Comparaisons des qualificatifs employés, focus sur les proportions

En premier lieu, face aux restitutions en seconde position (ensemble « QA coloré » sur la figure), les qualificatifs employés sont davantage positifs que négatifs. Bien que les qualificatifs négatifs soient relativement nombreux, il ne faut donc pas écarter les réactions positives des interrogés, pour ne retenir uniquement le caractère *kitsch*, *bariolé* et *artificiel* de la couleur (comme c'est souvent le cas dans les discours d'accompagnement qui anticipent la réception du public). L'analyse qualitative des qualificatifs négatifs employés demeure toutefois intéressante, lorsqu'elle fait ressortir une référence générale au *manque de naturel* imputé à la couleur de la statuaire antique (*retravaillé*, *trafiqué*, *travesti*, etc.).

Surtout et en second lieu face aux restitutions vues en première position (ensemble « QB coloré » sur la figure), les réactions négatives sont trois fois moins nombreuses que dans le cas de figure où les restitutions sont vues après la série d'images achromatiques. De plus, le vocabulaire employé fait moins référence au manque de naturel qu'à l'absence de qualité artistique (*trop coloré, pas bien réalisé, pas très joli*, etc.). Ce qui signifierait que le manque de naturel n'est construit qu'en comparaison à la version achromatique de la statuaire, à laquelle est attribuée cette qualité de chose *naturelle*.

En troisième lieu, les restitutions semblent être deux fois moins déstabilisantes pour les visiteurs quand elles sont vues en premier, que lorsqu'elles sont vues en second. En effet, nous comptabilisons 15 occurrences lorsque les restitutions sont vues après la série d'images achromatiques, contre 5 occurrences seulement lorsqu'elles sont vues en premier. Dans les deux cas, les visiteurs peuvent alors les qualifier d'*étonnantes, étranges, intrigantes, curieuses, surprenantes, insolites* ou *marrantes*.

En dernier lieu, alors que la statuaire dans son état de conservation actuel n'est dévalorisée à aucune reprise dans le questionnaire A (vue en premier), elle se dote elle aussi de défauts dans le questionnaire B (vue en second). La statuaire achromatique manque alors d'expressivité (*inexpressif, sévère, tristesse, froid*, etc.).

En somme, les résultats présentés montrent bien que la réception des restitutions s'effectue « en comparaison à ». Certes, la formalisation du questionnaire favorise inévitablement ce mécanisme, puisqu'il est basé sur le commentaire de deux corpus d'images à la fois similaires (ce sont les mêmes objets auxquels elles renvoient) et différents (avec ou sans couleurs). À l'image du jeu des sept erreurs, la comparaison peut en partie s'expliquer par la formalisation de notre dispositif d'enquête. Néanmoins, cette configuration n'est-elle pas aussi celle de l'exposition muséale, si celle-ci donne à voir la couleur ? Les restitutions n'accompagnent-elles pas toujours l'objet original auquel elles se réfèrent ? La comparaison serait-elle donc inévitable ?

Le musée devrait-il éviter toute configuration comparative dans l'exposition ? Ou au contraire, devrait-il s'appuyer dessus et construire un discours qui tienne compte de cette comparaison ? Quels seraient les éléments de ce discours ? Il pourrait s'avérer pertinent de se focaliser à la fois sur ce que la couleur apporte (une meilleure visibilité des détails, une expressivité, une vitalité), et sur ce que l'objet sans couleurs devient : froid, triste, sévère. Il devient également lacunaire, car soudainement, il lui manque quelque chose : usé, décapé, incomplet, abimé, dégradé, délavé… Nous comptabilisons en effet dix occurrences soulignant un mauvais état de conservation des objets lorsque ceux-ci sont vus après les restitutions. À l'inverse, lorsqu'ils sont vus en premier, leur état de conservation lacunaire ne semble pas interpeler les visiteurs[176]. Mais clôturons ici cette réflexion sur ce que pourrait être une médiation « efficace » car cela n'est pas le cœur de notre recherche.

Le poids d'une habitude muséale

Un objet « authentique » serait-il simplement un objet « habituel », familier et reconnu ? Cette question a émergé lors de l'administration du questionnaire B, lorsque les visiteurs sont face (et retrouvent) la version achromatique après avoir vu les restitutions. Pour nombre d'entre eux, il y a là comme quelque chose de rassurant, lorsque le corpus d'images apparait. Sans être nécessairement déroutés par les restitutions vues en premier, un certain soulagement se fait sentir lorsque l'on passe aux objets alors qualifiés « d'authentiques ». La notion d'authenticité, telle qu'elle est mobilisée ici, serait davantage synonyme d'habituel, et d'une habitude muséale plus particulièrement. L'analyse qui suit conforte cette simple impression ressentie pendant l'administration du questionnaire.

Nous commençons par l'analyse de la catégorie thématique relative aux « institutions », créée pour regrouper certaines occurrences à l'art, au musée et à l'archéologie par exemple, renseignées par les visiteurs en réponse aux questions d'association. Le tableau ci-dessous liste les mots-clefs de cette catégorie thématique pour chaque série d'images et pour chacun des deux questionnaires. Des sous-catégories d'importance quantitative variée ont été ensuite créées pour repérer les institutions les plus mobilisées : l'art, l'archéologie, le musée, la conservation et la restauration, le patrimoine, les savoirs. Nous constatons alors que ce sont aussi les représentations sociales du musée et de l'archéologie donc, d'autant plus du musée d'archéologie qui sont en jeu dans la réécriture d'un patrimoine polychrome. Si l'« art » est cité de manière presque équivalente dans les quatre cas de figure (QA blanc, QA coloré, QB coloré, QB blanc), les institutions liées au patrimoine le

[176] Deux occurrences concernent l'état lacunaire : « détérioration systématique » et « presque toutes les statues ont le nez abîmés, cf. exposition du musée ». À l'inverse, deux occurrences mentionnent « en très bon état » et « bien conservé ».

sont davantage face à l'objet achromatique, que celui-ci soit commenté en premier ou en second. L'archéologie et les fouilles, le musée et l'exposition, la conservation et la restauration ont eux aussi leur lot d'images mentales dont la couleur semble être exclue.

Tableau 18 : Question d'association, sous-catégorie "institutions"

QA blanc	QA coloré	QB coloré	QB blanc
Art	Art	Art	Art
art	Art	Art	Art
Art	Art	Art	Art
Art	Art	art	Art
Art	Art	Art	Art
Art	Art	Art	Œuvres
Art	Art	Arts	Archéologie
Art	De l'art à l'état pur	Archéologie	archéologie
Art	art contemporain	archéologie	Archéologie
Art	Archéologie (actualité)	Archéologie	archéologie telle qu'on la voit, telle qu'on la découvre
Artiste	Tendance actuelle a essayeéde retrouver les couleurs telles qu'on imaginer qu'elles étaient	Laboratoire	fouilles
L'art	Mise en couleur - C'est très à la mode.	Musée	fouilles
Archéologie	Musée	Exposition	Fouilles
archéologie	Musée	musée	fouilles
archéologie	il serait bon que les musées mettent des images de synthèse	Musée	Fouilles
Archéologie	Patrimoine	Musée	Les fouilles
Archéologie	Patrimoine	musée	découverte
Fouilles		Objets de musée	Découverte
Fouilles		Tête sculptées du musée	Musée
fouilles du delta du rhone		Restauration	Musee
Musée		restauration	Musée
Musée			musée
musée			Musée
musée			musée
Bien de venir au musée			Musée
Musée antique			Musée
musée de l'archéologie d'Arles			musée
Conservation			pièces de musée
conservation			Exposition
Conservation			C'est ce que l'on a découvert aujourd'hui dans ce musée
Conservation - restauration			Ce qu'on a vu dans le musée
Conservation du patrimoine			Ça fait plus musée archéologique
Patrimoine			Conservation
Patrimoine			conservation
Patrimoine			rénovation
patrimoine			restauration
Savoirs			restauration
Transmission du savoir			
Connaissance			
Autres			
Philosophie			
Monument			
Architecture			

Cette authenticité muséale est d'ailleurs soulignée explicitement par certains interrogés, à un stade plus avancé du questionnaire. Une fois que le visiteur s'est exprimé sur les deux séries d'images l'une après l'autre, la question suivante, s'appuyant les deux séries alors juxtaposées, lui est posée : « face à ces deux ensembles images, que diriez-vous ? ». Plusieurs commentaires font état des décalages engendrés par l'association couleurs-musées (sous-entendu musée d'archéologie). Par exemple, un homme d'environ 70 ans fait état de ses nombreuses expériences muséales, contribuant au fait qu'il se sente plus à l'aise face aux objets sans couleurs : « Beaucoup plus à l'aise avec les images de gauche. C'est ma culture. Tout ce qui concerne l'antiquité, ça me rappelle tous les musées que j'ai pu faire, musées et sites. Comme la Grèce, Carthage, toute la Tunisie punique, l'Italie, les Étrusques, Rome, en Espagne. Partout. J'ai fait beaucoup de musées, et ça, ça me parle. Mais je suis très spécialisé » (QA, n°9). Deux autres visiteurs soulignent l'antagonisme entre un musée qualifié d'immobile et des statues vivantes : « Les couleurs c'est plus vivant. Mais dans un musée ce n'est pas en couleurs » (QB, n°74, un homme d'environ 70 ans) ; « C'est intéressant de comparer les deux parce que d'un côté la couleur rend plus vivant mais en même temps les personnages perdent leur statut de personnage de musée, on les voit plus en situation, comme des personnages dans une action que dans l'immobilité d'un musée » (QB, n°81, une femme d'une quarantaine d'années). En somme, comme en fait état un dernier commentaire, l'exposition de statues en couleurs n'est pas attendue d'une visite muséale : « Celui de gauche m'inspire plus [sans couleurs]. L'autre [en couleurs] ce n'est pas ce qu'on attend dans un musée : les traces du passé, la période gréco-romaine. Le fait qu'il y ait des couleurs ça oriente, ça met de suite des expressions alors que celui de gauche c'est plus neutre. On regarde plus le travail de taille. On est bloqué par les couleurs ou influencé par les couleurs » (QB, n°14, une femme d'une vingtaine d'années).

Les statues ne sont donc pas les seules dépourvues de couleurs : l'univers muséal également. Pour différentes raisons énoncées en chapitre 4, les scénographies sont très rarement colorées, et il ne faut pas confondre monochromie et polychromie scénographique. Car bien souvent, la couleur au musée est localisée et isolée. Appliquée à l'échelle d'une salle entière, la couleur forme de larges aplats monochromes. Ainsi en est-il du rouge bordeaux et du bleu profond abondamment employés, et du vert plus rarement. Quand l'espace n'est pas entièrement blanc (ou gris), l'unique couleur est utilisée pour une salle entière et peut éventuellement changer d'une salle à l'autre. Elle peut être utilisée sur un pan de mur entier ou seulement par touche, localisée à certains endroits (comme pour les niches). Dans tous les cas, la couleur a davantage l'usage d'un « fond » coloré que d'un outil pour rendre une ambiance polychrome. En tant que fond et par effet de contraste, le monochrome a pour conséquence de mieux faire ressortir la couleur de la pierre voire la blancheur du marbre ; blancheur qui ne se définit qu'en fonction des autres couleurs qui

l'environnent. La couleur d'une statue antique n'est pas perçue de la même manière si l'objet est placé sur un fond blanc ou juxtaposé à un objet blanc que s'il est placé devant un fond rouge ou bleu.







Figure 120 : Vues de l'exposition permanente du Palazzo Massimo, Rome.
Exemple de scénographie où la couleur est utilisée comme monochrome (vert, rouge et gris)
Relevé photographique réalisé en octobre 2019

S'il peut donc y avoir de la couleur, cela ne signifie pas pour autant que les musées se caractérisent par une ambiance colorée. Pour illustration, mentionnons l'exposition temporaire *Futur Antérieur. Trésor archéologique du 21e siècle ap. J.-C.* proposée par le Musée romain de Lausanne-Vidy du 11 octobre 2002 au 21 avril 2003. Le propos repose sur la fiction suivante : nous sommes en l'an 4003 et nous visitons une exposition archéologique des vestiges de notre propre société. Or, toute l'exposition est chromatiquement fade : aucun vestige de couleur n'a survécu, à l'exception d'un fragment de mur tagué, légendé pour l'occasion « fragment de fresque », apprécié entre autres pour sa « richesse chromatique » (Flutsch 2002, 67), seul expôt qui pourrait alors témoigner de notre environnement coloré. Pour fonctionner, l'exposition s'appuie sur la culture médiatique de ses futurs visiteurs, construite à partir d'expériences antérieures et à l'origine d'un horizon d'attentes, auquel les concepteurs ne font ici que se conformer (pour que l'illusion fonctionne). Cet exemple montre que ce qui n'est pas caractéristique d'une exposition d'archéologie, c'est bien un certain éclat coloré ; et même si l'exposition du Musée romain de Lausanne-Vidy est aujourd'hui datée, elle serait aujourd'hui toujours d'actualité.

Au-delà des représentations sociales liées à l'institution muséale et à l'archéologie (dont la couleur est absente), c'est aussi l'habitude de voir des restitutions polychromes qu'il faut

prendre en compte pour comprendre leur réception. Car ce n'est pas la même chose de savoir que les objets étaient peints et de se les représenter ainsi. D'ailleurs, lors de la passation définitive du questionnaire, le pourcentage de visiteurs déclarant savoir ou non que les objets étaient peints diffère de celui obtenu lors de la phase test : ce n'est plus 69% mais 54% ; et 46% qui déclarent ne pas savoir. Toutefois, grâce à une question supplémentaire, nous pouvons également affiner ce résultat : nous avons demandé, à ceux qui ont déclaré savoir, s'ils avaient oublié ou non ce fait, en précisant « par exemple, vous l'oubliez ou non lorsque vous êtes face à ces objets, dans les musées, sur site, etc. ». Dès lors, il est intéressant de noter que plus de la moitié de ces visiteurs sont concernés. La figure ci-dessous permet ainsi de nuancer l'idée que ces savoirs circulent, et que le savoir acquis est systématiquement mobilisé.

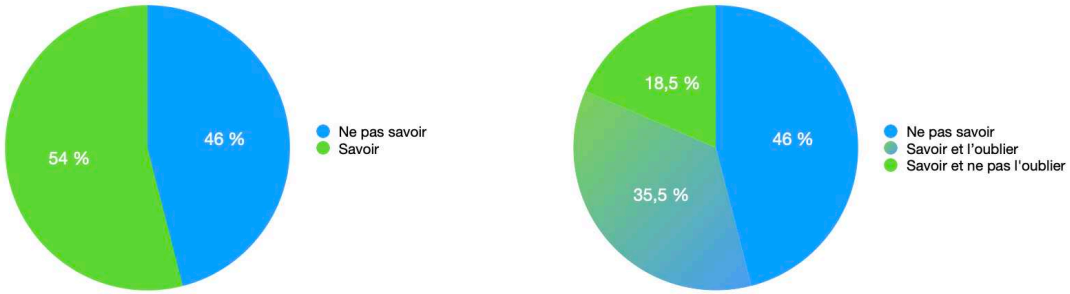


Figure 121 : Savoir, ne pas savoir, ou oublier. Résultats aux questionnaires 1 et 2 regroupés.

Savoir et se représenter une statuaire polychrome sont donc deux choses différentes. L'étude par questionnaire montre en effet que les interrogés sont peu familiers des restitutions. C'est ce que nous pouvons déduire de la figure ci-dessous qui reprend, pour les questionnaires A et B, les catégories de mots-clefs renseignés pour chaque série d'images vues en premier. L'ensemble de gauche se rapporte à la série achromatique qui ouvre le questionnaire A ; l'ensemble de droite se rapporte à la série polychrome qui ouvre le questionnaire B. Dans les deux cas, nous avons classé les catégories (colonnes) par ordre décroissant, de manière à nous intéresser à la première colonne de chaque ensemble. Nous constatons premièrement que la catégorie la plus importante face aux objets achromatiques est celle relative au monde d'origine : autrement dit, les mots-clefs renseignés se situent déjà sur un registre interprétatif. Deuxièmement et différemment, la catégorie la plus importante face aux restitutions polychromes vues en premier est celle de l'identification neutre (« personnage », « femme », « tête », etc.) : ici, les mots-clefs renseignés se situent sur un registre descriptif.



Figure 122 : Proportions des catégories pour les premières séries d'images visionnées.
À gauche : catégories de mots-clefs renseignés dans le questionnaire n°A, face à la première série d'images achromatique. À droite : catégories de mots-clefs renseignés dans le questionnaire n°B, face à la première série d'images polychromes.

L'importance du registre descriptif montre que les interrogés se raccrochent à ce qu'ils voient (alors même que la question posée, « à quoi associez-vous ces images ? », incite plutôt les interrogés à partir sur de l'évocation). Si l'on suit la théorie de Peirce sur l'interprétant, face à un signe peu familier, c'est l'interprétant *immédiat* qui domine, c'est-à-dire la description de l'objet, son identification première, le sens littéralement exprimé. Pour que le signe évoque quelque chose d'autre (par exemple l'Antiquité), il faut qu'une expérience antérieure existe préalablement. En définitive pour qu'une dynamique interprétative se clôt sur elle-même, il faut une habitude (ce qu'il l'appelle l'interprétant *final*). Sans entrer dans le détail de la terminologie qu'il a définie, la théorie de l'interprétant mobilisée ici nous permet d'affirmer que cette habitude n'existe pas face aux reconstitutions polychromes. Et en effet, de nouveau, de nombreux commentaires formulés à la question « face à ces deux ensembles d'images, que diriez-vous ? » vont dans le sens de cette analyse.

« Les sculptures sont belles de toute façon (des deux ensembles). **C'est sûr qu'on est tellement moins habituées à la polychromie qu'on trouve plus belles les images de gauche**, on les voit toujours comme ça » (QA n°5, femme, 1947).

« Je dirais que **la première est classique comme on l'attend, tandis que la deuxième série est là pour créer un choc**, pour susciter l'émotion » (QA, n°8, homme, 1967).

« **Qu'on a l'œil tellement habitué aux premières que l'on a du mal à accepter l'idée qu'elles étaient peut-être comme les secondes**. On le voit avec la Korè qui a des traces de couleurs importantes mais ça nous étonne un peu » (QA, n°48, femme, 1954).

« Il y a une chose que l'on s'attend à voir c'est l'image de gauche, ce que l'on a l'habitude de voir... **L'image de droite est beaucoup plus surprenante et inattendue**, on se rend compte aussi que c'est plus restauré. Les statues ont été plus restaurées. On se pose la question de savoir entre l'image de gauche et l'image de droite qu'elle est la vraie ? de l'époque ? » (QA, n°73, femme, 2003).

« Les unes sont monochromes et les autres sont polychromes. Ce sont exactement les mêmes mais **je préfère celles de gauche car je suis plus habituée que quand elles sont polychromes** » (QA, n°89, femme, 1950).

« L'impression donnée par les deux portraits masculins : c'est faux, sur ordinateur. **Ça devait être comme ça à l'époque mais vu qu'on a l'habitude de voir ce type de représentations** (**à gauche**)**, elles nous semblent plus authentiques**. À la limite c'est plus intéressant d'avoir les couleurs pour la femme en mouvement mais sur les visages ça donne **une impression de quelque chose de pas authentique**. Sur le portrait féminin **c'est moins choquant car moins vif**. Et la couleur choque moins sur la figure féminine du centre car c'est religieux. On a l'impression que les images colorées nous ressemblent plus, elles sont plus proches. Côté faux, ordinateur fait penser au Sims (jeux vidéo) » (QB, n°90, femme, 1991).

Le paradoxe, au regard de cette réflexion, est de considérer l'objet archéologique sans couleurs comme plus ouvert à l'interprétation, en comparaison à la version polychrome. Plusieurs visiteurs justifient en effet leur préférence en invoquant le caractère plus « ouvert » et plus « inspirant » de ces objets, ceux-ci laissant alors plus de place à l'imagination. Or, nous observons que les références convoquées par les visiteurs sont plus hétéroclites face aux statues polychromes, ce qui prouve au contraire le caractère plus ouvert et moins enfermant de ces dernières. Nous avons en effet créé une catégorie thématique pour regrouper les mots-clefs renvoyant à autre chose qu'à l'Antiquité (bien que cela ne soit pas toujours facile à évaluer). Le tableau ci-dessous regroupe ainsi les références renseignées face à chaque série d'images et pour les deux questionnaires. Nous constatons que si les restitutions peuvent évoquer l'Antiquité, ce sont aussi et en même temps les icônes médiévales, les décors de théâtre, la bande dessinée, la mode ou la danse qui sont mentionnés. À l'inverse, face aux objets originaux, les représentations sont plus consensuelles, puisque seule l'Antiquité est citée (il s'agit alors de la catégorie « monde d'origine »). Le caractère poétique de l'objet ancien nous laisse croire à une interprétation personnelle, alors que cette « qualité » lui est plutôt culturellement associée.

Tableau 19 : Questions d'association, catégorie "références"

QA blanc	QA coloré	QB coloré	QB blanc
religion	A droite : l'impression de voir le travail d'un dessinateur nommé Delaby (belge, BD : Murena)	Aspect religieux	antiquité chinoise
Mode	Au temps des rois	convivialité	Icônes
Mode	Bibelots	Danny Boon	Pouvoir
	Ca fait musée de cire genre Madame Tussaud	danse	Religion
	Ca fait statue de cire genre le musée de Madame Tussaud	Décor	religion
	Celui d'en bas, on dirait Adolf Hitler jeune	divertissement	
	comme les églises	egypte	
	crèche	fête	
	décors théâtraux	Fête	
	Film	Icônes	
	Film policier	Icônes	
	Guerre	Image dans une église, déesse (statut femme)	
	l'église	Les jeux	
	La vénus on dirait une vierge	moyen age	
	Mode	Nature morte	
	Mode	Pays de l'est, dans les églises	
	Mode	religieux	
	Moyen-âge	religieux	
	on dirait presque des photo de reconstitution policière	religieux	
	Orthodoxie, russe (statue milieu)	Religieux	
	ouvrage pour enfants	religion	
	Peintres cubistes se sont inspirés de l'antiquité	Religion	
	Pour la statue au bout à boite cela fait penser à Vogue, un certain type de beauté féminine	Roman	
	Religieux	Si elle était pas en couleur, ça ferait penser au sarcophage	
	Rome vu par Hollywood	Théâtre	
	un coté religieux	Théâtre	
	Une vierge		
	vu la couleur de celle du milieu on dirait un madone		

Comparer, hiérarchiser… légitimer ?

Le contexte muséal induisant une comparaison entre deux versions a pour conséquence la formulation d'une préférence pour l'une d'entre elles. À plusieurs reprises en effet, les visiteurs expriment une préférence en réponse aux premières questions d'association. Lorsqu'elle est énoncée explicitement par l'interrogé, la préférence concerne presque toujours la version sans couleur. Cela ne signifie pas que *tous* les interrogés préfèrent la version achromatique, mais simplement que si une préférence est exprimée, celle-ci ne concerne jamais la version en couleurs (à quelques exceptions près).

Il en est de même dans les réponses à la question ouverte succédant les questions d'association : « face à ces deux ensembles d'images, que diriez-vous ? » une question qui peut là aussi inciter à la comparaison ou simplement appeler un commentaire descriptif. En réponse à cette question, vingt-trois visiteurs expriment une préférence et seulement une concerne la version colorée : « moi le coloré ça me plait mieux, mais c'est une question de goût, et c'est normal que les couleurs ne soient plus là ». Sinon, certains visiteurs développent davantage leur point de vue :

> « **S'il s'agit de hiérarchiser, c'est sûr que je préfère les originaux, oui les originaux**. C'est vrai que les couleurs me gênent, c'est vrai que les couleurs appartiennent au domaine de la peinture. Dans mon esprit, moi qui suit habitué, l'art antique est plutôt dans les images de gauche, et les tentatives de métamorphoses colorées, de faire revivre les modèles, les personnages, ça ne me parait pas forcément de nature à « améliorer » les images ainsi reconstruites » (QA n°84, homme, 1948).

Au-delà de savoir pour quel objet va la préférence de l'interrogé, il est intéressant de noter que près de 15% des visiteurs font donc un choix. Exprimer une préférence ne sous-entendrait-il pas en effet, d'une certaine manière, choisir entre deux possibilités ? Et pourtant, il ne leur est demandé en aucun cas de choisir, puisque d'un côté il s'agit d'objets tels qu'ils sont conservés aujourd'hui rien ne peut y faire et de l'autre sont présentées des restitutions médiant un savoir scientifique certes en partie hypothétique mais qui n'en reste pas moins vraisemblable et rien ne peut y faire non plus.

Lorsque nous consultons le profil de ces interrogés, et précisément leur réponse à la question « saviez-vous que ces objets étaient originellement peints ? », on observe que le fait de savoir ou non que la statuaire est originellement peinte n'intervient pas dans la préférence des visiteurs interrogés. D'ailleurs, cette préférence se manifeste également chez les experts, comme en témoignent les propos suivants : « on a du mal à supporter que cette sculpture ou cette architecture soit polychrome quoi. On n'a pas envie en fait. Même

si on le sait c'est comme ça. Enfin moi je n'ai pas envie [rire]. [enquêtrice : C'est pourtant votre travail ? [rire] Oui, mais honnêtement je les préfère bien veilles et patinées et qui n'ont presque plus de couleur » (expert 4, entretien 2015).

De même qu'il n'est demandé à personne de choisir une des deux versions, de même le choix en soi n'a pas de sens dans ce contexte, puisqu'il s'agit avant tout de *savoirs,* ceux sur la polychromie de la statuaire. Face à deux représentations de la terre, l'une plate et l'autre ronde, comment interpréter la réponse d'un individu préférant la représentation plate de la terre ? Peut-on préférer « un savoir faux » ? Un savoir qui ne serait pas (ou plus) un savoir ?

De nouveau, l'histoire de la photographie éclaire nos observations. Dans un article intitulé *Couleur versus noir et blanc* (2005), Nathalie Boulouch étudie la réception institutionnelle de la photographie couleur dans une pratique dominée par le noir et blanc[177]. Elle met en évidence les problèmes posés par ces nouvelles images qui « viennent en effet s'inscrire dans un univers demeuré monochrome » (2005, 1), et montre comment il a été difficile de considérer cette pratique comme artistique et légitime :

> « [les images en couleurs] forcent une individualisation, établissant l'existence d'une photographie sans couleurs qui se définit désormais comme telle, et entraînent de fait un processus de comparaison. Si les images en couleurs dénoncent l'écart entre la photographie monochrome et la réalité qu'elles représentent, et révèlent les limites de la convention de la représentation valoriste en photographie instaurée depuis les débuts, cette confrontation va finalement contribuer à confirmer le statut du noir et blanc comme moyen d'expression propre au médium » (Boulouch 2005, 1).

Si nous substituons notre objet de recherche au sien, il est possible d'avancer que les restitutions polychromes forcent ainsi une individualisation, établissant l'existence d'une statuaire sans couleurs qui se définit désormais comme telle, et entrainent de fait un processus de comparaison.

---

[177] Rappelons ici que la couleur en photographie est relativement tardive par rapport à l'invention du procédé photographique lui-même. Il faut attendre 1907, soit près d'un siècle plus tard, pour que le premier appareil couleur soit produit industriellement (la plaque Autochrome Lumière). La commercialisation d'autres procédés à grande échelle se fait plus tardivement encore, dans les années 1930, et ouvre alors une nouvelle ère de la photographie couleur moderne. Mais ce ne sera qu'en 1976 que la pratique de la photographie couleur reçoit pour la première fois sa consécration institutionnelle. Avant cette date, Nathalie Boulouch y voit « une histoire des modalités de réception et d'évaluation des procédés de photographie couleur […] où il apparaît qu'au-delà des critères techniques et économiques, des modèles opératoires en histoire de l'art, ceux des hiérarchies artistiques, se sont transférés au domaine photographique » (*ibid.* : 2).

Puis, sans reprendre point par point son exposé, arrêtons-nous sur l'articulation de celui-ci. Son propos est organisé en trois parties, correspondant aux trois étapes d'un processus de validation esthétique de la photographie en couleurs : comparer, hiérarchiser, légitimer. Selon l'auteure, les premiers à adopter une démarche comparative entre photographie couleur et photographie noir et blanc sont les fabricants des appareils et les auteurs d'ouvrage technique. Les différences mises en évidence concernent autant la maitrise technique de l'appareil (puisque la pratique nécessite un apprentissage différent de la photographie noir et blanc), qu'une maitrise plastique et une « éducation à la perception des couleurs » (*ibid*. 2), car « voir la couleur en premier, et la voir à la fois en tant que forme, ligne, ombre, profondeur, n'est pas chose aisée ». Du fait de ces difficultés, la photographie couleur va être surtout privilégiée dans les domaines commerciaux tels que la publicité et la mode (notamment avec les procédés que sont le Kodachrome et l'Agfacolor Neu commercialisés en 1936). Et, du fait de ces applications photographie appliquée et photographie amateur une hiérarchie s'impose rapidement avec le noir et blanc :

> « Les modalités de l'opposition qualitative mettent en parallèle hiérarchie des usages sociaux et hiérarchie artistique. En effet, celle-ci recouvre une division culturelle où une pratique créative, élitiste, du noir et blanc se distingue d'une pratique de la couleur commerciale ou bien amateur et populaire, privilégiant toutes deux une iconographie triviale et des modes de diffusion images imprimées, diapositives, tirages de laboratoire qui ne sont pas ceux du tirage original de qualité. Au regard de critères esthétiques, les usages de la couleur l'insèrent alors *de facto* dans une catégorie dépréciative. La hiérarchie valorise la pratique du noir et blanc au détriment de la couleur » (Boulouch 2005, 3).

Il faut attendre 1976 pour qu'une première exposition consacre la pratique en couleur. Encore aujourd'hui, « l'exposition est communément considérée pour son rôle de levier dans le processus de reconnaissance de la photographie couleur dont on peut mesurer l'incidence sur les pratiques contemporaines depuis les années 1980. Elle est parvenue à mettre à mal ce préjugé vivace que rappelait encore Eggleston en 2001 : " […] le noir et blanc serait l'art ; la couleur serait commerciale" » (*ibid*. 4).

Ce détour par le médium photographique nous permet de montrer deux choses : i) le problème que pose l'arrivée de la couleur dans un univers muséal jusque-là monochrome (la monochromie s'imposant alors comme la normalité) et ii) l'existence d'un processus de légitimation qui passe avant tout par des étapes de comparaison et de hiérarchisation avec l'existant (le noir et blanc). Nous avons démontré comment l'authenticité de ce patrimoine se définit par comparaison (et cela également à travers les discours des professionnels, lorsqu'une certaine esthétique de référence, passéiste et subtile, associée au grand Art, est implicitement convoquée), et comment l'expression d'une préférence traduit une hiérarchisation des deux versions. Mais qu'en est-il aujourd'hui de la légitimation d'une

statuaire polychrome ? Si la couleur est présente dans la communication et l'exploitation du patrimoine, sa mise en exposition est le plus souvent temporaire, et pourtant, c'est bien l'exposition qui peut jouer un rôle de levier dans le processus de reconnaissance d'une statuaire polychrome.

Conclusion du chapitre 5 – Faire le deuil d'une habitude

Une fois identifiées dans le chapitre 4 les modalités d'écriture d'un patrimoine polychrome, c'est-à-dire après nous être intéressée à *comment* celui-ci se réalise, nous nous sommes intéressée ici au *pourquoi* il se réalise ainsi. En croisant les discours des acteurs interrogés pour saisir ce qui est commun et non plus ce que qui est spécifique, comme les freins scientifiques mentionnés dans le chapitre précédent la tension repérée dans l'exposition tend à s'expliquer par une autre tension, celle à définir l'authenticité de la statuaire antique. Celle-ci n'est en effet pas qu'une affaire de *savoirs* puisque si la couleur dans sa dimension objective est bien authentique, elle se confronte à une authenticité plus subjective. Cela n'est pas une révélation en soi puisque nous avons pu étayer notre analyse par des travaux antérieurs (Heinich) qui ont montré l'importance de la subjectivité dans la perception de l'authenticité. Néanmoins, cela nous éclaire sur ce qui *fait* cette authenticité subjective et nous permet de saisir les interactions qu'entretient chacun de ces éléments. De la sorte, on comprend bien que la couleur embarque plus de choses qu'une seule problématique plastique ou scientifique ; changer un critère intervenant dans la définition de l'authenticité de la statuaire demande à reconsidérer un ensemble plus large et complexe.

Cette authenticité est conditionnée par une habitude muséale et plus largement médiatique. Muséale, car une muséographie d'objet est le plus souvent privilégiée, autant par les musées de beaux-arts et les musées encyclopédiques que par les musées d'archéologie. De la sorte, la médiation n'entre pas en concurrence avec l'objet, la couleur ne doit pas dénoter et l'esthétique de la collection comme ensemble doit être préservée. C'est aussi toute une culture visuelle du musée, comme un espace où le temps s'arrête, qui abrite les œuvres du passé. Dans ce contexte, la couleur remplit d'autres fonctions que celles liées à la mise en exposition du patrimoine, à savoir celles liées à sa mise en exploitation et mise en communication (boutique de souvenir, atelier pédagogique destiné au jeune public, etc.). Cette habitude muséale est intimement liée à une habitude plus largement médiatique, dominée par une esthétique du noir et blanc pour les objets anciens, liée aux techniques d'enregistrement. La colorisation provoque un décalage temporel et favorise l'utilisation de médias adaptés pour réduire cette distance. L'aquarelle ou le dessin sont privilégiés pour la douceur des teintes qui ne heurte pas l'œil du spectateur ; techniques qui ont elles-mêmes une historicité et une valeur artistique. À la valeur artistique de la médiation s'ajoute bien entendu la valeur artistique de la sculpture et le lien que celle-ci entretient avec le grand Art, aux conceptions d'une sculpture bien peinte qui induit une conception préalable d'un usage subtil de la couleur, s'opposant à une conception kitsch de la statuaire polychrome.

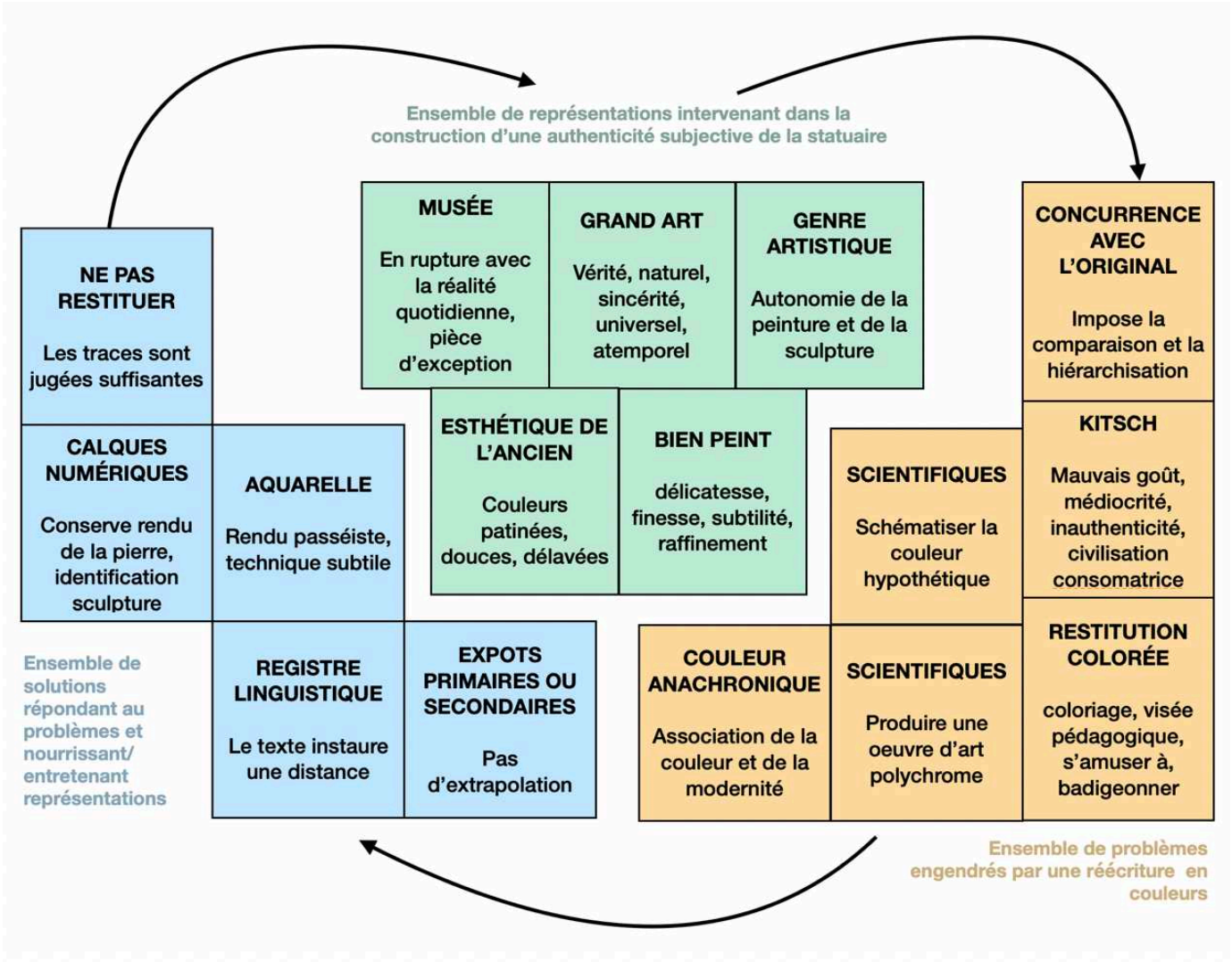


Figure 123 : L'entretien des représentations sociales liées à l'authenticité d'une statuaire achromatique

La figure ci-dessus propose ainsi une synthèse des résultats discutés dans ce cinquième chapitre. On y distingue trois ensembles : en vert, les représentations sociales partagées par les acteurs du patrimoine (professionnels et visiteurs) qui configurent la perception d'une authenticité de la statuaire antique. Ces représentations touchent autant à l'institution muséale (envisagée en rupture avec la réalité quotidienne) ; au grand Art et aux valeurs qui lui sont associées (valeur de vérité, de naturel, de sincérité, d'universalité et d'atemporalité) ; à la distinction des genres artistiques cloisonnant peinture et sculpture ; à la définition d'un objet *bien peint* caractérisé par une certaine délicatesse, finesse et subtilité ; à une habitude visuelle associant le passé à des couleurs patinées, douces et délavées.
Le deuxième ensemble (en jaune) fait état des problèmes engendrés par une réécriture en couleurs de la statuaire antique marmoréenne, au regard des représentations sociales identifiées. La représentation d'un patrimoine polychrome se heurte certes à des limites scientifiques, mais celles-ci constituent davantage un alibi. Car lorsque la sculpture restituée se pare de couleurs, sa représentation peut devenir kitsch, anachronique, futile tout en risquant d'entrer en concurrence avec l'original.
Les institutions patrimoniales (surtout dans le cadre de l'exposition permanente) s'ajustent alors aux problèmes rencontrés (troisième ensemble bleu). Les solutions adoptées ont en commun la production d'une médiation se conformant aux représentations sociales des acteurs. Elles ont donc pour conséquences de les entretenir et non de les transformer. Les flèches circulaires reliant les trois ensembles les uns aux autres traduisent ce « cercle vicieux ». Concrètement, il s'agit soit de ne pas restituer en couleurs lorsque des traces sont jugées suffisantes ou de se limiter aux expôts primaires (imagerie scientifique) et secondaire (matériaux de la couleur), soit de privilégier le texte de manière à instaurer une distance entre la couleur et son objet, soit de restituer mais à condition de recourir à certaines techniques ou à certains artifices.

In fine, les résultats discutés dans ce cinquième chapitre nous permettent de répondre partiellement à une partie de notre problématique à savoir : dans quelle mesure les acteurs s'accommodent-ils d'une première écriture ? Écrire un patrimoine, c'est choisir des mots et des images. Or ces mots et ces images ont chacun leur histoire : « il nous faut voir avec tout notre patrimoine, et les [objets][178] que nous regardons sont comme traversés par le spectre des mots et des images que nous connaissons ». C'est là où réside aussi le *poids* d'une première écriture patrimoniale, celle qui consiste bien sûr en la circulation de représentations d'objet blanc mais aussi dans la rigidité de la taxinomie des pratiques artistiques : une sculpture, ce n'est pas une peinture ; le marbre, c'est blanc, même après

[178] Frédéric Lambert parle originellement d'*images* et non d'*objets*, nous paraphrasons.

deux mille ans. Dans un épisode de *La conversation scientifique*[179], le philosophe des sciences Etienne Klein discute la rigidité des classifications et de leur dénomination. L'épisode intitulé *Peut-on être cyclosophe ?* interroge la possibilité d'être *en même temps* cycliste et philosophe, d'où le mot-valise cyclosophe. Dans le cas de la statuaire antique, la question semble être de savoir si une statue peut être *en même temps* antique et peinte. L'exemple utilisé par Etienne Klein, celui de la controverse savante autour des ornithorynques, nous apparait être une parenthèse particulièrement à propos :

> Avec leur bec de canard agrafé au bout de leur tête de quadrupède, les ornithorynques sont des animaux bien étranges. Pendant longtemps, ils furent même considérés par les taxinomistes comme **des êtres paradoxaux, au motif qu'ils possèdent certaines caractéristiques des mammifères** - les femelles ont des mamelles -, **mais aussi certaines caractéristiques des ovipares** - les femelles pondent des œufs -. Mais à la toute fin du XIXe siècle, **après huit décennies d'hésitations** et de controverses dans les cercles savants, **les ornithorynques devinrent parfaitement académiques le jour où on finit par admettre qu'ils ne sont ni des mammifères ni des ovipares, mais une nouvelle catégorie d'êtres vivants, qu'on baptisa les « monotrèmes »**. Finalement, ils auront été à la biologie ce que les particules quantiques furent à la physique, lesquelles obligèrent elles aussi les scientifiques à dépasser deux catégories qu'ils considéraient auparavant comme figées et séparées, en l'occurrence celle d'onde et celle de corpuscule.
> La morale commune de ces deux histoires, c'est qu'il faut se méfier des taxinomies trop rigides [...] car, de temps à autre, une crise peut advenir, qui mélange les genres, fait sauter les barrières et sème la panique chez les taxons, un peu comme lorsqu'une serviette vieillissante se met à prendre des allures de torchon neuf…

Il n'est pas nécessaire de s'interroger ici sur le nom d'une nouvelle catégorie d'objets dans laquelle les statues antiques polychromes pourraient plus facilement entrer. Mais de souligner autrement que ces catégories agissent sur la réception des objets. Qu'il s'agisse de la notion de sculpture ou de blancheur, toute deux sont performatives.

Dès lors, envisager une réécriture semble compromis par le poids d'une première écriture et d'une authenticité de la statuaire si bien définie qu'elle impose une comparaison. Se pose alors la question des modalités d'une « dé-définition » de cette authenticité, pour reprendre l'expression du critique d'art et théoricien américain Rosenberg, dans un tout autre contexte[180] ; ou des modalités d'une « dérestauration mentale », selon les mots de Brigitte Bourgeois :

---

[179] Émission produite par France Culture, en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/la-conversation-scientifique/peut-etre-cyclosophe (consultée le 25 avril 2020).
[180] La « dé-définition de l'art », comme s'intitule l'ouvrage de l'auteur, fait référence à la remise en cause par une génération d'artiste de l'objectif de l'art (contemporain). À partir des années

> « […] il convient d'interroger chaque œuvre inlassablement, au-delà de ce que l'œil seul perçoit, au-delà des idées préconçues que nous pouvons en avoir. La voie d'une véritable restauration de la sculpture grecque passe ainsi par la dérestauration mentale que nous devons continuer d'opérer vis-à-vis de la fascination du blanc, et plus concrètement, par l'étude préliminaire approfondie et interdisciplinaire, de la surface du marbre » (Bourgeois, 2012 : 37-38).

Dé-définir, dé-restaurer, ou autrement dit déconstruire ce qui a été construit, demande de faire le « deuil » d'une première écriture, pour reprendre l'expression d'un conservateur interrogé. Plus précisément, faire le deuil d'une habitude médiatique et muséale.

1970, la dimension symbolique de l'art qui a jusque-là prédominé est niée pour revendiquer l'idée d'une œuvre qui ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même.

Conclusion de la partie 2 - Une « réécriture » palimpsestueuse éphémère

En conclusion de cette deuxième partie, nous défendons l'idée d'un palimpseste patrimonial éphémère. La notion de palimpseste (Genette, 1982) et plus particulièrement de palimpseste patrimonial (Morisset, 2009) nous permet de rendre compte de la production de plusieurs écritures, tout en nuançant l'hypothèse d'une réécriture. Dans notre cas, une seconde écriture polychrome n'efface en effet que partiellement la première, du fait de la persistante d'une « version blanche » considérée comme authentique — voire plus authentique — ou de la difficulté à considérer la « version colorée » de la même manière. De plus, qualifier d'éphémère ce palimpseste patrimonial met l'accent sur l'importance de la temporalité d'une réécriture. Écriture achromatique et écriture polychrome sont alors deux « couches » d'un même objet patrimonial qui se superposent difficilement sur le long terme.

Définir la lecture palimpsestueuse du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne

Dans un sens, l'étude de la médiation des musées français fait ressortir une évolution de la médiation vers une intégration des savoirs sur la couleur. Donner à lire, donner à voir et à comprendre les couleurs participerait-il d'une réécriture polychrome du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne ? L'hypothèse d'une *réécriture* se voit nuancée, puisque cette médiation patrimoniale n'est que temporaire, de manière à ne pas *effacer* une première écriture. Pour mieux comprendre et décrire ce phénomène, nous recourons à la notion de palimpseste.

Premièrement, précisons que le palimpseste, dans sa définition de sens commun, est un parchemin déjà utilisé sur lequel un texte a déjà été écrit mais que ce texte est effacé au profit de l'inscription d'un second texte. Par transparence néanmoins, le premier texte reste accessible, plus ou moins lisible. Au sens figuré, un palimpseste désigne tout « œuvre dont l'état présent peut laisser supposer et apparaître des traces de versions antérieures » (CNRTL).

En l'appliquant au fonctionnement du patrimoine, Lucie K. Moriset recourt à la notion de palimpseste lorsqu'elle considère les différents textes comme autant de « couches » patrimoniales, « qui désignent habituellement des époques, des moments, bref des 'temps' » (Morisset 2009, 31), faisant de « ce qui nous est visible ou sensible aujourd'hui garde l'empreinte de ce qui lui est antérieur » (*ibid.*, 19). Penser le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne comme un palimpseste nous permet ainsi de considérer un premier texte excluant la couleur (décrit en chapitre 2) sur lequel un nouveau texte se superpose une nouvelle couche incluant cette fois-ci la couleur.

Pour approfondir cette réflexion, poursuivons par l'approche du palimpseste de Gérard Genette, appliquée à la littérature et développée en 1982 dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*. La quatrième de couverture précise :

> « **Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre**, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. Cet état des choses montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait, et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent, au moins, **un hypertexte et son hypotexe** […]. **J'entends ici par hypertextes toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation**, comme dans la parodie, **ou par imitation**, comme dans le pastiche. Mais pastiche et parodie ne sont que les manifestations à la fois les plus visibles et les plus mineures de cette ***hypertextualité***, ou littérature au second degré, qui s'écrit en se lisant, et dont la place et l'action dans le champ littéraire et un peu au-delà sont généralement, et fâcheusement, méconnues […] ».

Attardons-nous dans un premier temps sur la terminologie de Genette : les notions d'hypotexe et d'hypertexte. La première désigne l'œuvre source, le texte initial auquel l'hypertexte nécessairement postérieur fait référence. Pour appliquer cette terminologie à notre objet, considérons dans un premier temps une écriture polychrome comme un nouvel hypertexte. La question suivante se pose alors : à quel hypotexte cet hypertexte se réfère-t-il ? Quelle est la version première de ce texte ? La réponse semble être simple : il se réfère à l'objet antique qu'a produit l'artisan grec ou romain (en caricaturant quelque peu l'auteur).

Mais à la différence des œuvres littéraires étudiées par Genette et à quelques exceptions près cet hypotexte-là ne nous est plus accessible, du moins en partie : car si la statue, dans sa matérialité, nous est bien parvenue, sa mise en couleur a été progressivement effacée, maintenant disparue à tout jamais. Cela peut paraitre évident mais ce qui l'est moins, c'est que cela implique de considérer la statuaire blanche comme un hypertexte antérieur, et non comme l'hypotexte.

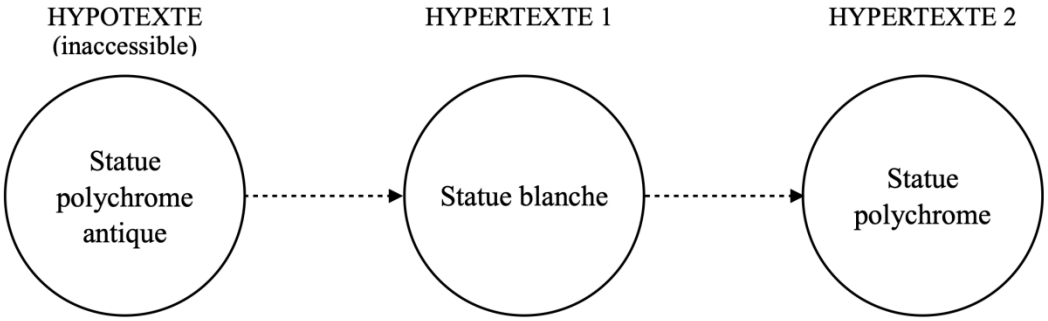


Figure 124 : Palimpseste patrimonial statuaire-antique-marmoréenne.

Le schéma ci-dessus résume ce qui vient d'être dit : considérons premièrement l'objet original statue-antique-marmoréenne-polychrome comme notre hypotexte inaccessible ; deuxièmement, admettons qu'une partie seulement de cet hypotexte nous soit parvenu, donnant naissance à un premier hypertexte, c'est-à-dire l'objet délavé ; troisièmement, qualifions la nouvelle écriture polychrome comme un second hypertexte.

De plus, ce qui intéresse Genette ce sont surtout les opérations qui ont mené à la production de l'hypertexte et de fait, les relations qu'entretiennent hypotexe et hypertexte(s) ; ce que l'auteur nomme l'hypertextualité et plus généralement, la transtextualité. L'opération peut être de nature différente : 1) elle peut procéder soit par *transformation* soit par *imitation* ; 2) la transformation ou l'imitation touche soit le style du texte soit le texte lui-même. Ces opérations peuvent bien entendu être combinées et l'opposition style/texte (ou fond/forme) n'est pas toujours pertinente mais l'auteur les distingue pour plus de clarté.

Envisageons selon ce modèle une première relation d'hypertextualité entre l'hypertexte 2 et son hypotexte. Puisque les auteurs de l'hypertexte 2 tentent de s'approcher d'un état originel, on considère que l'opération relève de l'imitation : l'écriture polychrome tend à imiter la statuaire polychrome antique, autant dans le style (des objets colorés) que dans le fond (la mise en couleur exacte de chaque statue). Les décalages pouvant exister entre les deux ne sont pas intentionnels puisqu'ils résultent de l'incertitude quant à ce qu'était l'hypotexte lui-même. Le peu d'indices à disposition des auteurs ne permet donc pas une totale imitation.

Envisageons maintenant une deuxième relation d'hypertextualité entre l'hypertexte 1 et son hypotexte. Puisque les couleurs ont disparu, voire qu'elles ont été volontairement nettoyées, que le marbre a été lessivé, la relation serait celle de la transformation : c'est l'objet lui-même qui a été transformé, pour construire un texte bien différent du premier

puisqu'il est notamment source de nouvelles valeurs. Cette opération de transformation est aussi celle qui existe entre les hypertextes 1 et 2 puisque le second, bien que produit sur la base du premier (sur les traces de polychromies persistantes), le transforme (si ce n'était pas le cas, alors il n'y aurait aucun problème à repeindre les statues en couleurs). Le schéma ci-dessous tente de formaliser cette « lecture palimpsestueuse » du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne.

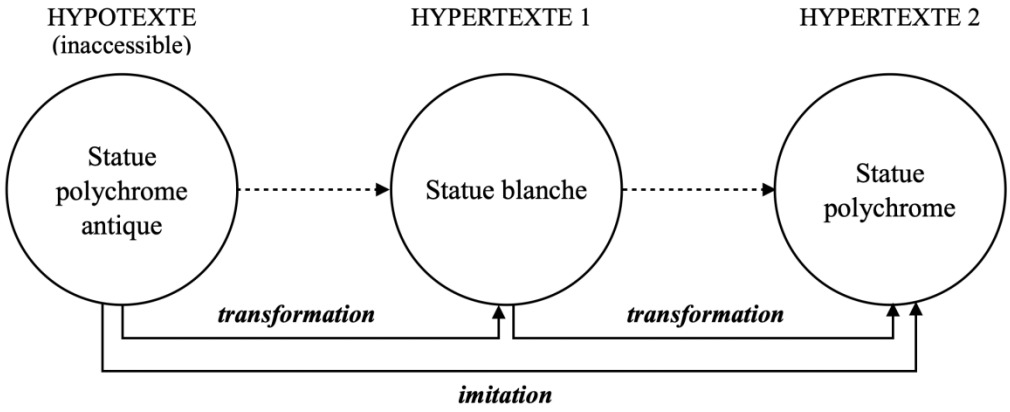


Figure 125 : Relations hypertextuelles du palimpseste patrimonial statuaire-antique-marmoréenne.

Ce cadre posé nous permet d'approfondir ou plutôt d'analyser sous un autre angle, les résultats discutés en chapitres 4 et 5. L'idée principale au terme de cette deuxième partie a été de montrer qu'il n'y a avait pas de réécriture pérenne du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne du fait de la persistante d'une « version blanche » considérée comme authentique voire *plus* authentique ou chez certains acteurs, de la difficulté à considérer la « version colorée » de la même manière. Pour le dire autrement, le caractère éphémère de l'hypertexte 2 peut s'expliquer par deux principaux facteurs. Premièrement, l'identification confuse de l'hypotexte dans ce palimpseste : ce n'est pas la statue blanche (l'hypertexte 1) mais bien la version statue-polychrome-antique qui est censée être représentative de son monde d'origine. Deuxièmement, la relation hypertextuelle de transformation entre l'hypotexte et l'hypertexte 1 qui se fait oublier.

Autrement dit, ces facteurs sont susceptibles d'expliciter la confusion à désigner cet état de l'objet matériel, aujourd'hui blanc : cet « état bâtard » pour reprendre l'expression d'un conservateur interrogé, à propos des statues formellement restaurées au XIX^{ème} siècle. Dans les 1950 celles-ci sont dérestaurées (les ajouts en stuc, en plâtre ou en marbre sont supprimés) mais pour autant, ce n'est pas « l'état archéologique » qui est retrouvé. Car pour insérer un nouveau nez, une oreille ou un bras, le sculpteur du XIX^{ème} siècle avait déjà creusé le marbre original : la dérestauration de ces éléments ajoutés « valorise la retaille » et non un potentiel état archéologique (conservateur 6).

Nouvelle perspective de recherche
Comment s'articulent les différentes couches de ce palimpseste ?

La démonstration qui vient d'être faite invalide donc, dans une certaine mesure, l'hypothèse d'une réécriture. Les deux principales raisons énoncées sont d'une part la temporalité d'une superposition qui n'est que temporaire, et d'autre part, la difficile lecture palimpsestueuse de l'objet patrimonial (autant en termes d'identification de l'hypotexte et des hypertextes que des relations hypertextuelles que ces derniers entretiennent). Ce qu'il nous semble maintenant intéressant de discuter, pour finir d'invalider cette hypothèse, c'est l'articulation de ce palimpseste. Car si les schémas ci-dessus sous-entendent une représentation linéaire du modèle du palimpseste, qu'en est-il dans notre cas ? Bien que la patrimonialisation ne soit pas « un processus terminal », cela ne sous-entend pas nécessairement - selon nous - qu'il fonctionne toujours selon le mode de l'évolution : des « temps » se superposent et l'objet patrimonial se transforme, naturellement. Plusieurs cas de figure sont énoncés par Morisset, lorsqu'elle affirme que le modèle du palimpseste présuppose que :

> « […] peut se poursuivre, de patrimoine en patrimoine et de représentation en représentation (étant entendu que plusieurs représentations peuvent se succéder ou coexister quant à « un » patrimoine donné, de même qu'un patrimoine peut être substitué à un autre) ce cours du temps au fil duquel la mémoire patrimoniale serait jalonnée de discontinuités » (Morisset 2009, 25).

Ce qui nous intéresse ici (sans être le propos principal approfondi par l'auteure), c'est le fait que ces discontinuités, ou ruptures, qui participent de chaque nouvelle représentation patrimoniale peuvent autant relever de la succession, de la cohabitation ou de la substitution. À ce stade, nous faisons l'hypothèse que pour le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne, deux écritures (correspondants à ces deux temps que sont le XIX^{ème} siècle et le XXI^{ème} siècle) ne peuvent que cohabiter. Nous tenterons alors de déterminer les facteurs engendrant cette cohabitation. La métaphore utilisée par Daston et Galison (dans un autre contexte), nous permet d'annoncer les résultats de la troisième partie qui va suivre :

> « Au lieu de nous appuyer sur l'analogie d'une succession de régimes politiques ou de théories scientifiques, où chaque nouveauté triomphe sur les ruines de son prédécesseur, nous avons trouvé plus juste de **comparer ce phénomène à la naissance de nouvelles étoiles, qui modifient la géographie du ciel sans se substituer aux anciennes** » (Daston et Galison 2012 [2007], 27).

PARTIE 3 - DU PALIMPSESTE AU THAUMATROPE PATRIMONIAL

CHAPITRE 6 : La cohabitation de deux écritures dissonantes

6.1 La réception d'une zone sémiotiquement incontrôlée

Analyse sémiotique de l'exposition « Rituels grecs, une expérience sensible »

Étude de réception : logiques discursives et freins à une réécriture

6.2 Dissonance et mécanismes de réduction

La théorie de la dissonance cognitive par Festinger

Du déni à la cohabitation : mécanismes d'une réduction de la dissonance

6.3 La cohabitation dans l'exposition

L'articulation de deux écritures au British Museum

La cohabitation de deux mondes utopiques

Conclusion : Ni substitution, ni superposition

CHAPITRE 5 : L'icône d'un monde blanc, ou l'indice d'un monde coloré ?

7.1 L'illusoire intégrité matérielle de l'objet

Des objets qui se suffisent à eux-mêmes

Le déni des langages de l'objet patrimonial

7.2 Retour sur le processus de patrimonialisation

L'objet original : de la contrefaçon radicale à la trace naturelle

Le témoignage achromatique de l'objet sur son monde d'origine

L'objet icône-indicielle ou indice-iconique : la production de deux idéalités

Conclusion : Quand l'objet ne peut être simultanément une chose et son contraire

CONCLUSION : Deux idéalités pour un thaumatrope patrimonial

Introduction

Dans cette troisième et dernière partie, le modèle d'un palimpseste patrimonial tel qu'il vient d'être discuté est mis à l'épreuve. Ce sont plus précisément les modalités d'articulation de deux textes patrimoniaux que nous cherchons à identifier et comprendre. Pour ce faire, nous mobilisons de nouveau un triple corpus : discours des visiteurs, discours des professionnels de musées et mises en scène des objets patrimoniaux dans plusieurs expositions.

Le sixième chapitre s'ouvre avec une étude de réception d'une exposition temporaire. L'objectif de cette étude est de mieux saisir ce qui se joue face à un dispositif de médiation de la polychromie antique *in situ*, c'est-à-dire incluant les objets originaux eux-mêmes, à l'inverse de notre étude par questionnaire. L'analyse des discours de cinquante visiteurs, recueillis par entretien, nous amène à considérer deux écritures comme deux ensembles cognitifs dissonants. Pour approfondir ce résultat, nous poursuivons en recourant à la théorie de la dissonance cognitive telle que formulée par Léon Festinger (Festinger 2017 [1957]). Celle-ci nous permet d'identifier plusieurs mécanismes de réduction de la dissonance, et d'envisager l'existence d'une forme de déni de réalité. Cette forme de déni n'est pas à comprendre au sens d'un refoulement (tel qu'il peut être mobilisé en psychanalyse par exemple) mais comme un mécanisme complexe de cohabitation de ces deux ensembles cognitifs. La cohabitation de deux textes patrimoniaux se repère en effet dans de nombreux discours (y compris dans ceux des professionnels) sous des formes variées de l'expression « je sais bien mais quand même » (O. Mannoni 1985 [1969])(Boullier 2004).

Toutefois, cette cohabitation ne constitue pas qu'une réalité discursive. Elle se manifeste et se matérialise dans l'exposition, comme en témoigne l'analyse sémiotique de l'exposition permanente des vestiges du Parthénon au British Museum, clôturant ce sixième chapitre. Nous montrons ainsi comment les mises en scène du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne favorise la cohabitation de deux écritures dissonantes et pour nous y aider, nous recourons à la notion de « paratexte » telle qu'elle est définie par Gérard Genette (1987).

Dans un septième et dernier chapitre, nous tentons d'expliquer ce qui sémiotiquement engendre cette cohabitation. L'explication que nous proposons est alors la suivante : les statues ne sont pas systématiquement considérées comme le *signe* de statues colorées dans leur monde d'origine. C'est donc l'objet lui-même qui polarise ici toute notre attention et plus précisément, l'illusoire intégrité matérielle que nous lui attribuons. Nous proposons

d'étudier ce mécanisme interprétatif à la lumière d'un « déni du langage » (Lambert, 2013), celui de la mise en texte des objets devenus patrimoniaux. Cette forme de déni encourage les acteurs à interpréter les objets comme des « traces », dont le caractère naturel domine sur la complexité du processus interprétatif que requiert pourtant leur lecture (Jeanneret 2019). Pour reprendre les termes de Keith Moxey dans *Le Temps visuel. L'image dans l'histoire*, disons que « l'œuvre semble parfois si présente, si immédiatement accessible, qu'il est facile d'oublier qu'elle est opaque, comme l'est toute trace historique » (Moxey 2016 [2013], 143). L'analyse des résultats présentés dans cette troisième partie nous conduit enfin à discuter le processus de patrimonialisation selon le régime de la trace, car ce régime ne permet pas à lui seul d'expliquer pourquoi la blancheur des objets originaux se transfère à leur monde d'origine. Arrivée au terme de notre démonstration, le modèle d'un palimpseste patrimonial s'avère incapable de suggérer la cohabitation de deux textes patrimoniaux ; c'est pourquoi nous proposons de discuter pour conclure un autre modèle, celui du *thaumatrope patrimonial*.

Chapitre 6 - La cohabitation de deux écritures dissonantes

L'étude de réception est réalisée dans l'exposition temporaire *Rituels grecs, une expérience sensible*, proposée par le Musée Saint-Raymond de Toulouse du 24 novembre 2017 au 25 mars 2018 (le protocole de l'enquête a été présenté en chapitre 3). Nous contextualisons d'abord cette étude en présentant le propos et le concept de l'exposition, à savoir évoquer le passer à l'aide de l'archéologie expérimentale. L'analyse sémiotique de la médiation des couleurs des marbres (localisée dans une section de l'exposition) nous permet ensuite de formuler plusieurs questions quant à leur réception : dans quelle mesure le visiteur transfère-t-il les propriétés colorées de la stèle expérimentale aux objets originaux qui ne conservent aucune trace ? Dans quelle mesure se représente-t-il un monde d'origine possible en couleurs ? Cette analyse nous permet surtout d'émettre des hypothèses quant aux potentiels freins à ce transfert. Et en effet, nous observons à travers les discours de cinquante visiteurs que ces derniers peuvent omettre, euphémiser et dévaluer la couleur voire se méfier du discours muséal. Pour chacune de ces logiques discursives (l'omission, l'euphémisation, la dévaluation et la défiance), nous identifions les spécificités de l'exposition (c'est-à-dire du contexte) qui expliqueraient leur construction.

Pour le dire autrement, les logiques discursives identifiées sont révélatrices d'un inconfort psychologique c'est-à-dire d'une dissonance cognitive qu'elles permettent alors de réduire. Plus généralement, nous considérons qu'elles participent d'une forme de déni patrimonial (le déni étant un des mécanismes de réduction d'une dissonance) qui autorise l'existence simultanée de deux versions de ce patrimoine, avec et sans couleurs. Nous qualifions ce déni de « patrimonial » car il apparait aussi partagé : plusieurs indicateurs d'une telle forme de déni sont en effet repérés dans les discours des professionnels interrogés.

La cohabitation de deux textes (ou de deux hypertextes, tels qu'identifiés en conclusion de deuxième partie) se matérialise d'ailleurs dans l'exposition. L'analyse de la médiation des marbres du Parthénon et de leurs couleurs au British Museum, fait ressortir l'existence d'un « péritexte » achromatique et d'un « épitexte » coloré pour reprendre la terminologie de Gérard Genette. Dans l'exposition, nous identifions donc ce que nous proposons de nommer une *dissonance paratextuelle*. Un discours sur la couleur peut en effet s'accompagner d'éléments accentuant, redoublant ou recréant l'achromatisme des objets. La conséquence en termes d'interprétation de l'exposition est donc la production de deux « mondes utopiques » (Davallon, 1999), correspondant à deux mondes d'origine possibles : d'un côté une Antiquité achromatique, de l'autre une Antiquité polychrome.

6.1 La réception d'une zone sémiotiquement incontrôlée

Analyse sémiotique de l'exposition « Rituels grecs, une expérience sensible »

- **Objectif communicationnel de l'exposition : *évoquer* le passé**

L'objectif communicationnel de l'exposition est explicité dans le panneau introductif qui accueille le visiteur (annexe 5.2). Le propos s'y organise en trois parties : la première présente sur un registre narratif le lien qu'entretenaient les Grecs avec les dieux à travers différents rituels, et précise le choix des concepteurs de quatre temps forts de la vie de ces hommes durant lesquels les rituels ont une place centrale le mariage, le sacrifice, le symposium et les funérailles. La deuxième partie rappelle les limites scientifiques et culturelles qui rendent impossible une reconstitution entièrement véridique du monde d'origine. La troisième et dernière partie présente la spécificité de l'exposition, celle de faire appel aux sens : l'expression « expérience sensible » dans le titre de l'exposition désigne donc à la fois celle des Grecs lors des rituels et celle des visiteurs dans l'exposition.

Dans les discours périphériques à l'exposition (la conférence de presse et le vernissage auxquels nous étions présente), les concepteurs insistent sur les limites scientifiques : « on ne reconstitue absolument pas ce qu'était l'Antiquité », « on ne fait qu'évoquer », « on essaie » de faire une « proposition », « ce ne sera jamais qu'une évocation ». Dans le dossier de presse nous pouvons lire également que « pour tenter de percevoir l'ambiance sensorielle propre aux rituels grecs, les chercheurs ont mis à contribution l'archéologie expérimentale. Il s'agit de tenter de recréer, à partir des recettes antiques, les parfums, les onguents, les fards, les huiles [etc.] »[181]. L'utilisation du terme « tenter » est ici importante pour comprendre le positionnement des concepteurs par rapport à ce qu'ils présentent en termes d'évocation. Cette volonté d'évoquer rappelle que l'exposition est née d'un projet de recherche universitaire toujours en cours : celui de l'équipe ERASME du laboratoire PLH (Université Toulouse II Jean Jaurès), intitulé *Synaesthesia.* Ce projet a pour objectif

[181] Disponible en ligne : https://saintraymond.toulouse.fr/attachment/910535/ (consultée le 9 avril 2021). La citation est extraite de page 4.

de « mettre en lumière le rôle joué par les stimulations polysensorielles dans l'expérience que les Anciens avaient du divin »[182].

Concrètement, l'exposition est construite autour de plusieurs unités de présentation récurrentes tout au long du parcours : d'un côté les objets authentiques placés majoritairement sous vitrine, de l'autre les objets issus de l'archéologie expérimentale. Ces derniers sont accompagnés d' un pictogramme pour indiquer au visiteur ce qu'il est invité à faire : toucher, sentir, écouter, goûter ou observer. Les objets expérimentaux sont dans la plupart des cas présentés sur un socle en bois blanc de forme courbe, de manière à faciliter leur reconnaissance, en jouant sur leur répétition[183].

- **La médiation des couleurs du marbre dans la thématique des *Funérailles***

Le choix de cette exposition s'explique par la présence d'une « création expérimentale » donnant à voir une idée de mise en couleur des marbres antiques. Il s'agit d'une stèle funéraire exposée dans la quatrième et dernière section consacrée au rituel des funérailles (Figure 126). Le propos de cette section expose « les étapes des funérailles », « la musique dans les funérailles grecques » et « les couleurs du deuil ». Avant de déconstruire en détail la mise en scène de la stèle expérimentale, précisons que l'objet s'intègre dans un dispositif portant sur les pratiques dans l'espace de la nécropole et plus particulièrement sur les rituels autour des tombes. Le discours du dispositif ne porte donc pas spécifiquement sur la polychromie antique : à part le cartel de la stèle expérimental, aucun texte n'aborde de manière générale la couleur des marbres. Lors de la conférence de presse néanmoins, la commissaire a pointé le fait que l'on voyait « habituellement » la Grèce comme un univers « aseptisé » avec des objets « idéalisés sur des socles ». Elle est revenue sur cette « vision erronée » lors du vernissage de l'exposition, en expliquant que la création expérimentale était une évocation de ce que pouvait être un monument funéraire au moment de sa sortie de l'atelier, avec des couleurs vives : « ça nous rappelle que les monuments étaient peints, plein de couleurs ». Elle a expliqué que les stèles originales étaient donc peintes et il « faut les imaginer » ainsi « car malheureusement nous n'avons pas conservé les couleurs ». Dans le dossier de presse enfin, cela est mis par écrit : « On a souvent une idée erronée de la Grèce antique, perçue comme un univers aseptisé, paré de marbres blancs. Les recherches de ces dernières années ont au contraire montré que les statues, les étoffes étaient très colorées et de couleurs vives » (p.4).

[182] Source en ligne : https://synaesthes.hypotheses.org/1 (consultée le 9 avril 2021)
[183] Un relevé photographique de l'exposition est disponible en annexe 5.2.



Figure 126 : Création expérimentale polychrome mise en scène
Exposition Rituels grecs. Une expérience sensible, musée Saint-Raymond, Toulouse

- **Hypothèses quant à la réception du dispositif**

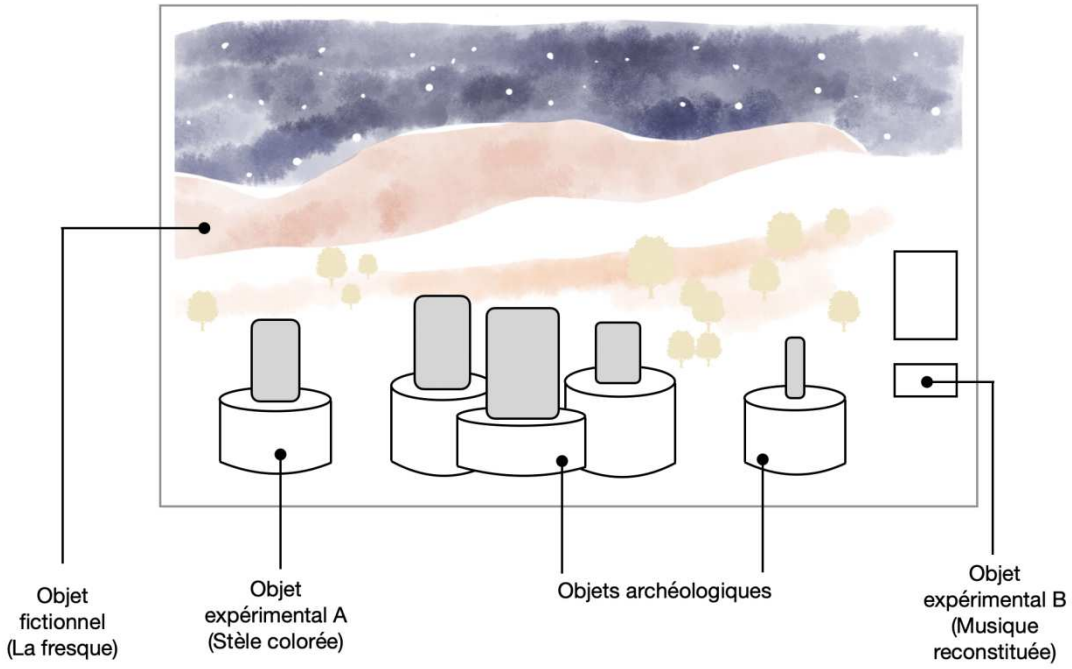
L'analyse qui suit porte sur le fonctionnement sémiotique du dispositif et sur les modalités de la construction d'une signification[184]. Nous nous intéressons à la création expérimentale de manière autonome mais aussi à son insertion dans un dispositif plus large. Le dispositif en question est composé de plusieurs objets de nature hétéroclite : des objets archéologiques (quatre originaux), des objets issus de l'expérimentation (la stèle et la musique) et un objet fictionnel (l'illustration en arrière-plan que nous appellerons « fresque »). La figure ci-après schématise le dispositif pour en faciliter la lecture (Figure 127).

Attardons-nous pour commencer sur la fresque en arrière-plan puisqu'elle permet justement de *faire* dispositif. Deux principales fonctions peuvent lui être attribuées : une fonction de contextualisation et une fonction d'unification. De contextualisation d'abord, car la fresque représente un paysage entre terre et ciel, composé de plusieurs reliefs montagneux peuplés d'arbre et coiffés d'un ciel étoilé. Bien que la plasticité de cet élément soit stylisée, la ligne d'horizon et les ombres de la végétation ne rendent pas abstraite cette représentation. Les tailles variées des arbres ombrés et les différents reliefs créent un effet de profondeur au paysage. Sa première fonction est donc de situer les objets archéologiques et expérimentaux dans un paysage, celui de la nécropole. La fresque rappelle que les objets exposés ont été décontextualisés et qu'ils se situaient originellement en extérieur. Les cailloux situés au pied de la stèle expérimentale rappellent cet

[184] Pour construire notre analyse, nous nous sommes appuyée sur les travaux d'Émilie Flon présentés dans son ouvrage *Les mises en scène du patrimoine* (2012) et plus précisément sur son analyse d'une vitrine intitulée « La taille des outils » (chapitre 1).

emplacement originel et constituent un marqueur contextuel, placé par les concepteurs, pour compléter le paysage. La deuxième fonction d'unification de la fresque découle de sa fonction de contextualisation, du fait du rôle structurant qu'elle joue à plusieurs niveaux. En recouvrant un pan de mur précis, elle inclut les objets dans un ensemble, elle rassemble les objets expérimentaux et originaux. Dans le détail, les arbres sont placés de manière à ce qu'aucun objet ne soit en position périphérique. La stèle expérimentale est par exemple incluse au même titre que les objets originaux dans ce paysage, par l'arbre qui se situe à sa gauche. L'unification est aussi permise par l'absence de marqueur ostentatoire qui différencierait les objets : le même éclairage et le même socle blanc de forme courbe caractérisent l'exposition des stèles.

Figure 127 : Schématisation du dispositif de l'exposition



Pour comprendre quel statut les visiteurs peuvent attribuer à la stèle expérimentale, on s'intéresse aux marqueurs d'authenticité placés par les concepteurs. Ces derniers sont généralement contenus dans les textes d'exposition et dans notre cas, dans les cartels. Pour la stèle, c'est l'adjectif « expérimental » qui donne une information sur l'origine de l'objet, ainsi que les auteurs qui ont participé à sa création et dont les noms sont listés sur le cartel (transcrit ci-dessous). L'absence de date pour cet objet participe par défaut à ne pas les confondre avec les objets authentiques, bien qu'une mention de l'année 2017 aurait été plus explicite. Un autre marqueur qui ne relève pas du registre linguistique participe à la distinction des objets authentiques : le socle de la stèle colorée est le seul à contenir des cailloux à la base de l'objet (l'absence de cailloux au pied des objets authentiques renforce leur sacralisation en tant qu'objet muséal). Ces cailloux constituent donc à la fois un

élément narratif pour replacer l'objet dans un contexte (celui du sol et celui de la nécropole), mais aussi un marqueur épistémologique discret qui compense la similarité des socles (tous blancs et de forme identique).

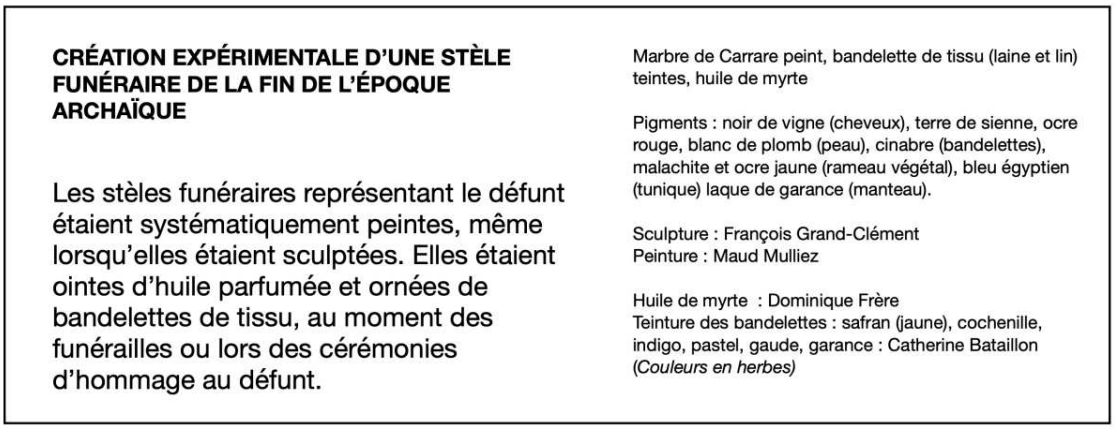


Figure 128 : Cartel de la stèle expérimentale polychrome

Le statut de l'objet peut être plus ou moins compris selon les compétences du visiteur vis-à-vis de ce que recouvre la notion « création expérimentale ». Si le visiteur sait en quoi consiste l'expérimentation en archéologie, il peut en déduire que la stèle polychrome est « une interprétation de ce que *l'on sait de véridique*, et de ce que *l'on voit d'authentique* » (Flon, 2012 : 49). Sans cette compétence en revanche, la notion de création peut être ambigüe puisqu'elle n'est reliée à aucun référent réel. La terminologie « création expérimentale » pourrait alors induire une fantaisie de la part des concepteurs, une création *ex nihilo*.

Une fois le statut de l'objet identifié, comment sa fonction dans l'exposition se donne à lire et à comprendre ? Plusieurs éléments sont présents pour faire comprendre le rôle de l'objet dans le dispositif, à savoir médier l'apparence originelle des stèles situées à droite de l'expérimentation, c'est-à-dire ornées de couleurs, de bandelettes et de divers objets. Le cartel de la stèle établit en effet un lien : on y lit notamment que « les stèles funéraires représentant le défunt étaient systématiquement peintes, même lorsqu'elles étaient sculptées ». Par un travail interprétatif d'extrapolation, le visiteur est invité à imaginer l'état originel des trois stèles authentiques placées à sa droite. La stèle expérimentale et son cartel sont censés favoriser un autre point de vue sur les objets originaux : par le texte qui précise que toutes les stèles étaient peintes même lorsqu'elles étaient sculptées et par l'image qui donne à voir un exemple de mise en couleur antique sur marbre, faite d'une gamme chromatique variée et de teintes vives.

Deux facteurs peuvent toutefois contribuer à rendre ce travail interprétatif délicat. Premièrement, le motif de la création expérimentale est uniquement dessiné et peint, il

n'est pas sculpté comme le sont ceux des stèles originales. Or c'est bien sur les objets en relief qu'il est difficile de concevoir une polychromie originelle (à l'image de la statuaire), comme le précise d'ailleurs le cartel de la stèle expérimentale par l'accentuation « *même* lorsqu'elles étaient sculptées ». De plus, le fait que ces objets soient de périodes et de style différents (classique d'un côté, archaïque de l'autre, avec un degré de réalisme variable), pourrait venir renforcer cette difficulté. Enfin, aucune mention de couleur n'est faite sur le cartel des stèles originales, ce qui pourrait amener le visiteur à douter du caractère systématique de la peinture.

La question principale porte alors sur l'opérativité symbolique du dispositif :

> « après avoir fourni au visiteur des éléments plastiques et narratifs pour composer une signification, et des éléments épistémologiques pour attribuer un statut, le dispositif de communication du patrimoine pose les conditions de la construction d'une relation à ce qui est exposé. On se trouve ici à l'aboutissement de l'opérativité symbolique du dispositif d'exposition : la production d'effets de sens qui concernent le patrimoine et le monde auquel il nous renvoie, le passé » (Flon, 2012 : 52).

En termes d'opérativité symbolique, la stèle constitue un opérateur de médiation à la fois vers le monde du savoir scientifique, selon une relation indiciaire (en fonction des connaissances du visiteur) ; et selon une relation iconique, vers un monde possible coloré, en lien avec le monde d'origine auquel il se rattache (ici la « période archaïque » comme le précise le cartel)[185].

La stèle constitue une représentation de ce que les archéologues savent de véridique et imaginent d'authentique. Pourtant elle n'entretient pas de lien de ressemblance avec les objets originaux, d'un point de vue chromatique. Tenant compte de cela et des potentiels freins mentionnés, dans quelle mesure le visiteur fait-il un transfert des propriétés (colorées) de la stèle expérimentale aux objets originaux ? Dans quelle mesure se représente-t-il un monde d'origine possible en couleurs ?

Nous faisons l'hypothèse d'une tension entre les deux représentations auxquelles renvoient les objets : une tension entre les mondes possibles représentés respectivement par l'objet

---

[185] « (…) une icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non » (Pierce, 1978 : 140), et entre l'icône et son référent, il existe une relation qualitative : l'icône présente une ou certaines qualités de l'objet dénoté. Elle renvoie à son objet selon un rapport de similarité, c'est-à-dire qu'elle accepte le possible, le « simplement ressemblant » : une icône peut être une représentation fictionnelle. [...] Ce qui est important est la vraisemblance : la ressemblance avec le passé, non la véridicité » (Flon, 2012 : 54-55).

issu du passé et celui issu de l'archéologie expérimentale. L'iconicité partielle qui existe entre les objets favoriserait la création d'« une zone incontrôlée sémiotiquement » (Flon, 2012 : 49), d'un interstice, dans lequel le visiteur à la liberté d'imaginer la mise en couleur des stèles authentiques. Ce qui va nous intéresser est donc de comprendre comment cet interstice est comblé.

Étude de réception : logiques discursives et freins à une réécriture

L'étude de réception de la mise en scène s'appuie sur un corpus de 50 entretiens, d'une moyenne de 20 minutes, réalisés *in situ* une fois que les visiteurs eussent terminé leur parcours[186]. L'analyse des discours recueillis fait ressortir quatre principales logiques discursives : lorsqu'il s'agit de transférer le discours porté par la stèle expérimentale dans sa dimension matérielle (couleurs et ornements) et dans sa dimension linguistique (les informations du cartel) aux stèles originales, ces logiques peuvent être :

- l'omission ;
- la dévaluation ;
- la défiance ;
- l'euphémisation.

Les pages qui suivent s'attachent à décrire ces quatre logiques et pour chacune d'entre elles, nous proposons d'identifier les facteurs qui viendraient les expliquer.

Avant cela, une précision d'ordre quantitative : près de 80% des 50 visiteurs se sont arrêtés sur la stèle expérimentale et ont mentionné l'objet lors de la contre-observation[187]. Dans le cadre de 39 entretiens, les visiteurs affirment avoir marqué un arrêt, pouvant être de nature variable (observation plus ou moins longue, lecture sélective et plus ou moins approfondie). Pour les 11 autres entretiens, le visiteur ne cite pas la stèle expérimentale soit parce qu'il ne s'y est pas arrêté durant sa visite, soit parce que l'objet n'est pas jugé significatif dans son expérience de l'exposition. C'est le cas d'Yvonne, 58 ans, qui déclare préférer la « suggestion » à la « reproduction » : « Parce qu'il y a deux écoles, ou on suggère, ou on

[186] Le protocole mis en place pour l'étude, et notamment la grille d'entretien, a été décrit en chapitre 3. L'annexe 5.3 présente le contexte de l'étude et l'échantillon de visiteurs interrogés. Tous les entretiens ont été retranscrits et sont disponibles en annexe 5.4.

[187] Une phase d'observation anonyme a en effet précédé l'entretien, nous avions relevé sur un plan leur parcours. Puis, la première question qui leur a été posée consistait en la reconstitution de leur parcours. L'objectif était de pouvoir saisir en amont l'intérêt du visiteur pour la stèle, en vue de conduire au mieux la suite de l'entretien.

reproduit, et moi je préfère la suggestion que la reproduction » (entretien n°8). Yvonne juge qu'une explication textuelle aurait été plus pertinente, davantage qu'une reproduction. Paradoxalement, elle souligne l'intérêt de reconstituer la musique ou les parfums, c'est-à-dire pour « l'éducation des sens », mais ne juge pas utile de reconstituer les choses « matérielles ». Elle conçoit néanmoins que l'objet puisse avoir un intérêt pour les scolaires, mais elle ne se sent pas incluse dans le public visé par l'objet. C'est le cas également de Renaud, 23 ans (entretien n°10) qui avance des arguments similaires même si les raisons ne sont pas exactement les mêmes. Renaud se dit très touché par les stèles originales qu'il qualifie de « sobres », « poétiques », « émouvantes » et « spirituelles », et non par la création expérimentale. Pour les enfants « ça doit être plus adapté », « ça doit être génial », mais la modernité de l'objet ne l'atteint pas :

> « ça me parle plus ces objets, même s'ils sont moins bien conservés, que des choses reconstituées. Je ne sais pas, c'est personnel, du coup je suis passé assez vite dessus » ; « il n'y a pas cette émotion, de la vieille pierre, de la chose authentique. Déjà je trouve les couleurs… je ne sais pas, ça ne me touche pas les couleurs, c'était très certainement ce qu'il y avait à l'époque, mais… je ne suis pas du tout touché, je préfère… le côté un petit peu ouvert des œuvres antiques » ; « disons qu'elles sont plus ouvertes à l'interprétation, aux rêves, aux voyages » ; « mais c'est horrible parce que c'était les couleurs d'origine » ; « bon après c'est le côté moderne, qui n'arrive pas à retranscrire la beauté des marbres, des sculptures » (Renaud, 23 ans, entretien n°10).

Pour l'analyse, il faut donc tenir compte du rapport préalable qu'ont les visiteurs envers les supports de médiation de manière générale. Néanmoins, précisons que peu d'entre eux semblent partager les points de vue cités, étant donné la nature de l'exposition *Rituels grecs, une expérience sensible* : le concept s'appuie précisément sur la reconstitution ou sur l'évocation, pour reprendre le discours de l'institution et le public de l'exposition en a connaissance en amont de son déplacement. Par ailleurs, il faut également prendre en compte que l'entretien est le moment où se construit une réflexion, et nos questions ne sont pas nécessairement celles que le visiteur s'est posées pendant sa visite. Les réponses et arguments se construisent au fur et à mesure de la discussion.

- **Le transfert des couleurs : la logique d'omission**

Étant donné l'objectif assigné à la création expérimentale dans l'exposition, on s'intéresse dans un premier temps aux modalités du transfert qui peut être fait par les visiteurs, un transfert des couleurs de la création vers celles supposées des objets originaux. Pour identifier les modalités de ce transfert, on analyse les réponses formulées par les visiteurs à deux questions qui leur ont été posées. La première l'a été au début de l'entretien : comment se représentent-ils la nécropole, notamment en termes d'ambiance. La deuxième

question a été posée à un stade plus avancé de l'entretien, après avoir échangé sur la création expérimentale et sur son cartel. Puisque ce dernier précise que les stèles « étaient systématiquement peintes, même lorsqu'elles étaient sculptées », comment les visiteurs imaginent-ils la mise en couleur d'une des stèles originales (ci-dessous) quelles couleurs, quelles teintes et à quels emplacements ? Pour mieux se représenter les réponses des visiteurs, nous avons matérialisé *a posteriori* certains des éléments de leur discours en colorisant numériquement la stèle qui a fait l'objet d'une projection mentale.



Retranscription du cartel :

Stèle funéraire en marbre pentélique : Jeune homme et chien.
375-350 avant notre ère
Musée du Louvre, Paris n°inv.MA807
Le défunt figuré sur les stèles n'est jamais donné à voir en tant que mort, contrairement aux représentations sur les vases, mais vivant, dans un acte familier de sa vie quotidienne. Ici, un jeune homme tient dans sa main gauche les accessoires nécessaires à l'exercice dans la palestre : un aryballe (petit vase à parfum) et un strigile (racloir). De la main droite, il tient un oiseau qu'il tend vers son chien pour jouer avec lui.

Figure 129 : Stèle funéraire choisie pour l'exercice d'une projection

Dans de nombreuses réponses à la première question, on observe ce que l'on propose de nommer *une logique d'omission* de la couleur. Dans la représentation que le visiteur dit se faire de la nécropole, il peut faire abstraction de la couleur, voire accentuer la blancheur des objets. C'est le cas de Laure, 34 ans, qui tout en déclarant s'être intéressée à la création expérimentale, projette sur la nécropole une ambiance chromatique blanche.

Et dans votre parcours, est-ce qu'il y a quelque chose que vous avez lu ou regardé plus attentivement ? <laure> Oui, j'ai lu le petit panneau en fait, sur le fait que les tombes étaient peintes, ce qui m'a surpris en fait. Du coup c'est vrai c'est très coloré et on ne s'attend pas forcément à ça sur, comment dire, sur le thème des funérailles. Et du coup c'est ça qui m'a donné envie de regarder, de lire le petit encadré en fait. **Ok. Peut-être avant de revenir sur l'encadré, comment avec tous ces objets-ci vous vous représentez la nécropole ? Avec les quatre stèles.** <laure> Comment je me représente ? Quelque

> chose d'assez calme, enfin d'assez … ce n'est pas trop sombre en fait, c'est plus … ça a l'air d'être plus avec du blanc et tout ça, donc plus lumineux, que peut-être ce que l'on a l'habitude de voir si on se réfère à des cimetières ou des choses comme ça, chez nous c'est plutôt sombre et plutôt gris et plutôt machin. Là le blanc ça ... donne un aspect plutôt … quelque chose d'apaisant on dirait. Voilà c'est ce que ça me donne comme impression, mais … (entretien n°2)

La même logique discursive est mobilisée par Ancel, 26 ans, qui met d'ailleurs en avant le caractère contradictoire des informations fournies par la stèle expérimentale et par les objets originaux : « En termes d'ambiance ? Alors ça du coup, justement, je ne sais pas, en termes d'ambiance, j'imagine que c'était assez sobre, même si là du coup il y a beaucoup de couleurs » (entretien n°5).

L'omission est d'autant plus perceptible lorsqu'il est question de projeter mentalement des couleurs sur la stèle dite du Jeune homme au chien. Pour l'essentiel des visiteurs, l'exercice est loin d'être évident, il semble plutôt demander « un effort d'imagination colossale » comme l'admet le texte du nouveau parcours permanent du musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille. Plusieurs modalités de transfert s'observent et peuvent être caractérisées selon tout un dégradé de « couleurs » : une omniprésence du blanc, un camaïeu de beige, ou une polychromie très localisée et justifiée.

Le blanc est souvent utilisé pour la toge du personnage. Elodie, 29 ans, explique sur le ton de l'humour qu'elle n'arrive pas à se les représenter différemment :

> « Moi je lui mettrais la couleur de la peau peut-être un peu foncée, enfin dans les ocres marron là. Le chien je le mettrais… brun et… la toge… je ne sais pas. Ben blanche [rire] je n'arrive pas à les imaginer autrement qu'en blanc. Et ce qu'il tient dans la main là, la petite fiole, plutôt… noir ébène comme ce qu'on a pu voir un peu là-bas. Et le fond je ne le mettrais pas peint. [puis ajoute plus loin] Et l'oiseau je le mettrais peut être jaune et bleu. Ou rouge je ne sais pas » (entretien n°13)



Figure 130 : Exercice de mise en couleur (l'importance du blanc dans le transfert)
À gauche entretien n°13 ; au milieu entretien n°16 ; à droite entretien n°18

Pour Luna, 11 ans, la blancheur de la toge s'explique par la richesse du personnage : « la peau blanche, les cheveux châtains, la toge blanche parce qu'il a l'air riche. Enfin, on dirait qu'il est riche. Et les yeux bleus, je ne sais pas. [enquêtrice : **Le blanc, vous avez dit « parce qu'il est riche » ?**] Oui parce que les gens riches à l'époque ils avaient une toge blanche » (entretien n°11).

Katia, 49 ans, dit visualiser le chien « marron », l'oiseau « rouge », la toge « blanche » et l'homme « blond ». Son compagnon de visite, Marc, 50 ans, exprime un désaccord sur l'apparence des Grecs qu'il estime bruns et bronzés. L'échange entre les deux visiteurs est le suivant :

> « <marc> J'aurai du mal à l'imaginer coloré. [rire] Je suis désolé, je vais rester bloqué dans mon éducation, vraiment j'aurai du mal à le voir coloré. Parce que je le trouve déjà très bien comme ça. <katia> Le chien il serait marron, l'oiseau il serait rouge, la toge elle serait blanche, l'homme blond. <marc> Non brun <katia> Non blond. Moi je vois plus les Grecs blonds que bruns. <marc> Mais ils étaient plus bruns que blonds. [enquêtrice : **Et du coup peut-être la peau ? le visage ?**] <katia> Euh… je crois que… bon, qu'ils mettaient de l'huile donc, qu'est-ce qu'ils pourraient bien faire… <marc> Bronzé. <katia> Non pas bronzé. <marc> Bah il y a du soleil partout en Grèce hein [rire] ils étaient à moitié nus sans arrêt. <katia> C'était un jeune garçon. <marc> Oui mais ils étaient bronzés quand même. <katia> Donc, rose. [enquêtrice : **Ok, on se fait bien une idée de ce que vous imaginez**] <katia> Les yeux bleus, blond. » (entretien n°16)

La toge blanche peut néanmoins être agrémentée de quelques détails, comme l'imagine Émilie, 33 ans, qui y projette de la dorure :

> « Moi c'est sûr que le vêtement je l'aurai mis en blanc. Mais… en blanc éventuellement avec des détails de dorure, vraiment très simples quoi, mais c'est plus ma façon de voir les choses. Le chien, oui il aurait été brun ou noir ; l'oiseau je l'aurai fait plus coloré par contre, avec des couleurs beaucoup plus vives. Et les cheveux, oui je pense brun aussi. Mais vraiment pas autant de couleurs vives effectivement que celle-ci » (entretien n°18).

Par ailleurs, il est intéressant de noter que pour ces visiteurs qui habillent le personnage de blanc, la couleur est le plus souvent concentrée sur l'oiseau. Monochrome ou polychrome, les couleurs y sont vives et l'oiseau prend des allures de volatile exotique.

Comme Émilie qui transfère des couleurs moins vives, Alain 76 ans, projette sur la stèle de l'Homme au chien une polychromie « moins flamboyante ». Avant cet exercice pourtant, Alain généralise de lui-même la mise en couleur à toutes les stèles, en dépit des interrogations que se pose sa compagne Élisabeth :

> « <enquêtrice> **vous disiez justement que vous vous imaginiez ces objets en couleur ? vous disiez que cet objet-là [la création expérimentale] c'était pour aussi… ?** <alain> Pour moi tout devait être pratiquement en couleur, tout, je pense. <élisabeth> Tu crois que ceux-là ils étaient en couleur aussi ? <alain> Il n'y a pas de raison, il n'y a pas de raison. <élisabeth> Quand même, c'était en marbre. Tu ne vas pas mettre de la couleur. <alain> Et alors ? <élisabeth> Je ne sais pas s'il y a des traces de couleurs. Même s'il n'y a pas de traces de couleur, c'est gai [rires] »

Quand il est question de projeter une mise en couleur sur la stèle originale, le doute s'installe et les rôles s'inversent :

> « <enquêtrice> **Du coup, vous [Alain] vous l'imaginiez en couleur et vous [Élisabeth] moins ?** <élisabeth> Oui. <alain> Ça pourrait, ça pourrait être en couleur oui. Je ne dis pas, peut-être pas aussi fin flamboyant que ça mais… […] <enquêtrice> **Et pourquoi ça ne serait pas aussi flamboyant ?** <alain> Parce que peut-être, je sais ne pas, surement que… <élisabeth> Tant qu'à faire. <enquêtrice> **Non c'est une question.** <alain> Non je ne sais pas peut-être, oui remarquez… Ce sont des couleurs vives là, mais oui ça peut être pareil.

In fine, Alain et Élisabeth imaginent une toge blanche, le personnage serait brun, la peau colorée et Élisabeth ajoute elle aussi des couleurs vives sur l'oiseau.

La question de la blancheur ne se limite d'ailleurs pas à la couleur de la toge, mais concerne également celle de la peau. Selon une logique d'omission, deux tendances s'observent : soit la peau est laissée « au naturel », c'est-à-dire non peinte et la couleur est alors celle du marbre, soit la peau est blanchie et des problèmes sémantiques se posent. En effet, lorsque les visiteurs mentionnent une peau blanche, il n'est pas évident de savoir à quoi ils font référence. Parce que « blanc » désigne aussi (et malheureusement…) une certaine population, on ne peut pas toujours savoir si le visiteur imagine une *peau de caucasien* ou une *peau de plâtre*. Dans de nombreux entretiens, la coloration de la peau pose en tout cas problème. C'est le cas de Sophie, 54 ans, qui a particulièrement apprécié le discours porté par la création expérimentale, qui dit comprendre le schéma moderne opposant sculpture et peinture, sans pour autant le partager ; pour elle, il n'y a pas d'opposition à faire. Lors de l'exercice, elle mobilise donc les couleurs qu'elle a croisées tout au long de l'exposition, mais elle exprime les difficultés qu'elle rencontre à coloriser la peau.

> « <enquêtrice> **Si vous deviez vraiment plus décrire les couleurs que vous imaginez, à quel emplacement, quelle teinte ?** <sophie> De ce que j'ai vu aujourd'hui ça a l'air plutôt des teintes assez vives, donc du rouge, du jaune, on en a vu beaucoup, du bleu je pense que ça correspondait aussi aux pigments qu'ils pouvaient facilement utiliser pour la peinture. Après je n'ai pas trop d'idée de… enfin, de l'aspect corps, de l'aspect… Les cheveux je pense plutôt foncés, c'est la représentation qu'on en a. Après le corps je ne sais pas du tout. J'ai lu plus loin, avant, que le blanc, enfin le teint pâle était... enfin on le retrouvait notamment dans le mariage... mais après je ne sais pas si c'était une façon de représenter le corps ou... <enquêtrice> **Donc vous n'avez pas de difficulté à tout coloriser, mais plus le corps c'est ça ?** <sophie> Oui sauf le corps, je ne sais pas comment il pourrait être » (entretien n°1).

Un déroulé similaire caractérise l'entretien avec Jade et Émeline, toute deux étudiantes en deuxième année de licence Histoire de l'art. Avant l'exercice, elles expliquent savoir que « tout était peint » dans l'Antiquité. Jade précise que « même les stèles comme ça étaient peintes », et Émeline ajoute que « même si c'était un décor en lui-même la sculpture, *ils ajoutaient de la couleur* [le dise en même temps] par-dessus, pour mettre en valeur » (entretien n°9). Puis, lorsqu'elles imaginent la mise en couleur du Jeune homme au chien (en colorisant la toge, les cheveux, le chien et le fronton de la stèle), elles sont là aussi d'accord sur le fait que la peau devait être « couleur marbre ».

> <enquêtrice> **La peau ? Vous avez dit quelque chose sur la peau ?** <jade> La peau je ne sais pas. <enquêtrice> **Ou le visage ou … ?** <jade> hum, non, la peau c'est bien le truc que je laisserai en marbre, couleur marbre. <émeline> Moi aussi ouais je suis assez d'accord. <jade> Justement tout serait coloré mais pas la peau. <enquêtrice> **Pas la peau mais du coup est-ce que les lèvres, ou les yeux … ?** <jade> Les lèvres oui. <émeline> Les yeux aussi. <jade> Les lèvres rouges et les yeux… bleus je pense. Typiquement ouais.

Je pense que vraiment la peau c'est quelque chose qu'ils laissent avec la matière. <enquêtrice> **Pour toutes les stèles ce serait pareil ?** <jade> Oui. Je pense.

Plusieurs visiteurs ne colorent donc pas la peau du personnage car ils jugent cela inutile. Pour Julie, à part l'habit et le chien, « il n'y a pas grand-chose de plus, de coloré » (entretien n°24) ; pour Nathalie, ce sont les couleurs de l'habit et des cheveux qui sont les plus faciles à visualiser (entretien n°7). D'autres visiteurs colorent la peau, mais il est intéressant de noter que cette mise en couleur revient à en faire de nouveau mais autrement une statue. En ne soulignant pas les détails du visage et en appliquant une teinte unie pour l'ensemble du corps, c'est comme si le bas-relief de la stèle consistait en la représentation d'une statue habillée. Pour exemple, nous reportons ci-après deux extraits d'entretien où les visiteurs en binômes échangent autour de ce point :

<enquêtrice> **quand vous disiez que vous aviez du mal à transposer, si on faisait une minute de visualisation, si vous deviez décrire à votre amie qui ne voit pas, les couleurs, les teintes, à quel emplacement, de celle du centre ? Quelle mise en couleur imagineriez-vous ?** <karine> Alors, on était assez étonnées par les maquillages et les fards, avec le blanc et puis le rouge, alors j'aurais tendance à dire que je ne colorierais pas trop la peau, mais peut-être que ce serait une erreur, donc on peut le mettre en blanc lui, son visage, son torse, son bras soient assez blanc. Je mettrais vraiment l'accent sur la toge, plutôt dans les ocres, les rouges plutôt. Voilà une coiffure brune et puis après c'est quoi un chien et… ? <enquêtrice> **Un chien et un oiseau.** <sandrine> En tout cas ce qui est sûr, c'est que moi je ne vois pas le fond de la stèle peinte. Je vois le personnage, l'oiseau, et le chien, je ne vois pas le fond peint. Par contre, peut-être là aussi. <enquêtrice> **Le fronton en haut ? Le cadre ?** <sandrine> Le fronton oui le cadre. Voilà. <enquêtrice> **Et le visage ? Parce que vous ne parliez que de la peau en blanc ?** <karine> Bien oui… Si je n'étais pas passée par les premières étapes de l'exposition [fait allusion au maquillage issu de l'expérimentation dans la section dédiée au rituel du mariage], je l'aurai laissé nature mais bon [rire]. Donc les yeux peut-être surlignés avec du noir, du khôl. <sandrine> Et la bouche… <karine> Enfin bon, c'était les femmes qui se maquillaient quand même ? Le blanc, ils disaient que ça les rapprochait des dieux, donc là je le mettrais en blanc. Je ne pense pas que je marquerais vraiment sa bouche, ses yeux… enfin je ne sais pas, il faudrait voir ce que ça donne [rire] » (entretien n°15).

<enquêtrice> **du coup vous vous les imaginez comment ces objets-là, peints ?** <frederic> Alors peints ou pas peints, je ne sais pas, mais oui, après c'est parti. Si la stèle était peinte, la toge d'une manière, le corps d'une autre couleur, les cheveux… Enfin, tous les éléments devaient être complétement différents. <enquêtrice> **Entièrement peint donc. Et vous avez pris l'exemple de celle-ci, si justement vous deviez décrire quelles couleurs, quelles teintes, à quel emplacement ?** <frederic> Aucune idée là. <enquêtrice> **Non ?** <frederic> [rire] Non je ne sais pas. <enquêtrice> **Si vous deviez faire preuve de…**

<frederic> d'imagination ? [*rire interlocuteurs*] <corine> Allé vas-y ! <frederic> Mais je ne sais pas là. Je ne sais pas, la toge blanche. Et après, juste le corps… couleur peau, je dirais claire, voilà. Mais après je ne sais pas. <enquêtrice> **Et les cheveux ? le visage ? Je ne sais pas, est-ce que vous le peignerez ou non ?** <frederic> Non, je ne pense pas qu'ils fassent ça par contre. Les yeux tout ça, enfin le visage et le corps de la même teinte. <enquêtrice> **De la même teinte ?** <frederic> Ouais. Juste les cheveux, on va dire peints, mais après pas de détails de maquillage ou montrer l'œil, mais une teinte unie. <enquêtrice> **Ok. Et vous par rapport à ça vous… ?** <corine> Non je pense qu'ils travaillaient juste déjà tout ça. Ils faisaient ça. Mais sans peindre. <enquêtrice> **Ils sculptaient mais que… ?** <corine> Ouais voilà c'est ça. C'est déjà assez compliqué je pense. Et du coup, là [sur la création expérimentale] ils peignent comme ils sculptent un peu moins » (entretien n°22)

À une mise en couleur à dominante blanche ou couleur marbre, s'ajoute une mise en couleur d'un autre type, celle réalisée dans un camaïeu de beige ou dans des tons qualifiés de « naturels ». C'est le cas de Nicole, 66 ans : le chien serait beige ou noir, les accessoires tenus en mains seraient sombres, éventuellement noirs ou gris, l'oiseau gris pâle et la toge blanc crème ou beige. Après sa description, Nicole constate elle-même que sa mise en couleur ne contient « pas énormément de couleurs » : « c'est ce que j'étais en train de me dire, je suis en train de vous parler de blanc, de beige, de crème, de noir, mais finalement non. On ne voit pas ça en rose et en jaune quand même. Donc non, non. Blanc, beige, crème, noir, sombre, gris pas plus » (entretien n° 31).



Figure 131 : Exercice de mise en couleurs, entretien n°31.

Ce camaïeu de beige est aussi utilisé par Séverine, 47 ans, qui fait d'ailleurs un parallèle avec les couleurs de la céramique antique : « Moi du coup *si* je devais le mettre en couleur ce serait plus dans… en fait, c'est ce qu'on connait des vases grecs… <enquêtrice> **De la céramique ?** <séverine> Oui de la céramique, dans les bruns et noirs et voilà, et ivoire. Plutôt que réellement coloré comme celle-ci. <enquêtrice> **Oui ok d'accord [rire].** <séverine> Non je… Je ne veux pas la colorer comme l'autre [rire] » (entretien n°14).

Si la céramique n'est pas mentionnée par Georges, 74 ans, la proposition qu'il fait s'en rapproche également. La mise en couleurs de la stèle pourrait se caractériser par des tons « noir et blanc » ou « jaune et noir » ; en tout cas une proposition moins polychrome que la création expérimentale :

> « Oui, oui, je pense qu'elles étaient peintes aussi, mais que bon, ça s'est décoloré quoi, dans le temps. <enquêtrice> **Et du coup, comment vous vous les imaginez en couleurs ces objets ?** Un peu de la même manière, peut-être moins… plus monochrome ou plus polychrome, c'est difficile à dire. <enquêtrice> **C'est-à-dire, plus monochrome ou plus polychrome ?** C'est-à-dire que là c'est polychrome… Il y a un choix de couleur qui est très important, il y a le bleu, il y a le jaune, il y a le noir, le… l'orange, enfin l'orange, oui l'orange, il y a beaucoup de couleur. Mais peut-être que c'était simplement noir et blanc ou jaune et noir, *a priori*. <enquêtrice> **Et pourquoi du coup il y aurait moins de…?** Pourquoi y en aurait moins ? Oui… Oh ben ça dépend peut-être des rituels qu'on appliquait, ou des régions. À Sparte, Athènes, ou ailleurs, peut-être que ça se faisait d'une façon différente » (entretien n°6)

Pour finir sur l'analyse des modalités d'un transfert, il est intéressant de noter que pour les autres visiteurs qui envisagent une riche polychromie, la logique de la couleur semble essentielle, c'est-à-dire que celle-ci doit avoir un sens. Ils accordent alors beaucoup d'importance à la symbolique des couleurs utilisées, notamment pour les couleurs de la toge. Pour de nombreux visiteurs, la couleur de la toge reflète le statut social du défunt. On observe d'ailleurs que la pourpre est souvent citée : couleur du pouvoir et signe de richesse, ce « savoir » semble avoir largement circulé. Dans le cas de la stèle de l'Homme au chien, aucune information n'est donnée sur le statut du personnage et les visiteurs peuvent être gênés de proposer une couleur qui ne correspondrait à la « réalité ». Ce manque d'information biographique peut alors justifier de ne pas transposer des couleurs aussi vives, comme le fait Aurélie :

> « Alors moi j'imagine que le vêtement serait coloré, sans doute d'une couleur plutôt sombre, voilà, peut-être un… un marron, ou un blanc, pour le défunt. Le chien, il aurait une couleur de chien, l'oiseau aussi. Finalement lui, sa peau, ses cheveux, ouais finalement… je ne mettrais pas des couleurs particulièrement vives. Et pourtant…

[regarde la stèle expérimentale], c'est pourtant des couleurs très vives. Donc euh… ouais, voilà. Je n'y mettrais pas de couleurs vives. <enquêtrice> **Et pourquoi du coup pas de couleurs vives ?** <aurélie> Parce que je sais aussi que les couleurs vives c'était réservé à une élite, et que… Mais bon, c'est le moment, j'ai envie dire, où ils pouvaient se lâcher entre guillemets, mettre des couleurs vives sur le défunt. Mais voilà, je me pose la question. Est-ce que, étant donné… je ne me souviens plus exactement… [lit le cartel] Oui voilà, on n'a pas d'éléments sur son statut social à lui, on ne sait pas si c'est… s'il avait pu porter des couleurs vives ou pas, mais enfin. Je ferais comme ça » (entretien n°18).

Imaginer les couleurs pose donc un certain nombre de questions au visiteur et pour finir, nous choisissons de citer un extrait de l'entretien mené avec Claire, 49 ans, qui nous semble significatif de cela :

<enquêtrice> **Si vous deviez le mettre en couleur, quelles couleurs vous imagineriez, quelles teintes, à quel emplacement ? Si vous deviez décrire ce que vous imaginez ?** <claire> Bien ce serait un peu comme celle-là, c'est-à-dire quelque chose d'assez entre guillemets réaliste. Donc la peau, plutôt couleur peau, je ne lui mettrai pas du vert ou du orange ou je ne sais pas quoi. Donc la peau plutôt couleur chair, les cheveux plutôt blonds parce que… je ne sais pas, les Grecs ils ne devaient pas être très blonds mais bon. Et le chien je le laisserai comme ça, c'est pas mal. L'oiseau peut-être il pourrait avoir des couleurs plus vives. <enquêtrice> **Le chien vous le laisseriez comme ça vous dîtes ?** <claire> Oui, il a à peu près la couleur d'un chien. Et la toge elle pourrait être… jaune… jaune safran, c'est joli. <enquêtrice> **Donc blond, la peau chair, la toge jaune…** <claire> Ouais, je ne le vois pas… avec la peau noire ou… parce que celle-là, ils ne l'ont pas fait avec la peau noire, pourtant ils devaient être bronzés quand même, il y a beaucoup de soleil en Grèce. Je ne sais pas… Je n'arrive pas à voir… comme le marbre est relativement clair, je n'arrive pas à l'imaginer noir. Les statues, on est habitué à les voir blanches, donc ça ferait bizarre. En plus j'ai vu que les, ça m'a marquée ça, les vases sont tous noirs dans l'exposition, quasi. Alors soit noirs avec des peintures ocres, soit ocre avec des peintures noires. Mais les seuls qui soient blancs, c'est ceux du deuil. Donc peut-être que c'est… je ne sais pas. C'est bizarre que le blanc soit la couleur du deuil, mais dans beaucoup de culture c'est ça. <enquêtrice> **Oui**. <claire> Parce que quelqu'un qui est mort, il est pâle, il est blanc, il perd ses couleurs, je ne sais pas. Mais là, il n'est pas du tout peint mort donc… C'est marqué : « le défunt figurant sur les stèles n'est jamais donné à voir en tant que mort, contrairement aux représentations sur les vases » mais vivant donc, moi je le peindrais comme un humain vivant qui se promène, qui fait son truc. Moi je ne le vois pas peint. (entretien n°28)

- **Les facteurs liés à une logique d'omission**

Pour comprendre cette logique d'omission observable dans de nombreux discours, il faut tenir compte de plusieurs freins. Pour l'heure, nous en distinguons deux principaux : ceux liés au contexte thématique et ceux liés au contexte scénographique. Dans le premier cas, les visiteurs mobilisent également en plus de leurs représentations achromatiques de l'art statuaire antique des représentations du contexte funéraire (le contexte thématique) : la mort, le deuil, le cimetière ne sont généralement pas associés à la couleur. Dans le second cas (le contexte scénographique), certains visiteurs expliquent d'eux-mêmes pourquoi le transfert ne se fait pas si aisément. Les raisons tiennent alors à l'écriture de l'exposition : la place de la stèle dans le parcours, le lien qu'elle entretient spatialement avec les stèles originales ou encore la chartre graphique de l'exposition.

Il faut en effet tenir compte du fait que les objets sur lesquels est appliquée la couleur sont des stèles dans un contexte funéraire. Or, la couleur est souvent associée à quelque chose de « vivant ». Elle s'oppose donc au calme de la pierre caractéristique des cimetières. Sandrine, 51 ans explique visualiser une ambiance « calme » et « sereine » du fait des couleurs des stèles originales qu'elle qualifie de « blanc, blanc cassé, un peu doux ». Pour elle, l'ambiance du cimetière est celle du « bruit du repos » : « [l'expression] le repos éternel, c'est bien pour ça. Alors du coup, c'est vrai que celle-là [la création], je l'ai zappée mais involontairement, et tu vois je pense c'est plus par rapport aux couleurs. Donc le truc 'sérénité', c'est plus pour les couleurs de…[sous-entendu des originaux] ». Sandrine ne s'est pas arrêtée pendant sa visite sur la stèle expérimentale, car celle-ci dénotait avec le contexte funéraire de la thématique : « c'est vrai qu'au départ, j'arrive là et je ne lis pas, pour moi ça ce sont des stèles, c'est évident, et ça pas du tout. C'est marrant » (entretien n°15).

Pour Katia, 49 ans, la couleur est associée à la fête, c'est pourquoi elle est difficilement envisageable lorsqu'il est question de mort : « ça c'était dans des cimetières, donc… Je n'irais pas faire une fête dans un cimetière. À la mort de quelqu'un, je ne vais pas prendre ma nappe de pique-nique, mes tambourins, et dire « papi, papi, c'est la fête, je mange en ton honneur » ; « la couleur pour moi, dans un cimetière c'est… moi ça me choque. Je le dis, ça me choque » (entretien n°16).

Claire mobilise également un ensemble de représentations lorsqu'elle associe « le marbre froid » à un « côté cimetière, mort » qui « fait plus sérieux » et « classique », et qu'elle l'oppose au « côté un peu carnaval » de la couleur (entretien n°28).

Les visiteurs qui n'associent pas la couleur au contexte funéraire peuvent être amenés à chercher des exemples qui concilieraient ces deux thèmes. Des parallèles sont faits avec

d'autres civilisations antiques, d'autres espaces ou d'autres temporalités : les Incas, les Mayas, les Indiens, les religions comme l'hindouisme, les pratiques tibétaines, au encore la fête des Morts au Mexique. Mais s'ils trouvent dans ces analogies des explications qui concilieraient à la fois le monument funéraire, la couleur, et les bandelettes de tissus, la stèle expérimentale ne leur évoque pas, par conséquent, la Grèce antique. En atteste l'échange suivant entre Séverine, 47 ans et François, 53 ans :

> <enquêtrice> **Et cet objet-ci [la création expérimentale] ? Qu'est-ce qu'il vous évoque aussi ?** <françois> Bien je trouve qu'il fait décalé en fait. <séverine> Oui. <françois> Moi pour moi il fait plus Indien, enfin, comme ça au premier regard, il fait décaler quoi en fait. <séverine> Oui, ça fait plus toltèque, maya, plutôt que grec quoi. C'est vrai qu'effectivement, je suis d'accord. <françois> Enfin je ne sais pas si c'est un peu comme en France, au moyen-âge et… Ça c'était peut-être coloré aussi en fait, je ne sais pas. Les églises au moyen-âge elles étaient colorées, il y a plusieurs couleurs, ce n'était pas uniquement en pierre. Donc je ne sais pas si ça c'était peint aussi, ou si ce n'est que celle-ci qui a un rendu… Mais ça fait décaler en fait, c'est vrai qu'on se croirait plus dans, oui aztèque, inca, indien, que grec. <séverine> Et en même temps, les foulards qui a autour, c'est très bouddhiste comme… Voilà, chez les bouddhistes il y a beaucoup de rituels avec ce genre de foulards colorés. Je vais vous dire, en fait quand je la vois, le haut me fait penser plus aux Toltèques, aux Mayas comme tu dis, et les foulards plus aux rituels Bouddhistes et voilà, tout ce qui est Dalaï-lama [rire] Vraiment complètement décalé avec les Grecs quoi c'est … [rire]. Je n'aurais pas fait de moi-même la relation avec la civilisation grecque en voyant cet objet » (entretien n°14).

Un deuxième ensemble de facteurs relève de la mise en scène de la stèle expérimentale. Pour plusieurs visiteurs, le lien entre la création et les originaux n'est pas évident. Pour Katia qui a déclaré s'être arrêtée attentivement sur la stèle expérimentale, celle-ci devait être en dehors de la nécropole dans l'Antiquité, pour signaler l'espace, alors que les originaux sans couleurs étaient à l'intérieur de la nécropole. Marc, son binôme, conçoit aussi difficilement le lien qu'entretiennent toutes les stèles entre elles : « Même si elle y est [dans l'exposition], elle en fait partie, j'ai l'impression justement qu'elle ne fait pas partie de l'exposition » (entretien n°16).

Agathe et Charlotte, toutes deux diplômées d'un master Réception de l'Antiquité à l'époque moderne, ont leur avis sur la question. Elles s'interrogent sur la pertinence de l'emplacement de la création expérimentale, car elles conçoivent qu'elle puisse être considérée comme « hors expo », c'est-à-dire « hors du temps » en comparaison aux autres objets issus de l'expérimentation (entretien n°26). Elles émettent alors l'hypothèse que si la stèle expérimentale avait été placée au milieu des trois stèles originales (et non en périphérie), un lien aurait été plus explicite.

À l'agencement spatial s'ajoutent les couleurs de la mise en scène, elles-mêmes issues de la chartre graphique de l'exposition. Patrick et Nadia, 42 ans, expliquent qu'il leur est difficile d'imaginer les stèles originales dans leur contexte originel, c'est-à-dire en extérieur, du fait du camaïeu chromatique formé par les couleurs des objets et de la fresque.

> <patrick> je pense que c'est dans la nature, c'est ce que les arbres suggèrent, et puis… je me posais la question aussi, il faut imaginer que c'est dans un endroit qui est complètement avec plein de verdure, vert et avec de l'herbe et avec des feuillages donc ça devait encore donner quelque chose de différent de ce qu'on imagine, à cause de l'environnement où ça devait être. <enquêtrice> **En comparaison à ici, dans l'exposition ?** <patrick> Oui que là, dans l'exposition, oui finalement c'est aussi difficile à se le représenter. <enquêtrice> **Le vert et la nature.** <patrick> Voilà mais là on se rend compte que c'est à l'extérieur, que ça devait être dans un environnement qui est très différent de ce que l'on voit ici finalement. <enquêtrice> **Oui c'est vrai que les arbres sont beiges en plus, je n'avais pas…. [rires] Je suis là depuis une semaine et je n'avais même pas tilté que les arbres étaient beiges.** <patrick> Beige par la mise en scène. [l'enregistrement a coupé] <enquêtrice> **L'enregistrement a coupé mais vous disiez qu'il y avait un ton monochrome, c'est ça ? Qui allait bien avec l'exposition ?** <patrick> Le beige orangé, je ne sais pas comment dire, et les stèles elles-mêmes. <nadia> Oui les stèles c'est du blanc cassé à l'ocre. <patrick> Et ça va très bien ensemble. Finalement ce n'est pas du tout comme c'était dans la nature où ça doit être vert en fait tout autour. <nadia> Mais ça va avec le côté entre guillemets « artistique » de la mise en scène de l'exposition. (entretien n°29).

Enfin, un dernier facteur pouvant expliquer une logique d'omission correspond à l'absence d'un renvoi bilatérale d'un cartel à l'autre. Si le cartel de la stèle expérimentale mentionne que toutes les stèles étaient systématiquement peintes, même lorsqu'elles étaient sculptées, les cartels des stèles originales ne précisent pas qu'elles aussi étaient, précisément, originellement peintes. À la fin de l'entretien mené avec Georges, celui-ci s'étonne que l'information ne soit pas fournie sur les objets originaux, ce qui semble installer un léger doute (entretien n°6). Par ailleurs, la précision « mêmes lorsqu'elles étaient sculptées » peut être interprétée d'une tout autre manière que celle envisagée par les concepteurs. Cela est peu fréquent mais notable : la précision ne ferait pas référence aux bas-reliefs des autres stèles, à leurs décors sculptés, mais à la taille de la stèle elle-même, c'est-à-dire à la taille du bloc du marbre qui lui donne sa forme de stèle. Dans ce cas de figure, aucun renvoi ni aucun transfert ne peuvent être faits (exemple entretien n°22).

- **Logique d'une dévaluation de la couleur appliquée aux originaux**

Une autre logique discursive est celle de la dévaluation de la couleur lorsque celle-ci est appliquée sur les objets originaux. Cette logique s'observe dans les réponses aux questions liées à l'exercice du transfert explicité ci-dessus, ainsi que dans les réponses formulées à la fin de l'entretien : il a en effet été demandé aux visiteurs si selon eux, il était possible de généraliser la mise en couleur des marbres à d'autres objets que les stèles funéraires, comme la statuaire en ronde-bosse. La logique de dévaluation se manifeste lorsque les visiteurs utilisent des qualificatifs péjoratifs : appliquée au marbre, la couleur n'est ni noble ni jolie, elle en ferait plutôt des objets kitsch.

> « Même si je *sais* [insiste], même là par exemple, j'ai du mal à visualiser j'ai l'impression que ça fait très… tout d'un coup si je colore, enfin mentalement, j'ai l'impression que c'est méga kitsch quoi » (entretien n°5)

> « Je n'arrive pas du tout à... Je me dis, si on mettait de la peinture, on gâcherait quoi. Ça serait du vandalisme quoi un peu. Je ne sais pas. Ça me ferait bizarre. Celle-là, elle est complètement recréée, donc on n'a pas pris une stèle ancienne qu'on aurait badigeonnée avec de la peinture. Donc on a des représentations qui ne sont sûrement pas celles qu'ils avaient eux. Parce que eux, ils aimaient bien quand il y avait de la peinture et nous… Si tout d'un coup ils se remettaient à repeindre Saint-Sernin, ça nous ferait bizarre. Pourtant sûrement elle était peinte. On y est passé tout à l'heure avant de venir, et justement j'ai beaucoup aimé l'harmonie de la pierre rose, grise, beige, blanc cassé tout ça, mais s'il faut ce n'était *pas du tout* ça quoi. C'était des couleurs très, très, vives. On appellerait ça 'mauvais goût' ou 'kitsch' ou je ne sais pas »[188] (entretien n°28).

On constate que les deux visiteurs cités tentent de justifier cette dévaluation par la difficulté qu'ils éprouvent à « visualiser » en couleur l'objet authentique. Mais puisqu'ils poursuivent leur discours sur le registre des valeurs (d'un point de vue esthétique), il nous faut ici comprendre que la difficulté ne réside pas uniquement dans l'exercice d'une projection mentale. Il semble aussi compliqué d'*accepter* que d'*imaginer* un monde antique en couleur. Le visiteur peut alors exprimer son refus de considérer l'existence d'une statuaire polychrome :

> « C'est vrai que, enfin nous, on n'a pas du tout cette approche aujourd'hui, on est tellement habitué à les voir de couleur marbre que, moi je sais, enfin je n'arrive pas à

[188] Claire oppose d'ailleurs le « mauvais goût » de la statuaire polychrome à un « bon goût » qui caractérise les objets sans couleurs : « ceux-là ils sont plus dans un goût… dans un *bon* goût on va dire de maintenant, quelque chose d'assez sobre, d'assez proche de la nature ou je ne sais quoi. Mais les gens de l'époque peut-être aimaient mieux ce genre de chose, très colorée et tout. Moi ça ne me plaît pas trop »

m'imaginer comment ça pourrait être en fait. Et je n'ai pas envie non plus [rire]. J'aime bien les voir comme ça ! » (Jade, entretien n°9).

« J'ai du mal parce que, j'ai vu des représentations mais ça ne me plait pas tellement. Moi je suis habitué à ça depuis tout jeune, tout merdeux, donc pour moi c'est mieux comme ça voilà », « J'ai du mal à me l'imaginer en couleurs c'est vrai je ... je ne dis pas que ça me plairait en plus. Moi j'aime bien comme ça ». (Marc, entretien n°8).

<enquêtrice> **Est-ce que vous voulez ajouter quelque chose sur la mise en couleur des objets de manière assez générale, que l'on n'aurait pas abordé, qui serait important pour vous ?** <élodie> Et bien c'est chouette de voir, c'est chouette de pouvoir se les imaginer autrement. C'est une bonne idée je trouve. Ça pourrait être plus systématique. <enquêtrice> **Qu'est-ce qui pourrait être plus systématique ?** <élodie> Pas forcément de voir l'objet… pas forcément que l'objet soit lui-même remis en couleur, mais je ne sais pas, il pourrait y avoir une représentation à côté où l'on essaye différentes couleurs ou… voilà. <enquêtrice> **Ok. Le voir ?** <élodie> Oui. <enquêtrice> **Vous aussi ?** <élodie> Ça nous aiderait à les imaginer. <maxime> Mais après il n'y a pas besoin de voir ça peint fin… <enquêtrice> **Vous n'avez pas forcément « besoin » vous dites ?** <maxime> Besoin de voir ça peint, enfin j'aime bien voir ça aussi en pierre. Enfin on est habitué à le voir en pierre. (entretien n°13)

Renaud, qui ne s'est pas arrêté sur la stèle lors de sa visite, exprime de manière explicite son désintérêt pour la couleur. Lorsqu'elle est appliquée à la statuaire marmoréenne, la couleur est qualifiée de « vulgaire », d' « enfantine », de « ludique », de « sacrilège », de « superficielle »… :

« je ne vois pas la Vénus de Milo colorée. Mais encore une fois je me trompe certainement. Après je pense que c'est horrible, mais on s'est habitué vraiment à avoir un œil occidentalisé et moderne sur ces œuvres-là, qu'on pense brutes et en marbre et c'est peut-être dommage parce que quand c'est en couleurs on trouve ça … enfin *je* trouve ça vulgaire, et je ne suis peut-être pas le seul, et je trouve ça criard et enfantin et ludique etc. alors que c'était la réalité, enfin certainement, donc voilà. […] C'est pour ça je trouve presque que c'est un sacrilège de voir la Vénus de Milo colorée, alors qu'elle l'était peut-être … je ne sais pas. <enquêtrice> **Je ne sais pas non plus, c'était une question, mais ok. Et est-ce que ça change quelque chose pour vous de …? Comment vous vous représentez la Grèce Antique ? Est-ce que ça peut changer quelque chose le fait que ce soit coloré ou pas ?** Ben disons que c'est vrai, quand je l'imagine, je l'idéalise de manière un petit peu… Voilà, pure comme ça. Là encore, le choix du mot pur, comme si la couleur était impure, ce n'est pas du tout le cas, mais voilà. Je ne sais pas, je l'imagine oui assez pure, assez … Et sans couleurs, sans toutes ces … cette superficialité. Mais ce n'est pas de la superficialité, mais c'est pour vous dire un petit peu … Donc oui en effet, j'ai du mal à me la transposer en couleurs, et je pense que dans l'esprit des gens… Enfin encore

une fois j'essaye de me dédouaner [rire] mais… En tout cas dans mon esprit, de le voir en couleur, je trouverais ça peut-être un peu moins sérieux. Et c'est horrible, et je m'en rends compte mais… [rire] » (entretien n°10)

Étudiant en sciences politiques, Renaud a une lecture très historique et politique de la décolorisation des marbres. Bien qu'il dise ne pas savoir que les statues étaient peintes, il conçoit que leur blancheur soit « un préjugé occidentalisé, néocolonialiste » et « moderne ». Il explique que sa vision de la couleur est « le fruit de cette vision politique » et estime qu'aujourd'hui il est un peu tard pour en changer : « depuis notre enfance, on nous montre des choses comme ça, et on oublie de nous le dire. Et quand on l'apprend, et bien c'est trop tard, on ne trouve plus ça beau, on trouve ça contre nature, alors que c'est la nature… peut-être… voilà » (entretien n°10)

- **Les facteurs liés à une logique de dévaluation de la couleur**

Les raisons qui viendraient expliquer une dévaluation de la couleur relèvent d'un autre registre que celle liée à l'omission. Ici ce sont moins les contextes thématique et scénographique qui interviennent que les propres goûts des visiteurs, comme cela est visible dans les discours qui viennent d'être cités. On ne s'attarde pas ici sur la notion d'« habitude » déjà largement discutée (chapitre 5.2). Ce qui nous intéresse davantage, ce sont les explications formulées par les visiteurs qui viendraient justifier cette dévaluation. Dans ce cas, un argument principal se détache : la mise en couleur des marbres serait secondaire en comparaison au travail du sculpteur.

Yvonne conçoit que tout était peint, « c'est évident », mais ça ne la « branche pas ». Pour justifier son point de vue, deux arguments sont formulés : la peinture étant moins technique que la sculpture et elle n'a pas la même valeur artistique ; la couleur est superficielle et preuve en est, elle est partie avec le temps alors que la sculpture est restée.

« c'est quand même ça le travail [la sculpture]. Je ne dis pas que la peinture par-dessus elle ne demande aucun travail mais vous, moi, avec un peu de patience et des bonnes couleurs, on y arriverait » ; « l'important c'est quand même la sculpture, dans ce cas-là » ; « que ce soit un bas-relief ou un haut-relief ou de la ronde bosse c'est pareil. Ce qui est important c'est la sculpture et pas son habillement finalement, la preuve il est parti, et il reste … » ; « [la peinture] c'était l'habit, et il est parti parce qu'il était secondaire. Pour moi. » (entretien n°8)

Chez François et Séverine, des arguments similaires sont mobilisés : peindre la pierre n'est pas utile, peut-être même que la couleur n'y accroche pas, en comparaison à d'autres matériaux comme le bois.

« <enquêtrice> **Ok donc ça ne vous parle pas en tout cas, d'imaginer ces objets-là… ?** <françois> Pas du tout. Enfin en marbre non. En pierre peut-être un peu plus mais en marbre, non. <séverine> C'est ce que j'allais dire, pour moi la couleur c'est plus… ou l'aspect brut, c'est plus lié à la matière en fait. <enquêtrice> **Ok, c'est-à-dire la matière ?** <séverine> C'est-à-dire que… les statues en bois, on les imagine facilement peintes, mais dès qu'on parle de pierre, non enfin ça me… enfin ça ne me viendrait pas à l'idée de les mettre en couleurs quoi. <enquêtrice> **Et vous pensez pourquoi ? Peut-être il y a une raison…** <séverine> Oh j'imagine que ça n'accroche pas la couleur…[rire]. Non mais je fais du modelage c'est pour ça. Mais oui et puis… au niveau de la technicité je veux dire c'est vrai que comme le disait François, que c'est dommage quand on arrive à avoir un rendu rien qu'en taillant la pierre … ça gâcherait peut-être d'ailleurs le rendu obtenu par la taille, que de mettre de la couleur dedans quoi. Par ce que les ombres et les lumières sont faites justement par les creux et par les reliefs sur ce genre d'objet » (entretien n°14).

Le fait de considérer la couleur comme secondaire peut empêcher le visiteur d'envisager les objets sculptés peints, et peut le conduire à chercher d'autres explications qui viendraient justifier la présence de couleurs sur les stèles. La mise en couleur des marbres pourrait être caractéristique de la période archaïque seulement (période qu'évoque la création expérimentale), et l'évolution des pratiques aurait abandonné la peinture au profit de la seule sculpture. C'est l'explication que proposent Marc et Katia après près de 20 minutes d'entretiens et la lecture attentive du cartel de la stèle expérimentale ;

<enquêtrice> **Par rapport à cette information, est-ce que vous pensez que ces objets-là ils étaient peints ?** <marc> à l'époque ? <katia> Moi je ne pense pas <marc> Moi non. <katia> Ou un peu peut-être. <marc> Avec de l'huile, peut-être. Mais coloré non je ne pense pas <katia> Non parce qu'en général c'était du marbre donc… <marc> Bon la couleur a pu sauter entre temps hein [rire] <katia> Donc peindre sur du marbre je ne vois pas l'intérêt. <marc> Je n'ai pas cette impression-là. Après on peut se tromper. <katia> Moi je ne pense pas qu'il y ait eu de la peinture. <enquêtrice> **Alors du coup vous pensez qu'il sert à quoi cet objet dans l'exposition ?** <marc> À vous faire parler, à vous occuper pour votre thèse [rire] <katia> Je pense peut-être pour montrer la transition, comment la religion a évolué au niveau des morts. Avant c'était peut-être un peu plus festif. Après on a donné au mort une moins grande importance, hormis l'importance qu'on leur donne personnellement.

De manière sous-jacente à ces arguments, on comprend que pour ces visiteurs, l'objet sculpté se suffit à lui-même, dans le sens où il reste lisible et appréciable en l'état. Il n'est donc pas nécessaire de peindre un relief sculpté, et celui-ci n'a pas besoin de couleur : « Il se suffit à lui-même, et on ne s'imagine pas quelque chose de travaillée, pour apporter quelque chose de supplémentaire quoi en fait. Enfin comme je vous disais, les ombres tout

ça, enfin la pierre est taillée suffisamment pour que l'on voie les reliefs, les choses, et il n'y a pas besoin de couleurs en fait » (François, entretien n°14).

À la fin de l'entretien mené avec Maxime et Elodie, lorsqu'il leur est demandé s'ils veulent ajouter quelque chose que l'on n'aurait pas abordé, les visiteurs échangent justement sur la lisibilité de la sculpture achromatique. C'est le volume qui crée la représentation, la couleur n'y apporte rien. La conversation glisse d'ailleurs vers le rapport au temps différent qu'instaure la couleur — cette rupture temporelle de l'ancien — et paradoxalement, la couleur dans d'autres civilisations n'empêche pas de se les représenter dans le temps.

> « <enquêtrice> **Vous voulez ajouter quelque chose ?** <maxime> Non c'est plus les vases, c'est plutôt contrasté en fait. Et après les statues, c'est plus le volume qui donne… qui donne quelque chose même si c'est… même si elles ne sont pas peintes, on arrive quand même à comprendre ce qu'il se passe. <élodie> Oui tu as raison, on a moins besoin de couleur là que sur les… <maxime> On n'a pas tellement besoin de couleurs. Même sans couleur ça s'apprécie. <enquêtrice> **Même sans couleur ça s'apprécie. Du coup qu'est-ce que ça change qu'il y ait de… ?** <maxime> La couleur ? <enquêtrice> **Oui. Même pour vous ?** <maxime> Bien des fois ça fait un peu faux je trouve, quand il a de la couleur, parce que… <élodie> Parce que ce n'est pas l'image qu'on en a. <maxime> Parce que justement on n'est pas habitué… on n'est pas habitué à ce qu'il y ait de la couleur justement. [blanc de quelques secondes] Ça fait moins ancien, quand il y a de la couleur. <enquêtrice> **Là cet objet-là, il vous évoque quelque chose de moins ancien c'est ça ?** <maxime> Ah oui ça fait plus… moins ancien. [blanc] Du coup j'étais parti sur une civilisation plus colorée comme les Aztèques, pour laquelle on a plus l'habitude de voir des choses colorées. <élodie> Mais du coup les Aztèques ils ne sont pas carrément plus anciens que les Grecs ? [rire des interlocuteurs] <maxime> je ne sais pas s'ils sont plus anciens mais voilà ! » (entretien n°13).

Pour conclure sur les raisons d'une dévaluation, on constate que le principal problème est la valeur esthétique de *la couleur*, ou plutôt la valeur esthétique de *la sculpture en couleurs*. L'habitude bien sûr entre de nouveau en jeu lorsque les visiteurs considère que les objets demeurent lisibles sans couleur. Mais face à la *Joconde* de Léonard de Vinci, y-a-t-il un sens à dire que l'artiste aurait pu s'arrêter au dessin préparatoire ? La peinture sur toile ne semble pas être victime du même préjugé, consistant à penser que le dessin au trait suffirait pour « lire » une représentation picturale. Deuxièmement, nous constatons que certains visiteurs peinent à envisager une fonction esthétique de la couleur, à travers la recherche d'une symbolique. Or, cette symbolique n'est plus valable pour les hommes du XXI^{ème} siècle, les logiques sémiotiques sous-jacentes aux symboles n'ont pas traversé les 2000 ans qui nous séparent de leur créateurs.

« <françois> il y a peut-être une symbolique avec les couleurs. Par exemple les toges, ils expliquaient qu'en fonction de la couleur de la toge on avait la classe sociale de la personne. Et du coup il y a peut-être une symbolique liée à la couleur qui est… La couleur amène une symbolique justement par rapport à la … ce n'était pas comment dire, que esthétique, mais c'était symbolique en fait la couleur. <enquêtrice> **Ok, et vous du coup ? à propos de la fonction de la couleur ?** <séverine> Attirer plus l'attention sur un plutôt que sur un autre, peut-être je ne sais pas. Comme j'ai du mal à me les imaginer peintes en fait, je ne vois pas quelle fonction ça pourrait avoir… » (entretien n°14)

Il serait plus juste d'inverser le dernier argument de Séverine : *comme je ne vois pas quelle fonction ça pourrait avoir, j'ai du mal à me les imaginer peintes.* Étant donné que le rapport symbolique à l'objet n'est plus opérationnel aujourd'hui, la seule raison d'une mise en couleur serait esthétique ; mais comme elle n'est pas jugée esthétique, il n'y a donc aucune raison de les peindre.

- **Logiques d'une défiance et d'une euphémisation du discours muséal**

Enfin, deux dernières logiques peuvent caractériser la réception du dispositif par les visiteurs. Il s'agit des logiques de défiance et d'euphémisation, vis-à-vis du discours de l'institution plus particulièrement. Ces logiques se manifestent principalement lors de la lecture du cartel, donc à la fois vis-à-vis du titre « création expérimentale d'une stèle funéraire de la fin de l'époque archaïque », et de la mention « les stèles funéraires étaient systématiquement peintes, même lorsqu'elles étaient sculptées. Nous regroupons ces deux logiques car elles consistent toutes deux à interroger ou reformuler les propos du cartel, et parce que les facteurs qui viendraient les expliquer sont communs.

En euphémisant le discours porté par la stèle expérimentale, les visiteurs concernés semblent minimiser le caractère systématique de la polychromie des objets antiques. La stratégie d'euphémisation consiste concrètement en la reformulation de l'adverbe « systématiquement » mentionné dans le cartel de la stèle. Cette mention, importante puisque c'est elle qui indique au visiteur que les objets authentiques étaient également peints, peut être soulignée explicitement par l'interrogé pour être aussitôt rejetée :

« [le cartel] répond à mes explications de "qu'est-ce que c'est que ça" et ça répond à mon idée de "pourquoi est-ce que c'est coloré à l'époque" quand on me dit là, systématiquement, en peignant les choses. C'est bien. <enquêtrice> **Du coup ces objets-là vous vous les, qu'est-ce que…** Ça par contre non. Ça non on voit pas ça peint. C'est joli comme ça c'est nettement mieux comme ça » (entretien n°31)

Plus généralement, les visiteurs concernés reformulent la première phrase du cartel en substituant à l'adverbe « systématiquement » différents modalisateurs. Ainsi à la question qui leur est posée « vous vous imaginez ces objets colorés ? » a été relevé l'usage d'adverbe (« éventuellement ») et de locution adverbiale (« peut-être »), de verbe (« devoir »), de mode de verbe (conditionnel) ou encore d'intonation (interrogative). Par exemple : « Et bien on a du mal à imaginer comment ça pouvait éventuellement être peint » (entretien n°1) ; « Ils devaient être peints aussi. Peut-être » (entretien n°3) ; « je ne sais pas, j'ai du mal à me le représenter coloré j'avoue, est-ce que ça l'était ? Je ne sais pas. Vous allez me le dire. C'était coloré ? » (entretien n°24).

La logique de défiance, plus rare, consiste quant à elle à questionner les informations du cartel, voire à mettre en doute la validité la recherche scientifique. L'information dans l'exposition est peut-être à vérifier, les musées comme les chercheurs peuvent se tromper et ils s'en rendront éventuellement compte *a posteriori* :

> « sur les temples grecs toutes les frises elles étaient peintes, même les représentations c'était peint. C'est ce qu'on nous a dit. Bon peut-être ils vont faire des recherches et ils vont contredire les données. Mais quand même, si, sur la frise du Parthénon on voit il y a des endroits où on voit un peu de peinture (entretien n°3) » ;

> « Oui c'est vrai qu'ils disent "systématiquement", ouais. Mais c'est dur de s'imaginer, c'est sûr [en chuchotant] on n'est pas obligé de les croire [rire] » (entretien n°5) ;

> « J'aurai tendance à penser que oui [c'était peint] car ce sont des stèles et on me dit que les stèles étaient systématiquement peintes, sauf à ce que ce ne soit pas une stèle, mais quand même. Ou alors c'est l'information ici qui n'est pas … […] oui je présume qu'elles sont systématiquement peintes ou alors il faut revoir l'information » (entretien n°33).

L'adverbe systématiquement peut d'ailleurs être source de méfiance car comme le souligne Audrey, on ne peut être sûr à 100% d'un fait, d'autant plus en archéologie. L'interrogée semble faire allusion au propre des sciences historiques qui ne peuvent fonctionner par généralisation : la systématisation de la mise en couleur des marbres est donc difficile à croire.

- **Les facteurs liés à des logiques d'euphémisation et de défiance**

Les visiteurs qui doutent de la mise en couleur des stèles originales formulent là aussi un certain nombre d'arguments, ou les mobilisent de manière implicite. On peut en distinguer trois principaux types : ceux qui concernent la visibilité de la couleur (je ne crois que ce que je vois), ceux qui concernent la notion de création expérimentale (une création, ce n'est

pas scientifique), et ceux qui concernent des références préalables (pourquoi n'en ai-je jamais entendu parler avant).

Les visiteurs peuvent en effet se questionner sur *pourquoi* les stèles ne sont pas colorées, en comparaison à d'autres d'objets qu'ils connaissent mieux. Monique, qui a voyagé à plusieurs reprises en Égypte, fait un parallèle avec les peintures encore très bien conservées, et s'étonne de fait qu'aucun vestige ne persiste sur les stèles :

> « <monique> Moi j'ai vu déjà en Égypte, tous les murs peints, c'est vraiment magnifique. <karine> C'est magnifique. <monique> Les couleurs ne passent pas tant que ça hein. <enquêtrice> **Elles ne « passent » pas tant que ça ?** <monique> Non, non, non. Les couleurs restent. <enquêtrice> **Du coup vous pensez que celles-ci elles étaient peintes ?** <monique> Elles n'ont pas étaient tellement peintes, pas tellement non » (entretien n°23)

Plus fréquemment, les visiteurs font des rapprochements avec les couleurs de la céramique, ce qui est probablement dû aux nombreux vases et autres contenants à figure rouge ou à figure noire présentés dans l'exposition. Il est donc « bizarre », « étonnant », ou simplement inhabituel que sur ce type de production ne soient pas exploitées des couleurs aussi vives que sur la stèle expérimentale.

> « <audrey> Après, par rapport à la couleur, moi ça me fait penser aux vases étrusques qui sont toujours… bicolores. Noir sur blanc ou blanc sur noir selon l'époque. Et les statues, ou les stèles, c'est étonnant que l'on retrouve d'autres couleurs, qui n'ont pas été exploitées sur les vases, alors que les vases étaient quand même des objets courants. On y retrouve finalement peu de couleurs. Après sur la fabrication du vase je pense que c'était plus difficile, dans la technique, que de peindre une stèle ou une statue c'est différent. Mais c'est vrai que c'est étonnant qu'on ne retrouve pas les mêmes diversités de couleurs sur les vases, voilà. <cécile> Est-ce que ce n'était pas les mêmes artistes ? Est-ce qu'il n'y avait pas une concurrence entre le sculpteur, le peintre et le potier ? Je n'en sais rien, point d'interrogation. Il y a surement des adversités à l'époque aussi [rire] » (entretien n°12).

> « <françois> En fait ce n'est pas une habitude, soit on le voit mono-chromatique soit en deux couleurs max, avec des petites nuances mais ce n'est pas… <enquêtrice> **Là vous vous référez aux céramiques c'est ça?** <françois> Oui c'est ça pardon, les céramiques. Non, effectivement les céramiques ce n'est pas coloré non plus quoi. Ce sont deux ou trois couleurs maxi, ou des nuances de couleurs, mais ce n'est pas, enfin on n'a pas l'habitude de voir des choses aussi colorées que ça quoi » (entretien n°14).

> « <enquêtrice> **toute à l'heure, quand vous avez lu qu'elles étaient 'systématiquement peintes même lorsqu'elles étaient sculptées', vous avez dit… ?** <marc> Ça m'a paru

bizarre comme je vous l'ai dit, parce que justement, à part les vases, au niveau des couleurs, ça ne représente pas les couleurs qui sont généralement utilisées par Grecs anciens. Mais comme c'est une ère qui est antérieure [fait référence à l'époque archaïque mentionnée sur le cartel de la création], peut-être qu'il y a eu des choses de faites entre les deux, je n'en sais rien, je ne suis pas assez calé en histoire pour connaitre toute l'histoire, voilà. Mais je n'en sais rien, et je reste sur mon idée que ça ne fait pas partie de l'exposition » (entretien n°16)

Dans le sens inverse, il est intéressant d'observer que cette différence chromatique entre les deux médiums peut amener le visiteur à s'interroger sur les couleurs originelles de la céramique. C'est le cas d'Aurélie, lorsqu'elle se prête à l'exercice de la visualisation des couleurs de la stèle du *Jeune homme au chien* :

<enquêtrice> **Et le visage, le torse, le fond… ?** <aurélie> Peut-être de couleur rouge. Comme sur les… céramiques. <émilie> Ah oui, exact ! <aurélie> Parce que les hommes ils sont souvent représentés en rouge. Mais bon ça c'est parce que moi j'ai observé ça. Je ne sais pas si les codes étaient les mêmes entre la peinture des céramiques et les stèles. C'est une question que je me pose, mais visiblement non. Ce n'était pas les mêmes codes. <enquêtrice> **Vous n'êtes pas la seule à vous la poser.** <aurélie> Quand on voit ça, ce sont des couleurs qu'on ne voit jamais sur les coupes. Sauf si les couleurs se sont transformées au fil du temps, et ce qu'on voit là aujourd'hui, ce n'est pas forcément les couleurs telles qu'elles étaient au 5ème siècle. On se pose plein de questions du coup ! C'est intéressant » (entretien n°18)

Il n'est donc pas aisé d'accepter que ces objets soient peints à partir du moment où la couleur ne se voit pas, ne serait-ce que sous formes de traces, de vestiges de polychromie. C'est pourquoi certains visiteurs sont amenés à chercher ce qui ferait trace, à interpréter comme tel ce qu'ils perçoivent comme des indices. Une stèle en particulier attire alors leur attention, la stèle dite de *Parhèsia*, exposée juste derrière la stèle du *Jeune homme au chien*. Sa surface n'est pas lisse et uniforme mais présente des irrégularités de couleur rougeâtre, irrégularités qui peuvent être interprétées par les visiteurs comme des restes de peintures (Figure 132).

C'est le cas de Claire (entretien n°28) ou d'Elisabeth (entretien n°25) qui ont du mal à envisager en couleur la stèle du *Jeune homme au chien*, mais qui émette l'hypothèse que la stèle de *Parhèsia* était peut-être peinte car *ici,* des traces de « couleur » persistent. Le même diagnostic est fait par Agathe et Charlotte, les deux anciennes étudiantes du master Réception de l'Antiquité à l'époque moderne.



Figure 132 : Stèle de Parhèsia
Époque hellénistique tardive, fin du IIe siècle. Production des Cyclades, Rhénée ? Musée Calvet d'Avignon, Musée Lapidaire, Galerie des Antiques, inv. E11, (in Ugaglia, Grand-Clément, 2017 : 158)

Au-delà de ce qui est visible, ce qui est lisible pose aussi certains problèmes : le statut de l'objet titré « création expérimentale ». C'est plus précisément le premier mot de la formule la notion de création qui est source de confusion. Dans l'analyse sémiotique présentée en début de chapitre, nous avions supposé que la compréhension des produits issus de l'expérimentation était fonction des connaissances du visiteur de l'archéologie expérimentale (Flon, 2012). Néanmoins, ici, ce que l'on sait d'authentique ne correspond pas à ce que l'on voit d'authentique, c'est pourquoi la notion de création peut desservir la scientificité de la démarche.

À plusieurs reprises d'ailleurs, l'interrogé explique saisir l'objectif de la stèle expérimentale lors de sa visite (il s'agit de donner une idée et à l'image du reste de l'exposition, il s'agit là d'une expérimentation scientifique). Lorsque nous discutons néanmoins du cartel (que tous les visiteurs n'ont pas lu, étant donné aussi qu'il constitue le tout dernier objet de l'exposition), la notion de création installe un doute sur la scientificité de la démarche et par conséquent, sur la capacité de l'objet à faire médiation d'une polychromie antique. C'est le cas de Sandrine et Karine qui insistent sur ce qui distingue reconstitution et création :

> <sandrine> Non, mais, ça veut dire qu'en fait c'est une reconstitution, enfin on ne peut pas dire reconstitution parce qu'il n'y a pas de…comment vous dire, de garanties scientifiques que c'était comme ça. Donc c'est une *création* expérimentale, c'est pour ne pas utiliser le mot de « reconstitution » qui est, scientifiquement, qui veut dire quelque chose. Quand on reconstitue quelque chose, c'est qu'on est sûr de ce que l'on

reconstitue. Là, voilà, c'est un essai. C'est un essai de ce qui… voilà. <karine> Mais moi je l'ai pris pour… donc en fait, finalement, c'est un essai… <sandrine> On n'est pas totalement sûr. <karine> On n'est pas totalement sûr. Moi tu vois, je n'ai pas lu, j'ai regardé, j'ai vu que c'était récent, je me suis dit que c'était une reconstitution, et j'ai fait demi-tour [rire]. <sandrine> Donc finalement ça veut dire que la création est réussie. <karine> Certes, mais tu vois… peut-être que j'ai été un peu rapide. Parce que ce n'est qu'une création expérimentale. Peut-être que ce n'était peut-être pas… <sandrine> Comme ça. <karine> Comme ça oui » (entretien n°15).

Même chose pour Marc, qui avant de lire le cartel, considérait déjà l'objet comme ne faisant pas vraiment partie de l'exposition. Le titre ne l'a pas aidé à changer de point de vue :

<marc> Déjà c'est « création expérimentale », donc c'est ce que je disais, là on a l'impression que c'est du classique [fait allusion aux stèles originales] et ça c'est, on essaie quelque chose. C'est pour ça que je disais qu'on a vraiment l'impression qu'elle ne fait pas partie de l'exposition, ou même qu'elle n'est peut-être pas grecque. <katia> Ou alors ils ont… comme c'est une création expérimentale, ils ont peut-être justement fait des expériences avec des vivants, en leur proposant ce genre de stèle, pour savoir si elle leur plaisait ! C'est peut-être de là qu'a commencé le sondage. <enquêtrice> **Les sondages ? c'est-à-dire ?** <marc> « est-ce que vous voulez de la couleur ? » [rire] <katia> et bien, présenter à la famille des morts comme nous on a… les pompes funèbres, qui vont là où ils savent qu'il y a la mort… » (entretien n°16)

Puis au fur et à mesure de la conversation, ce qui va renforcer l'impression de Marc, c'est l'invisibilité de la couleur : non seulement la création installe un doute, mais les couleurs sont aussi « trop chatoyantes pour être réelles » :

« Oui pour moi c'est le « systématiquement peintes », alors que quand on regarde justement il n'y en a aucune qui était peinte. Ils peignaient à la rigueur, comment ça s'appelle, les vases. Et encore, avec certaines couleurs. Là je trouve les couleurs trop chatoyantes pour être réelles. Ça peut paraitre bizarre, mais j'ai l'impression que les couleurs sont trop chatoyantes pour être réelles. Je n'ai pas l'impression que c'est une vraie » (entretien n°16).

Selon le référentiel du visiteur, la dimension artistique de la création prend le pas sur sa dimension scientifique : c'est l'hypothèse que nous faisions sur la possible interprétation de l'expression « création expérimentale » selon le champ lexical de l'art contemporain. Émilie qui avait aussi saisi l'objectif de l'objet lors de sa visite reconsidère son interprétation à la lecture du cartel : « Par expérimental, est-ce que c'est vraiment tiré du contexte de l'époque, ou est-ce que c'est quelque chose qu'on a voulu recréer, avec une nouvelle idée ? Je ne sais pas. » ; « moi quand je vois expérimental je vois vraiment l'art,

mais dans le sens, création » ; « moi c'est plutôt création contemporaine, expérimentale c'est ça pour moi. » (entretien n°18)

Pour Ancel, familier de l'archéologie expérimentale, la présentation de la stèle polychrome aurait gagné à être davantage expliquée pour que le « décalage » qu'elle instaure avec les originaux soit mieux appréhendé :

> « <ancel> Et je voulais revenir sur la stèle aussi, ce que je trouve dommage aussi, c'est que ce n'est pas mis assez en avant dans les écritures le processus des gens qui ont créé cette stèle, pour la créer, genre sur quoi ils se sont basés, comment est-ce qu'ils ont fait... <enquêtrice> **On peut peut-être se rapprocher autour du cartel comme ça...** <ancel> Parce que du coup ça explique comment c'est effectivement, elles étaient certainement colorées, peintes, elles étaient certainement ointes, etc., mais, qu'est-ce qui leur fait dire ça, quel… sur quelles sources ils s'appuient, c'est quoi le travail d'archéologie expérimentale, etc., parce que c'est quand même assez... alors moi du coup je connais un petit peu ce type d'archéologie mais de voir quelque chose comme ça dans des expos comme celle-ci, je pense pour certaines personnes ça doit faire bizarre parce que c'est complètement en décalage de ce qui à côté ou même de... <enquêtrice> **Des objets à côté oui.** <ancel> Oui. Après c'est juste mis effectivement « création expérimentale », je vois bien que c'est de la création effectivement, mais ça aurait été intéressant de voir comment ils avaient fait, qu'est-ce qu'il leur fait penser... <enquêtrice> **C'est quoi leurs sources ?** <ancel> Ouais leurs sources et même leur démarche pour se dire « bah effectivement c'était peint », qu'est-ce qui leur fait dire ça, « on mettait des bandeaux » fin voilà, juste la démarche en fait. <enquêtrice> **La démarche scientifique derrière...** <ancel> Ouais voilà, c'est ça, derrière l'objet » (entretien n°5)

Cela nous amène à relever un fait important : la stèle funéraire est, parmi tous les objets expérimentaux exposés, celui pour lequel le plus de sources sont présentées, qu'elles soient directes ou indirectes. Concrètement, quatre autres stèles authentiques sont notamment exposées à ses côtés alors qu'en comparaison, aucune musique ni aucun consommable n'est authentique, et il n'y a qu'un seul vestige de tissu conservé. De plus, plusieurs objets en céramique de la période archaïque - période qu'évoque la stèle - sont présentés dans l'exposition, sur lesquelles le visiteur peut y trouver des dessins de jeune fille similaires (comme en témoigne le cratère à colonnettes reproduit ci-dessous). Surtout, la figure peinte prend modèle sur un objet archéologique précis : la tablette en bois dite de Pitsa. Celle-ci est présentée dans la thématique du *Sacrifice*, ou du moins une version de celle-ci, puisque l'objet a été stylisé pour ne garder que le tracé. Les couleurs de la peinture originale, certes délavées, n'ont donc pas été conservées (Figure 134).

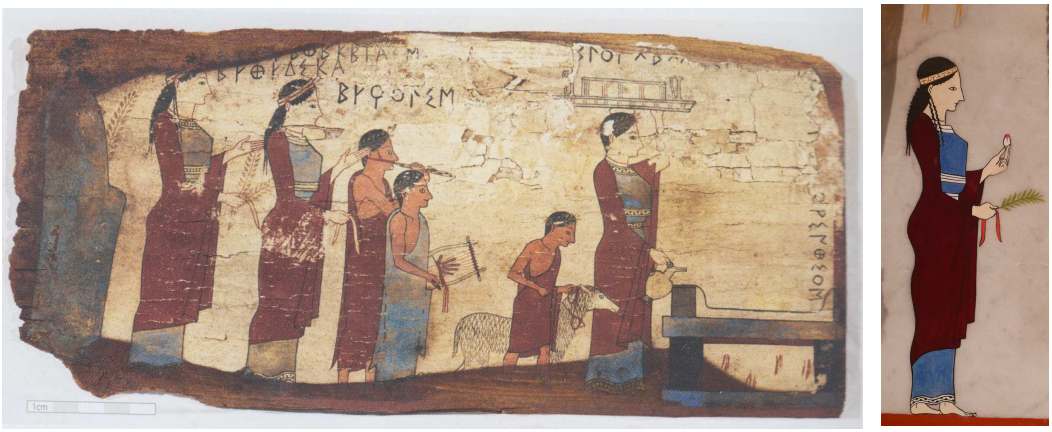


Figure 133 : Tablette de bois de Pitsa
Près de Corinthe (Grèce), 540-530 av. J.-C. (in Ugaglia, Grand-Clément, 2017 : 68)

Figure 134 : Reproduction au trait de la tablette de Pitsa
Exposition *Rituels grecs.* Thématique du *Sacrifice*.

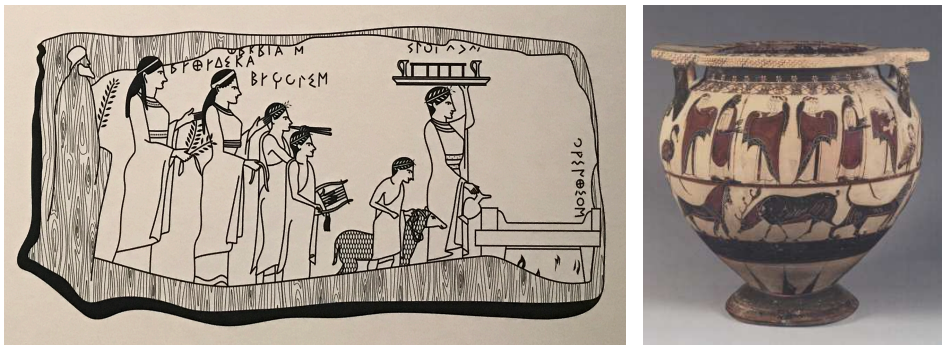


Figure 135 : Cratère à colonnettes, 600-590 av. J.-C.
(in Ugaglia, Grand-Clément, 2017 : 104)

Malgré ces sources, le style du décor peint de la stèle, respectant l'esthétique de l'époque archaïque, peut dérouter le visiteur. Ce dernier peut interpréter le dessin comme ayant été volontairement stylisé, pour que l'ensemble corresponde à un goût moderne, coloré, voire plus proche d'une esthétique de la bande dessinée :

> « je me suis demandée si c'était ré-inspiré, refait à la mode... avec un coup de pinceau d'aujourd'hui. [...] pour moi c'est une reconstitution, qui est faite avec beaucoup de sens historique, qui nous propose tout à fait un regard sur ce qu'étaient les couleurs, ce que faisaient les Grecs dans l'Antiquité. C'est juste le dessin de la personne que je ne trouve pas grec, sa forme... Je ne sais pas si c'est pris sur une silhouette d'un dessin grec ou si c'est un artiste d'aujourd'hui qui a refait ça un peu à sa façon. [...] mais bon après c'est un choix, mais ça m'a surpris. Je me suis arrêtée dessus car j'aimais bien l'objet, l'idée de reconstituer l'expérience, mais j'ai été surprise justement par le fait qu'ils n'aient pas respecté l'esthétique grecque du dessin » (entretien n°7).

Ce constat s'explique notamment par l'emplacement de ces sources dans l'exposition, puisqu'elles ne dialoguent pas directement avec la stèle expérimentale. La création se trouve dans la thématique des *Funérailles* alors que l'illustration de la tablette de Pitsa est exposée dans celle du *Sacrifice* et les céramiques archaïques dans les thématiques du *Mariage* et du *Banquet*. Si ces choix ont un sens au regard des thématiques traitées, cela peut participer à faire douter le visiteur de la validité scientifique de ce qui est proposé voire, de sa finalité.

Enfin, ce qui peut expliquer les logiques de défiance ou d'euphémisation du discours muséal, correspond de nouveau au cadre de référence des visiteurs : plusieurs visiteurs expliquent qu'ils n'en ont jamais entendu parler, ni à l'école, ni dans les livres, qu'ils n'ont jamais *vu* de statues peintes ce qui de nouveau, nous renvoie à une habitude visuelle mais un autre argument formulé par Marc est plus rarement rencontré. Il s'agit des noms de peintres antiques : « Mais je ne me rappelle pas de peintres de l'époque. Autant les sculpteurs il y en a, des poètes et des philosophes il y en a en pagaille, mais je ne me rappelle pas le nom d'un peintre connu, grec. Voilà pourquoi je reste sur l'impression qu'elle ne fait pas partie de l'exposition » (entretien n°16).

Pour conclure, il est possible d'affirmer que « la zone sémiotiquement incontrôlée » entre la stèle expérimentale et les stèles originales n'est pas systématiquement comblée de la manière prévue par les concepteurs. Lors de leur parcours, les visiteurs ne transfèrent ni les informations du cartel de la stèle expérimentale ni ses couleurs aux bas-reliefs des originaux sculptés. Pour cause, les nombreux freins mentionnés tout au long de cette analyse, qui touchent autant le discours linguistique que visuel porté par l'écriture de l'exposition. Ces freins enrayent le processus d'expansion fictionnelle sous-jacent à la mise en scène du dispositif, ne serait-ce parce que la couleur restituée constitue un marqueur épistémologique ostentatoire. La couleur est « trop chatoyante pour être réelle » (entretien n°16) ; il est évident que l'objet est récent, sinon les couleurs « ne seraient pas comme ça » (entretien n°8).

Les visiteurs emmènent avec eux leurs représentations, et leur « monde quotidien » s'invite dans l'exposition (Davallon, 1999). Or, cet ensemble d'images, de savoirs, de connaissances ou d'émotions configure leur *horizon d'attentes*, avant et pendant la visite, et cet horizon entre en jeu dans l'interprétation faite de la mise en scène. Pour reprendre la définition qu'en donne Yves Jeanneret, l'attente configure « l'accueil fait aux textes [et] repose sur tout un fond social, intellectuel et sensible préexistant. Les sujets ont construit par l'expérience une relation personnelle et collective avec les productions culturelles connues ; en mobilisant une mémoire des formes, ils sont capables d'évaluer et de qualifier

le statut des textes » (2014 : 72). Les contenus de cette attente, en tant que préconstruit, peuvent être mobilisés implicitement par les visiteurs, ou explicitement, comme en attestent les propos d'Aurélie qui n'a pas marqué d'arrêt devant la création expérimentale :

> <aurélie> C'est pour ça que, moi je ne suis même pas, c'est vrai j'avoue, je suis passée complètement à côté, en me disant « oui bon ben ok c'est la version, c'est tel qu'elles étaient mais… ». <enquêtrice> **Ah vous vous l'êtes quand même dit du coup ?** <aurélie> Oui ça m'a paru évident que c'était ça, mais je préférais… enfin je me suis dit « ouais c'est ça mais… » pas d'intérêt d'aller voir vraiment puisque, ce n'est pas un objet archéologique. [et plus loin] <aurélie> Moi je trouve ça hyper intéressant de confronter les deux. C'est-à-dire toutes ces stèles qui sont celles qu'on a l'habitude de voir, c'est un peu comme les cathédrales, quand on les voit peintes on se dit « ouais c'est quoi c'est beaucoup trop folklorique », ça ne nous plait pas beaucoup, on trouve que finalement les versions… enfin ce qui nous reste comme vestiges, sont beaucoup plus esthétiques, que ce qui était réellement, voilà, au niveau de… au niveau des stèles, de ce qui était fait à l'époque. Ça ne correspond pas à nos représentations, ça nous surprend, ***ce n'est pas vraiment ce qu'on attend d'une stèle grecque***, et c'est ça je crois. (entretien n°18).

L'attente — comprise comme un « ensemble d'idées et de moyens d'interprétation et de jugement sur les œuvres et les médias qui circule dans la société » — fonctionne, selon Yves Jeanneret, en dialectique avec ce qu'il nomme la figuration, c'est-à-dire « l'art de mettre en œuvre ces formes en un texte médiatique concret et singulier » (2014, 71) ; la figuration « émerge du texte médiatique lui-même » (ibid., 74). Si l'attente est « une entité aussi réelle qu'insaisissable et diffuse » (la mémoire sociale), la figuration correspond à « un observable matériel » (la poétique des textes). Si elles ne sont pas en adéquation, c'est-à-dire si les formes ne sont pas reconnues et les attentes ne sont pas prises en compte, alors s'opère un décalage interprétatif. Tel est le cas face à la mise en scène des stèles funéraires. À l'opposer, la figuration peut passer « inaperçue, tant elle s'appuie sur une mémoire sociale des formes entièrement naturalisée ». Tel est le cas lorsque les stèles originales se fondent dans le paysage stylisé de la fresque et plus précisément dans un camaïeu de teintes naturelles — nous y reviendrons à la fin de ce chapitre.

L'identification des quatre logiques discursives montre donc comment le visiteur peut adhérer à ce qui lui convient. Parce que l'image est à géométrie variable, dit Lambert, « elle nous laisse libres de choisir notre degré d'adhésion aux récits qu'elle raconte » (Lambert 2013, 42). Nous proposons maintenant d'analyser comment ces logiques peuvent être pensées sous le prisme d'une réduction de la dissonance cognitive, elle-même provoquée dans l'exposition. Les *logiques* discursives se transforment alors en *stratégies* discursives, lorsqu'elles sont comprises comme des mécanismes visant à réduire l'inconfort cognitif entre couleur d'un côté et blancheur de l'autre.

6.2 Dissonance et mécanismes de réduction

La théorie de la dissonance cognitive constitue un cadre pertinent pour (ré)interpréter les résultats discutés précédemment. Nous prenons donc le temps de présenter la théorie elle-même, en caractérisant d'abord ce qui définit i) une situation de dissonance, ii) les mécanismes de réduction de la dissonance puis iii) les facteurs de résistance au changement. Il est alors possible d'envisager la réécriture en couleur de la statuaire antique marmoréenne comme source de dissonance pour les acteurs, et les quatre logiques discursives identifiées permettent aux interrogés de s'ajuster à la situation. Ces dernières apparaissent alors comme les modalités différentes d'un même mécanisme de réduction de la dissonance : le déni (de réalité ou de vérité, selon le positionnement des acteurs). Et puisque nous avons surtout constaté que les interrogés envisagent et actualisent un patrimoine polychrome sans pour autant déconstruire et rejeter un patrimoine achromatique, nous proposons de discuter l'existence d'un autre mécanisme plus complexe à appréhender : celui de la cohabitation.

La théorie de la dissonance cognitive par Festinger

- **La situation d'une dissonance**

Il est généralement admis que les individus tentent d'accorder leurs opinions et leurs attitudes, de manière à ce qu'ils disent ou fassent soit cohérent avec ce qu'ils pensent ou croient. Toutefois cela n'est pas toujours le cas et deux éléments de cognitions peuvent être dissonants, engendrant chez l'individu un état d'inconfort psychologique. Par exemple, fumer tout en ayant conscience de la nocivité du geste est inconfortable.

Festinger entend par *cognitions* « toute connaissance, opinion, ou croyance relative à l'environnement, à soi-même et au comportement d'autrui » (Festinger 2017 [1957], 17).La *dissonance* résulte alors de l'incompatibilité de deux cognitions : « si deux éléments cognitifs sont pertinents, la relation entre eux est soit dissonante, soit consonante » (*ibid*. 30). Précisons en effet qu'il ne peut y avoir de dissonance si deux éléments sont impertinents, c'est-à-dire, s'ils n'ont pas de lien logique entre eux. Par exemple, la cognition *savoir compter jusqu'à trois* et la cognition *aimer se baigner* n'ont, à priori, aucun lien entre elles, et ces deux cognitions sont impertinentes. Mais si deux cognitions sont à la fois pertinentes et dissonantes, alors l'individu va développer certains mécanismes pour supprimer ou

amoindrir son état de dissonance. Par exemple, le fumeur qui apprend que fumer nuit gravement à sa santé va potentiellement arrêter de fumer.

La théorie de Festinger repose donc sur deux principales hypothèses : « i) l'existence d'une dissonance cognitive étant psychologiquement inconfortable, elle motivera l'intéressé à vouloir la réduire pour atteindre une consonance ; ii) s'il y a dissonance, outre vouloir la réduire, l'intéressé cherchera activement à éviter les situations et les informations qui pourraient l'augmenter » (*ibid*. 16-17).

La dissonance se retrouve dans une variété de situations, des plus bénignes ou plus graves, car elle est pour l'auteur « un processus élémentaire chez l'être humain » (*ibid*. 17) :

> « il est rare de ne trouver aucune dissonance dans un ensemble d'éléments cognitifs. Quelle que soit l'action entreprise par une personne, quel que soit le sentiment éprouvé par celle-ci, on trouvera, très vraisemblablement, au moins un élément dissonant avec cet élément « comportemental ». Même des cognitions extrêmement bénignes, comme le fait de savoir que l'on irait se promener le dimanche après-midi, comporte sans doute quelque facteur dissonant. La personne qui irait se balader pourrait aussi savoir qu'elle a des choses à faire à la maison, ou qu'il va probablement pleuvoir, et ainsi de suite. Bref, il y a généralement tellement d'autres éléments cognitifs pertinents pour tout facteur donné qu'il n'est pas rare de rencontrer une certaine dissonance » (Festinger 2017 [1957], 29)

Étant donnée la variété des situations qui peuvent donner lieu à une dissonance cognitive, et que toutes ces situations ne se valent pas d'un point de vue de leurs enjeux, la dissonance peut être d'importance plus ou moins grande, c'est-à-dire de *magnitude* variée : « si deux éléments sont dissonants l'un avec l'autre, la magnitude de dissonance sera fonction de l'importance de ceux-ci. Plus ils seront importants pour une personne, ou plus ils auront de valeur pour elle, plus grande sera la magnitude de relation dissonante entre eux » (*ibid*. 29). Par exemple, les deux dissonances *avoir envie d'un café mais il n'y a plus de café* et *avoir acheté une maison à crédit en sachant qu'on ne peut le rembourser* n'ont pas les mêmes incidences sur l'individu concerné. Dans le premier cas, je peux facilement remplacer mon café par un thé, alors que je devrais renoncer à un style de vie tant attendu si je devais vendre ma maison pour habiter dans un studio.

Par ailleurs, il est important de considérer qu'un élément cognitif est rarement voire jamais isolé, mais toujours connecté à d'autres éléments. Par conséquent, explique Festinger, « la valeur totale de dissonance existant entre deux groupes d'éléments cognitifs est fonction de la proportion pondérée de toutes les relations pertinentes entre les deux ensemble de paramètres dissonants » (*ibid*. 30). Plus il y a de connexions entre des

éléments, plus il sera difficile de modifier un élément dissonant faute de tout devoir modifier.

- **Les mécanismes pour agir sur la dissonance**

Une fois admit que l'individu est dans un état d'inconfort psychologique, Festinger s'intéresse aux mécanismes que l'individu met en place pour supprimer ou réduire la dissonance. Cette suppression ou réduction est inévitable nous dit-il, car la dissonance crée des pressions psychologiques (pressions qui sont fonction de la magnitude de la dissonance). Selon l'auteur, les mécanismes développés dépendent du type d'éléments cognitifs à modifier. Il en distingue deux principaux : les cognitions comportementales (ce que je pense, dit ou fait) et les cognitions environnementales (monde physique qui m'entoure, autrui, etc.).

Le mécanisme le plus courant serait de « modifier l'action ou le ressenti relatif à l'élément comportemental », « de manière à le rendre consonant avec le facteur environnemental » (*ibid.* : 33)[189]. Par exemple, le plus évident pour le fumeur qui sait que fumer est nocif pour la santé est d'arrêter de fumer. Mais il n'est pas toujours aisé de modifier son comportement et d'ailleurs, le modifier peut générer d'autres dissonances tout aussi grandes. L'autre alternative est de modifier un élément cognitif environnemental : mais là aussi, agir sur son environnement et donc transformer la « réalité » qui nous entoure n'est pas si simple.

Ces deux alternatives concernent le cas d'une suppression de la dissonance, mais il peut être simplement question de la réduire. Dans ce cas, une des solutions est d'ajouter de nouvelles cognitions. Festinger reprend l'exemple du fumeur qui pour continuer à fumer tout en sachant que cela est nocif, va se renseigner sur le nombre élevé d'accidents de la route pour en conclure que conduire est plus mortel que fumer : il va donc amoindrir l'idée que fumer pourrait le tuer. Ajouter une cognition peut donc réduire l'importance de la dissonance. Cela peut également permettre la « réconciliation » de deux éléments dissonants. Le nouvel élément introduit viendrait alors *expliquer* la dissonance de manière à ce que la relation des deux éléments devienne consonante. L'exemple pris par Festinger est celui de la création d'une nouvelle croyance. Dans une société qui croit que l'homme est profondément bon, il y a des enfants qui à un certain âge, manifestent de mauvais comportements. Pour maintenir la croyance en la bonté de l'homme sans modifier la réalité de jeunes enfants mauvais, la société va ajouter la croyance consistant à penser que les jeunes enfants sont possédés par des êtres maléfiques.

---

[189] Par exemple, l'individu peut admettre avoir fait une erreur ou s'être trompé. Ce mécanisme correspond à une dissociation psychologique entre une action et la cognition qui lui est associée, afin de réduire la dissonance.

Enfin, aux stratégies de réduction, de suppression et de réconciliation de la dissonance, s'ajoute également l'évitement : l'individu peut en effet faire en sorte d'éviter les situations qui augmenteraient sa dissonance et à l'inverse, favoriser les situations qui augmenteraient une consonance, par la recherche d'informations ou de personnes dont l'avis irait dans le bon sens (*ibid*. 42).

- **La résistance au changement**

L'efficacité de ces mécanismes dépend aussi de la résistance au changement des éléments cognitifs (une résistance inévitable, sinon il n'existerait pas de dissonance perdurable). Un des premiers facteurs de résistance serait « la manière dont [l'élément cognitif] est susceptible d'être affecté par la réalité. Si quelqu'un voit de ses propres yeux que l'herbe est verte, il lui sera très difficile de nier ce fait ». De fait, la résistance au changement varie selon qu'il s'agit d'éléments cognitifs comportementaux ou environnementaux.

S'il s'agit d'un élément comportemental, la résistance est en général peu élevée, car nous adaptons constamment nos comportements. Toutefois, trois facteurs de résistance sont possibles : « le changement peut être douloureux ou impliquer une perte », par exemple, pour arrêter de fumer l'individu doit passer par une phase de désaccoutumance qui physiquement n'est pas agréable ; « le comportement actuel peut être, par ailleurs, satisfaisant », par exemple, l'individu qui fait de l'escalade mais qui a le vertige continue de pratiquer ce sport pour être avec ses amis ; ou alors, « changer peut être tout simplement impossible ».

S'il s'agit d'un élément environnemental, il faut distinguer deux cas de figure, s'il existe ou non une réalité claire et équivoque. C'est-à-dire si la « réalité » en question est de nature physique ou sociale. Les possibilités de modifications sont presque nulles dans le cas d'un élément environnemental de nature matériel (les feuilles sont vertes), alors qu'elles sont envisageables si la réalité est sociale : « quand [la réalité] est établie par convention avec d'autres personnes, la résistance au changement serait déterminée par la difficulté de trouver des gens pour étayer cette nouvelle cognition » (ibid. 39).

Enfin, un facteur de résistance au changement commun aux cognitions environnementales et comportementales, réside dans les connexions que l'élément entretient avec d'autres : « dans la mesure où celui-ci est consonant avec un grand nombre d'autres facteurs et si le changer revient à remplacer ces consonances par des dissonances, cet élément sera résistant au changement. » (*ibid*. : 39).

- **Théorie appliquée au patrimoine statuaire-antique-marmoréenne**

La théorie de la dissonance nous permet de mieux caractériser la situation d'une réécriture patrimoniale, en considérant les deux cognitions *statuaire patrimoniale blanche* et *statuaire originellement colorée* comme dissonantes. Pour vérifier si deux éléments cognitifs sont dissonants ou consonants, Festinger propose notamment de considérer que A et B sont dissonants si l'inverse de A découle de B, ou vice-versa (*ibid.* : 27)[190]. L'idée d'une polychromie originelle est dissonante avec l'idée d'une blancheur car l'inverse de la seconde (l'achromatisme) découle de la première (la couleur). Il est d'ailleurs possible d'envisager l'idée même d'une *réécriture* patrimoniale comme sous-entendant une dissonance et impliquant l'existence deux cognitions incompatibles (blancheur *versus* couleurs). Si ce n'était pas le cas, il ne s'agirait pas d'une réécriture (c'est-à-dire de revenir sur ce qui a été écrit), mais d'une éventuelle modification sans incidence sur ce qui a été écrit préalablement.

Concernant les conditions d'apparition de la dissonance, les deux situations les plus fréquentes sont les suivantes :

> « I De nouveaux événements surviennent ou alors une personne reçoit de nouvelles informations, pouvant générer à tout le moins temporairement une dissonance avec ses connaissances existantes, ses opinions, ou les cognitions relatives à son comportement. (…)
> II Même en l'absence d'événements ou d'informations inattendus, l'existence de dissonance est indubitablement présente dans notre quotidien. Très peu de choses sont toutes noires ou toutes blanches. Il existe très peu de situations suffisamment claires et nettes pour que les opinions ou les comportements ne forment pas, dans une certaine mesure, un panaché de contradictions » (*ibid.* 18).

La première situation est celle dans laquelle se trouve l'acteur apprenant que la statuaire était originelle peinte. On pense notamment à certains visiteurs interrogés (par le biais du questionnaire comme de l'entretien) qui ont pris connaissance de cette information alors contradictoire avec la conception d'une statuaire patrimoniale achromatique. Cette situation peut aussi être celle dans laquelle se trouvent certains professionnels (qui savent déjà) : quand telle statue de telle collection est étudiée pour la première fois et dont les analyses révèlent certaines couleurs ; quand telle étude approfondie révèle telle pratique de mise en couleur qui jusque-là n'était pas connue, etc. Le deuxième type de situation décrit par Festinger concerne donc toute personne qui sait que la statuaire antique était

[190] Cette méthode sera critiquée *a posteriori*, car non opérationnelle dans tous les cas de figure. Elle fonctionne néanmoins ici.

peinte, et il s'agit alors de voir comment les acteurs font avec ces deux informations contradictoires.

Par rapport aux éléments théoriques venant d'être énoncés, plusieurs précisions peuvent être apportées pour qualifier la nature de la dissonance qui nous concerne. Premièrement, le changement qu'exige l'apparition de l'élément cognitif relatif à la polychromie concerne autant une réalité physique (puisque les statues sont aujourd'hui dépourvues de couleurs), qu'une réalité sociale (puisque la blancheur des statues est constitutive d'une valeur patrimoniale socialement partagée). Deuxièmement, il n'est pas absurde de supposer que la magnitude de la dissonance est relativement « élevée » (en comparaison à une promenade le dimanche), puisqu'elle touche à un patrimoine partagé avec une communauté, et parce que le patrimoine recouvre une forte dimension identitaire. Troisièmement, nous avons déjà identifié un certain nombre de facteurs de résistance au changement : changer la cognition relative à la blancheur de ce patrimoine demande à reconsidérer un ensemble complexe de relations jusque-là consonantes, notamment liées à une habitude muséale et médiatique et à un ensemble de représentations sociales (Figure 123, en conclusion du chapitre 5).

Dès lors, quels sont les mécanismes développés par les individus pour réduire cette dissonance ? Une relecture de discours historiques cités en première partie nous éclaire. Lorsque Quatremère de Quincy évoque en 1814 la réception de la polychromie chez les savants qui lui sont contemporains, il écrit : « Les modernes, toutes les fois qu'ils ont aperçu, soit en réalité dans les monuments, soit en récit chez les écrivains, des traces de ce goût [pour la polychromie], semblaient s'être accordés, tantôt à les effacer comme injurieux au génie des anciens, tantôt à en dissimuler l'existence, et presque toujours à en détourner les yeux » (in Grand-Clément 2005). Les trois attitudes décrites par l'auteur peuvent être analysées sous le prisme d'une réduction et d'une élimination de la dissonance. Effacer la couleur elle-même revient à agir sur un facteur environnemental et sur la réalité matérielle. Pour ne plus voir, il suffit d'effacer. Dissimuler l'existence de la couleur ou en détourner les yeux revient à amoindrir l'importance de l'élément cognitif polychromie pour réduire la dissonance.

À ce stade, on peut donc considérer que les logiques discursives identifiées lors de l'étude de réception de l'exposition *Rituels grecs, une expérience sensible*, sont autant de mécanismes de stratégies mis en place pour réduire l'inconfort psychologique produit par la stèle expérimentale et plus précisément par sa mise en scène (lorsqu'elle dialogue avec les originaux achromatiques).

Du déni à la cohabitation : mécanismes d'une réduction de la dissonance

Si les stratégies discursives relèvent de mécanismes bien spécifiques, il est possible de les regrouper et de les qualifier plus généralement comme des modalités d'une situation de *déni*. L'existence d'un déni se retrouve par ailleurs et à plusieurs reprises dans la littérature sur la polychromie antique, notamment chez l'archéologue Philippe Jockey, lorsqu'il s'interroge sur les facteurs d'« un tel déni de polychromie » (Jockey 2007, 40), ou chez l'essayiste et plasticien David Batchelor, lorsqu'il corrèle ce déni à une chromophobie occidentale :

> « C'est une chose que de ne pas savoir que les statues grecques étaient jadis magnifiquement peintes ; c'en est une autre que de ne pas voir la couleur quand elle est toujours présente. Cela semble relever moins de l'ignorance que d'une sorte de déni. Les psychanalystes appellent hallucination négative cette absence de perception de ce qui est visiblement là » (Batchelor 2001, 11).

Deux situations de déni peuvent alors se distinguer, comme le fait Frédéric Lambert lorsqu'il s'empare du concept initialement définit par la psychanalyse pour le déplacer vers la sémiologie : un déni de vérité et un déni de réalité. Le premier se situe du point de vue de l'émetteur, le second du point de vue du récepteur.

> « **Le déni de la vérité.** Ce qu'en d'autres termes on pourrait appeler le mentir vrai ! La recherche sur la vérité, écrit Daniel Cornu, le respect de la vérité, oriente de manière décisive le code de déontologie des journalistes : l'éthique de l'information se réfère à une valeur, non exclusive mais dominante, qui est celle de la vérité ». Mais il se peut que les sources déjà soient construites par le mensonge, et il se peut que par intérêt, des journalistes s'en emparent comme des vérités » (2013 : 20)

> « **Le déni de réalité.** Quand bien même la réalité s'affiche avec évidence, quand bien même les mots et les images en rendent compte avec honnête, si cette réalité ne me convient pas, si cette réalité m'empêche de croire avec ceux de ma communauté, alors je l'ignorerai. Ma crédulité est comme un don offert chaque jour à ma communauté au profit des croyances que je partage avec elle » (*ibid.* 21)

On pourrait affilier ces deux situations de déni, de vérité et de réalité, respectivement aux concepteurs et aux récepteurs de la médiation. Mais l'on peut considérer aussi, selon la logique d'une réception distendue, que nos deux catégories d'acteurs sont concernées par

un déni de réalité[191] entendue au sens d'une réalité aussi bien physique (lorsque la couleur est toujours présente mais qu'on en détourne le regard), que médiatique (lorsque la couleur est rendue visible et lisible par médiatisation).

Par ailleurs, le déni n'est pas systématiquement à entendre au sens freudien du terme, c'est-à-dire faisant allusion à un refoulement. Il peut aussi être synonyme d'un mécanisme de cohabitation d'éléments dissonants. Ce qui nous amène à une précision importante : les stratégies discursives mobilisées par les visiteurs se manifestent lorsqu'il est question de transférer les couleurs de la stèle expérimentale aux stèles originales achromatiques. Il n'y a pas systématiquement déni lorsqu'il s'agit de la seule réception de la stèle expérimentale. Pour le dire autrement, les visiteurs acceptent largement un discours sur la couleur, et les stratégies d'omission, de défiance, d'euphémisation et de dévaluation surgissent *en comparaison* aux stèles originales, lorsqu'il est question de les envisager peintes. Dès lors, aux quatre stratégies identifiées s'en ajoute une cinquième : une stratégie dite de cohabitation ; une cohabitation de deux réalités, l'une colorée, l'autre achromatique.

Un des indicateurs d'une logique de cohabitation est l'expression d'une complémentarité entre l'objet de médiation et l'objet authentique. Concrètement, plusieurs visiteurs soulignent l'utilité de la stèle polychrome, car elle permet de se rendre compte des couleurs tout en évitant de toucher à l'objet authentique : « <enquêtrice> **Pour vous c'est quoi cet objet ?** C'est comme une représentation actuelle de ce que ce qui aurait pu être fait à l'époque pour éviter de peindre sur une stèle antique quoi [rires] […] Non, mais c'est vrai que ce serait intéressant de les avoir… enfin moi je ne le ferais pas sur les originaux » (entretien n°30).

Il est certes évident que l'objet original ne peut être repeint, ne serait-ce pour des raisons de déontologie de la restauration. Mais le fait de souligner l'importance de conserver l'objet originel en l'état exprime selon nous une volonté un besoin ? de conserver des valeurs (patrimoniales et esthétiques) liées à la représentation d'une Antiquité sans couleur.

Un second indicateur de cette cohabitation correspond aux contradictions internes au discours. Si l'on devait schématiser, plusieurs formulations types se dégagent : *je sais bien que c'était peint, mais quand même, elles sont belles comme ça, je les préfère ainsi* ; *j'ai bien compris qu'il y avait de la couleur et j'y ferai maintenant attention, mais quand même, sur celles sculptées, je pense qu'il n'y en a pas besoin car il y a déjà du détail* ; ou encore, *je sais bien qu'il y avait beaucoup de couleurs, mais quand même, ça devait être assez sobre car je préfère cette idée*. L'extrait qui suit en est un exemple : « Moi je ne répète que ce que j'ai entendu dire, que

[191] Dans le chapitre suivant, on s'intéressera plus longuement à une troisième situation de déni, tel que défini par Frédéric Lambert soit, « le déni que nous partageons tous, déni fondamental, déni des origines, c'est le déni du langage » (2013 : 21).

c'était peint. Mais on ne peut pas se les imaginer peintes, elles sont belles comme ça hein. Vous les préférez peintes ou comme ça ? » (entretien n°3).

Ces formulations, ici stéréotypées, sont rarement énoncées ainsi par les interrogés ; elles ne se condensent pas ni s'émettent en une seule phrase, mais elles se saisissent dans un laps de temps plus important : le *je sais bien* peut apparaitre au début du discours, alors que le *mais quand même* apparait dix minutes plus tard. Ce type de formulation n'est pas sans rappeler le titre du premier chapitre de l'ouvrage de Mannoni (1969), « Je sais bien, mais quand même », dont la formulation fait justement état d'une situation de déni dans lequel l'individu se trouve lorsqu'il l'énonce. C'est-à-dire, une « attitude divisée », attestant le fait qu'« une croyance peut donc être 'abandonnée et conservée à la fois' » (*ibid*. 23). Entendons-nous sur la notion de croyance, dont la définition choisie ici est aussi celle de Frédéric Lambert dans son ouvrage *Je sais bien mais quand même. Essai pour une sémiotique de la croyance* (2013). La croyance,

> « c'est cette mise en situation du croyant d'être en état de savoir et de ne pas savoir. De savoir quels sont les langages qui le maintiennent en société et d'oublier que ce sont là des langages arbitraires, provisoires, échangés dans un territoire restreint dans le cadre de rituels à peine perceptibles tant ils s'inscrivent dans l'habitude » (*ibid*. 8).

Convoquer la notion de croyance n'implique pas qu'il faille considérer que les acteurs croient sans condition aucune (d'ailleurs, *idiot est celui qui croit que l'autre croit*, selon la formule largement rencontrée dans la littérature sur la croyance). Comme le dit Lambert, « il n'y a pas de lecteur et de spectateur idiot » : « notre créance est modulable à souhait [et] nos libertés de lecteur sont grandes » (*ibid*. : 15).

> « La croyance, c'est avant tout être lecteur et acteur d'un récit, et, grâce au langage, appartenir à une communauté. **Croire est de l'ordre de l'habitude**, une manière d'habiter la forme d'un récit (au cinéma, sur une affiche, dans la presse, sur Internet) et ses contenus (les valeurs, les dogmes, les idéologies portées par ce récit) qui conditionneront l'agir (ou le non agir) de celui qui adhère à ce qu'il faut croire pour être « tous ensemble ». Tout homme est donc condamné à croire en société. Mais tout homme est libre de croire à moitié. C'est dans cette négociation entre un croire tout à fait et un croire à moitié que chaque homme se place face aux autres, dans sa société ».

Comme l'explique Dominique Boullier, « l'opérateur "je sais bien, mais quand même" permet précisément de rendre compte du maintien simultané et non conflictuel de la "conscience de la construction" et du "naturel du construit" » (Boullier 2004, 34). Sur notre terrain, la couleur n'apparaît donc pas systématiquement rejetée, mais deux réalités peuvent exister et cohabiter sans se recouper, sans se superposer : j'accepte cette réalité polychrome, mais il n'empêche que la réalité achromatique se suffit aussi à elle-même.

Dans de nombreux discours, on constate que l'individu semble tiraillé entre ce qu'il sait (dimension cognitive) et ce qu'il souhaite (dimension affective). Ce constat rejoint celui fait par Dominique Boullier : la formule *je sais bien, mais quand même* « met bien en évidence les enjeux cognitifs et les enjeux désirants » et « ces clivages des perceptions voire des jugements font partie du travail constant de compromis entre mondes » (Boullier 2004, 37).

Concrètement, nombreux sont les visiteurs qui affirment que le dispositif mis en place dans l'exposition toulousaine est « intéressant », qu'il est important de « savoir » que ces objets étaient peints, sans pour autant transposer l'information car ils disent « préférer » l'état de conservation actuel des objets originaux et ne semblent pas avoir « envie » de les considérer en couleurs :

> « <enquêtrice> **Du coup sur la mise en couleur de ces objets-là [les originaux] ?** Oui ! Ah nan ! Pareil moi ça me choquerait, de les voir maintenant en couleur. Mais qu'il y ait des représentations et qu'ils me les montrent oui ça serait intéressant » (entretien n°30) ;

> « <enquêtrice> **Du coup ces objets vous vous les imaginez peints ou pas ?** Enfin je les imagine peints … Je tiens compte de cette information-là après je les apprécie en tant que tels. [Et plus loin] Mais elles me vont très bien comme ça j'ai pas besoin de… c'est intéressant d'en avoir une peinte pour voir ce que ça donne, mais moi elles me vont très bien comme ça » (entretien n°33).

Pour finir sur l'analyse des discours des visiteurs, un dernier exemple nous semble manifeste de l'acceptation d'une polychromie antique (« en théorie » pourrait-on dire), sans que cela n'ait d'impact sur la réception des originaux eux-mêmes. La conversation entre Émilie et Aurélie commence alors par l'évidence d'une couleur (« forcément, on les imagine peintes ») à une dissociation de ces savoirs lorsqu'il est question des originaux :

> « <enquêtrice> **Et si on prend le texte plus ou moins dans l'ordre, au début ils nous disent que les stèles étaient systématiquement peintes, même lorsqu'elles étaient sculptées. Cette information vous la comprenez comment par exemple ?** <émilie> Et bien que ces stèle-là étaient peintes également. <aurélie> Ouais. Ouais. <enquêtrice> **Donc vous vous les imaginez peintes celles-ci.** <émilie> Et ouais, mais ça doit être très particulier d'ailleurs. <aurélie> Oui, oui. <émilie> Mais forcément oui, on les imagine peintes. <enquêtrice> **C'est le fait qu'ils disent systématiquement ?** <émilie> Oui, forcément. On se dit que tout était peint quoi. <enquêtrice> **Du coup vous vous les imaginez comment colorées ?** <aurélie> Bah justement, je ne les vois pas colorées. <émilie> Non mais c'est vrai. On *sait* [insiste] que par rapport à ça, c'était systématiquement peint. Mais j'avoue que… <aurélie> Bah oui. Comme les temples… <émilie> Je ne mettrais pas de couleurs en fait dessus. <aurélie> Ça serait très étrange.

Parce que je vois mal ces couleurs-là sur des stèles comme celles-ci. Ce n'est pas du tout dans nos représentations, ce que l'on s'imagine. <émilie> Ah pas du tout. <aurélie> Et en plus, enfin moi c'est des choses que je sais par exemple, je sais que les temples grecs étaient peints et pourtant, quand j'ai commencé l'expo par l'autre côté, en regardant les stèles, à aucun moment j'ai connecté le fait que… voilà, je savais que les temples grecs étaient peints, que potentiellement les stèles, enfin que en plus, ça se voit dans l'expo de loin, je veux dire, mais non, pas du tout, les stèles je les ai vraiment prises tel qu'elles, comme si vraiment elles étaient comme ça depuis toujours. <émilie> Il y a presque un côté trop folklorique quoi. <aurélie> Oui c'est ça quoi. <émilie> Enfin c'est… ce serait même étrange du coup, ce serait un coté trop folklorique. <enquêtrice> **Folklorique ? Parce que du coup vous parliez aussi de la nécropole comme d'un endroit vivant… ?** <émilie> Oui tout à fait. Mais pas forcément intense en couleurs. Enfin, ce n'est pas parce que c'est vivant que ça doit être intense en couleurs, moi je parle de vie mais dans plein de choses, dans les huiles parfumées, dans les cyprès, les oliviers, avoir des jolis cailloux… Mais pas forcément, enfin si, des couleurs par exemple des tissus, parce que ça reste des matières nobles, des matières simples, mais pas forcément par la couleur de la peinture. <enquêtrice> **Du coup ce serait moins noble ? Par conséquent.** <émilie> Bien oui, je trouve ça moins… <aurélie> Oui c'est vrai… ouais, tout à fait. <émilie> Plus folklorique quoi. <aurélie> On voit moins la pierre aussi, le travail de la pierre. <émilie> Le raffinement du marbre. <enquêtrice> **Ok, parce que vous, pour le coup, vous étiez sur la couleur de la pierre tout à l'heure ?** <émilie> Ouais. Voilà. <aurélie> Complétement. <émilie> Je me dis qu'au soleil, c'est quand même beaucoup plus jolie une pierre claire. Enfin même ça aussi ça donne un côté vachement vivant quoi. Alors que la peinture pour moi… Limite c'est comme une femme trop maquillée. Non mais c'est vrai je trouve. Du coup ça enlève… <aurélie> Et puis en fait ces stèles, finalement, on les regarde comme des œuvres d'art, enfin, moi je les trouve tellement belles comme ça, je n'ai pas envie de les imaginer colorées. <émilie> C'est suffisant. Ouais. <enquêtrice> **Pas « envie » vous dites ?** <aurélie> Oui oui, je les trouve tellement belles. <émilie> Oui c'est ça. <aurélie> Pour moi elles sont, elles n'ont pas besoin de couleur. On les comprend très bien comme ça, mais, voilà, on sait que du coup, ça c'est un objet archéologique et la réalité était autre. <enquêtrice> **Oui. Et quand vous dites « on les comprend très bien » ?** <aurélie> On voit bien la… par exemple cette partie, cette stèle-là où on voit le père et la fille, pour moi la couleur ne viendrait pas forcément… au contraire, je pense que ça a plus de force sans couleurs. Le message. <enquêtrice> **Ok, donc elle n'a pas d'utilité ?** <aurélie> Oui, mais là c'est nous. C'est notre regard, de… d'aujourd'hui, de visiteurs de musées, qui regardons les stèles plutôt comme une œuvre d'art, que comme un témoignage, comme un objet qui fait partie d'un rituel, je pense » (entretien n°18).

Les manifestations d'une cohabitation ne se repèrent pas uniquement dans les discours des visiteurs de musées. Les discours des conservateurs comme des experts voir leurs comportements peuvent également traduire ce positionnement. Pour exemple, nous

rapportons les propos d'un conservateur interrogé (n°5, Musée Saint-Raymond). Dans les dix premières minutes de l'entretien, le conservateur nous explique qu'il a besoin de pièces non nettoyées pour étudier une polychromie antique et pour en proposer un discours, ce qui n'est généralement pas le cas de ses collections. Mais un buste récemment acquis fait exception. Celui-ci conserve des traces qui ont d'ailleurs tout de suite interpellé le conservateur :

(environ 12m30)

[conservateur] on pourrait faire des choses mais encore faut-il y réfléchir et puis bon, moi je ne préfère pas trop … il y a encore beaucoup de travail à faire sur la sculpture en elle-même donc la polychromie oui mais, peut-être que la polychromie on peut y travailler à partir d'une œuvre comme celle qu'on vient d'acheter, qui n'a pas été nettoyée, qui a juste était malheureusement cirée par les propriétaires, d'où le marbre un peu jaune alors qu'il devait être blanc à l'origine. Donc là le problème qui se pose surtout c'est de savoir comment on peut récupérer le marbre blanc, mais comme le marbre est poreux et que l'œuvre a été cirée, et cette cire, néanmoins, pour moi, n'empêche pas d'y voir en tout cas des traces de pigments, des petits pigments rouges, ici au niveau de la chevelure et puis également dessus.

[enquêtrice] Parce que c'est la première phrase du cartel que vous avez écrite (?)

[conservateur] Oui parce que c'est la première chose qui m'a frappé quand je l'ai vu. Parce que Jean Charles l'avait vu dans les années 90, mais lui il l'avait vue dans la cheminée des propriétaires avec une lumière qui ne permettait pas de voir ça et puis lui il a un regard plutôt, enfin que je comprends tout à fait, il regarde vraiment la sculpture avant tout et moi ce qui m'a frappé c'est que la première fois que je suis allé la voir à Salon de Provence [… quelques mots inaudibles] On l'a sorti au soleil et on a tout de suite vu les pigments. Donc ça, je trouve ça intéressant parce que justement nous-mêmes on est en recherche de pigments sur nos sculptures [sourire] qui sont très nettoyées…

[enquêtrice] Vous êtes en recherche de pigment ?

[conservateur] Oui souvent, souvent, souvent, souvent.

Près d'une heure plus tard, alors que l'entretien se poursuit dans les collections face à ce buste, le conservateur explique qu'il faudrait nettoyer l'objet pour récupérer sous la cire jaunie le marbre blanc :

(environ 57 minutes)

[conservateur] C'est super qu'elle ne soit pas nettoyée du tout, mais le problème c'est qu'ils ont passé une couche de cire qui a jauni alors que le marbre était très très blanc […] On va essayer de voir si on peut le rattraper un peu avec l'atelier de restauration mais…

[enquêtrice] Mais du coup, quel intérêt de le blanchir si on sait que c'était peint ?]

[blanc de 4 secondes]

[conservateur] Bonne question [sourire]. Enfin c'était peint, attention, la sculpture antique n'est pas peinte intégralement, on est bien d'accord. Ce qui est peint ce sont les yeux, les lèvres, peut-être les oreilles, un peu les joues et surtout la chevelure. Après le marbre peut rester blanc, en partie.
[enquêtrice] Oui ça dépend aussi de …
[conservateur] Oui ça dépend.
[enquêtrice] le Caligula par exemple ils en ont retrouvé aussi sur l'ensemble de la peau.
[conservateur] Oui sur l'ensemble de la peau, exactement. Mais on n'est pas sur la même époque…

Les situations décrites ne traduisent-elles pas ces « état[s] de négociation qui caractérise toute forme de lecture et probablement toute forme de croyance ? » (Lambert, 2013 : 78). Des négociations, il en existerait de différentes natures, des négociations plus ou moins serrées, plus ou moins évidentes. Soit, tout un dégradé de négociations, comme il existe selon Paul Claude Racamier tout un dégradé de déni ; « ainsi s'organise une échelle dégressive de dénis gradués, qui privent l'objet : de matérialité, de gravité ; de localité ; de signifiante ; de signification ; d'origines ; d'autonomie ; de désirs propres et de valeur » (1992, 213) [192].

Ainsi, selon les acteurs : je sais bien que c'était peint dit l'expert, mais quand même, je ne suis pas sûr ou ce n'est pas le propos ; je sais bien que c'était peint dit le conservateur, mais quand même, je nettoie mes objets pour qu'ils soient propres ; je sais bien que c'était peint dit le visiteur, mais quand même, je vais faire abstraction de cette restitution pour profiter d'une autre version sans couleur. De la sorte, ces « situations de déni nous permettent de savoir tout en gardant notre ignorance, d'écouter sans entendre, de voir sans regarder. Je sais bien que la réalité vient contredire mes attentes, mais quand même, je vais m'obstiner à croire ce que je crois » (Lambert 2013, 20).

Bien sûr, nous devons aussi considérer les acteurs pour qui le *je sais bien* n'est pas soumis à condition d'un *mais quand même* ; ceux pour qui des croyances fermes aboutissent à des volontés fortes. Comme le dit Paul Guillaume, « pour vouloir avec efficacité, il faut croire à la valeur de son acte. Il faut renoncer à toute critique qui l'affaiblirait. Les volontés fortes ont des croyances fermes » ; et comme le commente Fréderic Lambert « on ne saurait en effet détacher la question de la croyance de celle de l'action. Si les faits sont têtus, la part aveugle du croyant (mais quand même) doit l'être tout autant » (*ibid*, 19).

[192] Paul Claude Racamier, *Le génie des origines. Aphorismes autour du déni*, Payot (in Lambert, 2013).

6.3 La cohabitation dans l'exposition

L'objectif à présent est d'identifier les conditions matérielles de l'apparition d'une dissonance. Dans l'exposition, quels sont les éléments favorisant cette dissonance ou à l'inverse, comment celle-ci se manifeste ? Nous nous sommes jusqu'ici focalisée sur les modalités d'écriture de la couleur, en abordant implicitement les modalités d'écriture de la blancheur. Dans le chapitre 4.2 nous avons montré comment la blancheur est mise en scène, dans le but de souligner les choix paradoxaux justifiant l'absence de couleur. Or, nous avons également observé des situations où un discours sur la couleur est bien proposé, mais celui-ci ne fait que *préfigurer* les objets alors que ces derniers sont *configurés* d'une autre manière (excluant la couleur). En d'autres termes, c'est une « dissonance paratextuelle » que nous souhaitons ici discuter, ainsi que sa conséquence du point de vue de l'interprétation de l'exposition (à savoir, la cohabitation de deux mondes utopiques).

L'articulation de deux écritures au British Museum

L'exemple sur lequel la démonstration s'appuie est le British Museum, cité à plusieurs reprises par les professionnels interrogés comme exemplaire pour le discours permanent qu'il propose sur la couleur. Nous proposons d'analyser plus précisément la mise en scène des vestiges du Parthénon. Celle-ci prend place dans trois espaces au rez-de-chaussée du musée : la salle 18 accueille la plupart des vestiges du monument conservés par le British Museum, les salles 18a et 18b qui la précédent constituent des espaces interprétatifs pour aider à contextualiser les originaux.

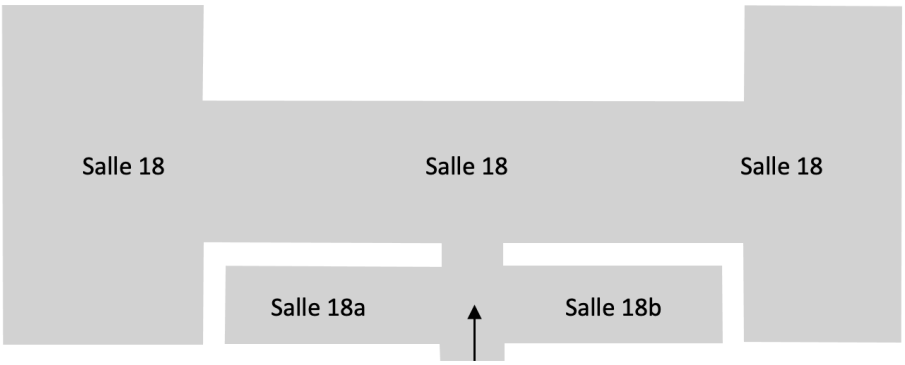


Figure 136 : Plan des espaces du *British Museum* dédiés au Parthénon

- **Le discours sur la couleur des salles 18a et 18b**

Dans la salle 18a sont présentées deux vidéos portant l'une en totalité, l'autre en partie, sur les couleurs du monument. La première vidéo est consacrée aux couleurs originelles de la métope IV de la face sud du Parthénon, et propose une reconstitution numérique de l'objet qui se colore progressivement (Figure 137). Le texte incrémenté explique que la reconstitution s'appuie sur un travail comparatif mené sur d'autres objets, c'est pourquoi des doutes subsistent, notamment en ce qui concerne la couleur du fond (bleu ou rouge, comme sur les deux propositions visibles en bas à gauche). Le texte explique également la fonction de cette mise en couleur : ajouter de l'émotion aux figures et améliorer la lisibilité de la scène pour le spectateur situé en bas du monument :

> « *Greek sculpture was also painted, but most traces are now lost ; Other sculptures and paintings help us to imagine what the metope might have looked like ; The paint added drama and emotion ; The exact colours remain uncertain ; The paint also made it easier to see and understand the sculpture high up on the building* ».

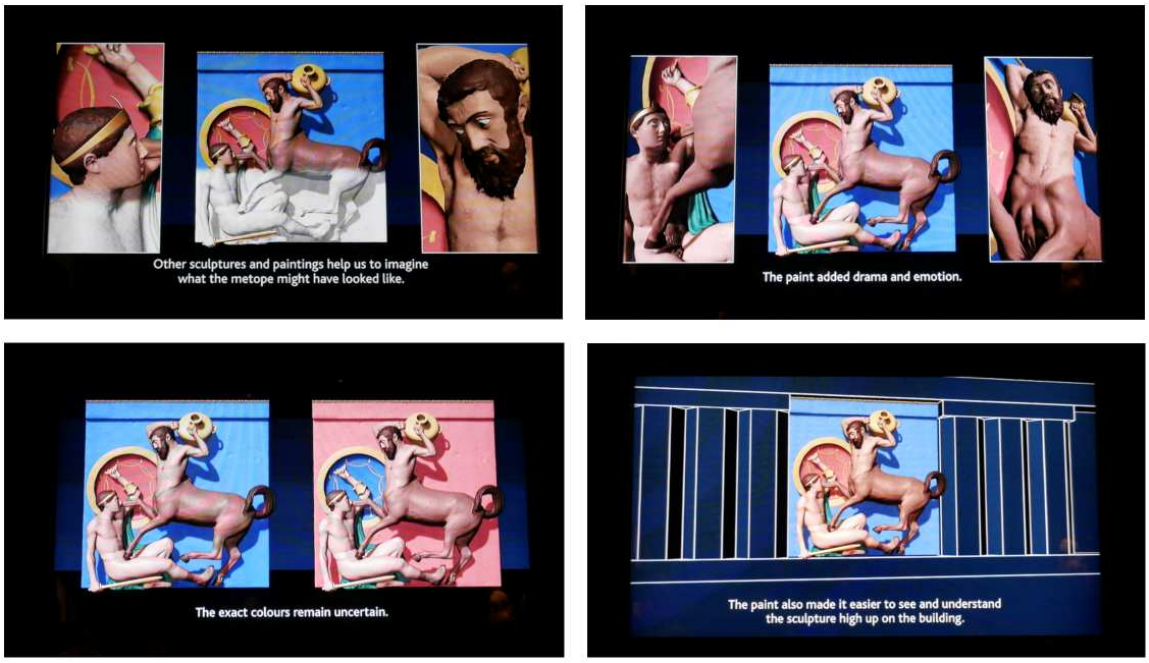


Figure 137 : Reconstitution polychrome,vidéo 1, salle 18a, British Museum
Reconstitution de la métope IV de la face Sud du Parthénon

La deuxième vidéo est dédiée à une partie de la frise du monument, à la construction de la scène et notamment à l'usage de la perspective. Elle ne porte pas exclusivement sur la couleur mais à la fin de la vidéo, une reconstitution partielle des couleurs est proposée, légendée d'une mention généralisant la polychromie des reliefs sur monument : « *The sculpture and surrounding architecture were coloured* » (Figure 138).



Figure 138 : Reconstitution polychrome, vidéo 2, salle 18a, British Museum
Reconstitution d'une partie de la frise du Parthénon

La seconde salle 18b abrite notamment des moulages de la frise, une maquette du temple et des panneaux textes contextualisant l'histoire du monument. Une sous-thématique dédiée à la couleur est introduite par un texte intitulé *Polychromy : painted decoration* (Figure 139). Celui-ci généralise la couleur à l'ensemble des temples grecs et explique les techniques mises en œuvre, notamment les matériaux les plus usités (à savoir le bleu, le rouge et l'or). Le second paragraphe fait état d'une hypothèse (« *it is thought that* », à l'inverse du premier paragraphe qui est affirmatif) : l'éclat du marbre fraichement coupé était probablement supprimé (« *to take off* ») à l'aide d'un vernis organique opaque pour harmoniser l'ensemble (c'est-à-dire le bas du monument et le haut peint) et protéger des intempéries.

> « *The Parthenon, like other Greek temples, was painted in contrasting colours above the level of the column capitals. Patters designed to complement the form of the architectural mouldings were inscribed on the surface of the marble, and the colour was applied using natural pigments. The most frequently used were copper silicate for blue, iron oxide for red, and gold in the form of gilding.*
>
> *In addition to this polychromy, it is thought that both the painted and all white marble surfaces were toned with an opaque organic varnish. This served both to harmonise the polychromy itself and to take off the glare of the freshly cut marble. The varnish will also have protected the surface against weathering* »

Un second texte (un cartel développé) est dédié aux motifs peints de la corniche du temple. Il décrit le motif dans des termes techniques et mentionne la reconstitution d'une partie de la corniche visible juste à côté. Cette reconstitution s'appuie sur des observations menées au XIXème siècle, mais le texte attire aussi l'attention du visiteur sur les vestiges originaux de couleurs qui demeurent et qui sont toujours visibles à l'œil nu.

> « *The continuous Ionic frieze of the Parthenon was crowned by a single course of masonry called a thranos (frieze-crown). Its carved mouldings included, at the top, a Doric cyma with an overhanging 'hawksbeak' and, below, a double-curved or Lesbian cyma. In addition to this carved ornament, the frieze crown was richly painted. The coloured reconstruction shown here is based on 19th-century observations of surviving colour. It shows a tongue motif on the Doric cyma, a double meander on the band and a leaf and dart ornament on the Lesbian cyma.*
> *Evidence for the meander can be seen on a fragmentary piece of frieze crown shown here. With it is another fragment and a complete block* »



Figure 139 : Médiation des couleurs du Parthénon, salle 18b, British Museum
En haut : panneau texte dédié à la polychromie du monument, qui accompagne des moulages de la frise et des fragments originaux de la corniche du temple qui conservent des vestiges de couleurs. En bas, détails d'un fragment de corniche exposé et reconstitution d'une partie de la corniche.

Il est possible de considérer la médiation de ces deux espaces interprétatifs comme relevant d'une écriture documentaire du Parthénon polychrome. Bien qu'aucune vue d'ensemble du monument originellement peint ne soit proposée, le discours du British Museum dans ces deux espaces répond à un ensemble de questions que peuvent se poser les visiteurs, notamment le *comment* de la couleur (la description des pigments) et le *pourquoi* (sa fonction esthétique et communicationnelle) ; il attire l'attention sur les vestiges encore conservés (la *preuve* d'une mise en couleur) ainsi que sur l'état hypothétique des reconstitutions[193]. Ce qui nous intéresse à présent est de voir comment cette écriture documentaire s'articule avec les objets originaux : quel dialogue est instauré avec la salle 18 ?

- **L'exposition des vestiges du Parthénon dans la salle 18**

Un premier constat s'impose dans la salle 18 : ici, plus aucune médiation des couleurs de la frise, des métopes et des sculptures des frontons, que cette médiation soit linguistique ou visuelle. Les mêmes paradoxes observés et explicités en chapitre 4 s'observent : les éléments de médiations sont achromatiques et les dessins au trait prédominent, au service de la forme restituée des objets. Ainsi, le cartel d'une des métopes présente un dessin en noir et blanc, dont l'objectif n'est pas de restituer le motif originel mais l'état de conservation à un instant T (Figure 141).D'ailleurs, la métope IV qui faisait l'objet d'une mise en couleur dans la salle 18a ne figure pas dans la salle 18 et aucune mention de couleurs n'est faite à côté de l'objet original.



Figure 140 : Vue d'ensemble de la salle 18, British Museum

[193] Une comparaison avec les discours du musée du Louvre et du musée de l'Acropole musées avec qui le British Museum se partage les vestiges du Parthénon met en avant ces spécificités. Se référer à l'annexe 1.13.



Figure 141 : Métope V du Parthénon et son cartel, salle 18, British Museum

Il n'est pas nécessaire d'aller plus loin dans ces observations (déjà détaillées en chapitre 4). Ce qui nous intéresse à présent est de démontrer comment la mise en scène des vestiges renforce une dissonance : il n'est plus question d'une simple absence de couleur, mais plus précisément de son exclusion. La démonstration requiert alors une description et une analyse approfondie de la salle (Figure 140).

Pour commencer, arrêtons-nous sur l'ambiance minérale qui prédomine. La pierre est en effet utilisée en recouvrement des murs et des plafonds. L'ambiance chromatique se caractérise donc par un camaïeu de gris : objets, murs, plafond, socles, garde-corps métallique, et autres éléments de médiations des savoirs (dessin au trait, couleur des textes, etc.). La lumière, comme les matériaux, est aussi « naturelle » : la principale source provient du puits dans le plafond, produisant une luminosité diffuse ponctuellement renforcée par quelques spots. À la *sobriété* des couleurs et la *noblesse* des matériaux s'ajoute le dépouillement de la salle : peu d'ornementation et par conséquent, beaucoup de vide. Loin d'une logique d'accumulation, ces espaces vides horizontaux et verticaux contribuent au gigantisme de la mise en scène. Quelques éléments historicisant ponctuent cet espace : des colonnes, un plafond à encaissement, une mosaïque au sol. Ces éléments pourraient contribuer à contextualiser les objets, bien que ces derniers soient exposés à hauteur d'homme ce qui n'était pas le cas à l'origine (puisqu'ils ornaient le haut du monument). La scénographie de la salle 18 n'est pas sans rappeler la description faite par Jean Clair des musées du XXI^{ème} siècle : simple, solennel, en pierre, harmonieuse, avec « quelques colonnes pour souligner discrètement la dignité de sa fonction » (Clair 1983, 26).

Pour reprendre la distinction faite par Jérôme Glicenstein dans *L'art, une histoire d'exposition* (2009), entre d'une part le modèle des *period rooms* et d'autre part, celui du *white cube* (postérieur au premier), disons que la mise en scène de la salle 18 est « tendue » entre ces deux modèles. D'un côté en effet, les éléments historicisant et l'usage de la pierre produisent l'impression que les objets en sont directement issus, établissant un certain « naturel » de la mise en scène, conçue spécifiquement pour ces objets (comme c'est le cas

dans les *period rooms*). D'un autre côté, ces mêmes caractéristiques décontextualisent les objets de manière à les isoler du monde quotidien du visiteur du XXI[e] siècle. Le *white cube*, nous dit Glicenstein, consiste à « supprimer toute décoration inutile qui viendrait distraire le visiteur. L'éclairage va être de plus en plus neutralisé et homogène, les murs de plus en plus blancs et vides et les œuvres de plus en plus sacralisées, au sein de parcours codifiés s'apparentant presque à des rituels religieux (en forme de retraite hors du monde) » (Glicenstein 2009, 29). Si le dépouillement des espaces et la neutralité des couleurs caractérisent la salle 18, celle-ci diffère du *white cube* pour une raison : habituellement, ce modèle neutralise l'espace pour mettre en valeur les œuvres selon un principe de contraste ; dans une boite blanche, les œuvres ne pourraient que mieux ressortir (car à part le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch en 1918, les œuvres contrastent généralement avec le fond). Ici, les vestiges du Parthénon se fondent dans cet espace à la fois neutralisé et historicisé.

Dès lors, cette mise en scène n'empêcherait-elle pas de possibles inférences sur la polychromie des objets ? Dans la salle 18, aucun élément scénographique ou linguistique ne fait état des couleurs, mais il s'agit d'autre chose que des paradoxes précédemment cités : la mise en scène ne fait pas que de *ne pas parler de couleurs*, elle *parle littéralement d'achromatisme*. Dans ce discours, chaque élément à son importance. Même les socles sur lesquels reposent les sculptures disent quelque chose et imaginer comment il pourrait en être autrement met avant le rôle de chacun de ces outils d'écriture (Figure 142). Pour mieux saisir comment les mises en scène des salles 18, 18a et 18b configurent ou préfigurent la réception du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne, le recours à la notion de paratexte développée par Gérard Genette s'avère à présent pertinent.



Figure 142 : Retouche numérique en couleurs de la salle 18 du British Museum
La photographie originale est présentée en 1.13.

- **Dissonance paratextuelle : péritexte achromatique et épitexte coloré**

Dans son ouvrage intitulé *Seuil* (1987), Gérard Genette propose de considérer que les œuvres littéraires sont entourées de tout un ensemble d'éléments paratextuels, allant des notes de bas de pages contenues dans le livre lui-même aux discours de critiques imprimés dans les journaux. Pour l'auteur, le paratexte est à l'œuvre comme « un instrument d'adaptation » à un contexte toujours particulier (1987 : 411). Ce contexte peut être temporel, puisque chaque nouvelle édition d'un livre actualise le texte dans une époque donnée ; mais aussi institutionnel, selon s'il s'agit d'une librairie qui la diffuse ou d'une institution qui lui décerne un prix ; ou encore, un contexte spatial, selon la culture dans lequel l'œuvre est produite et reçue.

La notion de paratexte a depuis été réutilisée et appliquée à d'autres productions artistiques que les œuvres littéraires. Par exemple, Jérôme Glicenstein propose de considérer l'exposition comme une « modalité paratextuelle » d'accès aux œuvres plastiques (sous-entendue de beaux-arts)[194]. Dans l'exposition, le paratexte de l'œuvre inclut entre autres « titres, cartels, notices, catalogues, documents supplémentaires qui accompagnent la visite » et introduit les objets ; il comprend tous les « outils de l'exposition » dont parle notamment Jean Davallon (1999) outils qui vont participer à la construction d'une signification globale.

Les apports de la notion de paratexte pour une approche communicationnelle des objets de la culture ont été soulignés dans un récent numéro de la revue *Communication & Langages* consacré au travail de Genette. Pour Daniel Jacobi et Michael Bourgatte, l'*invention* du paratexte permet ainsi de prendre en charge « en profondeur le rapport que le texte ou la création entretiennent avec ce qui les inscrit dans le monde réel » (Jacobi et Bourgatte 2019, 40). Mais cet « appareil », qui « complète » et « protège en imposant un mode d'emploi », est « souvent trop visible pour être perçu [et] peut agir à l'insu de son destinataire » (*ibid.*). Selon les deux chercheurs, le concept de paratexte « redonne toute sa place au monde matériel en rabattant la création dans le monde social et en manifestant sa nature communicationnelle », il « est donc l'affirmation que l'œuvre ne peut exister sans

[194] Le critique et théoricien Michel Gauthier propose quant à lui l'expression de para-œuvre ou de para-opéral pour parler plus spécifiquement des œuvres d'arts plastiques : « tout ce qui, autour, dans les parages de l'œuvre, concourt à la réception de cette dernière cette zone tampon […] entre l'œuvre et la non-œuvre, qui a pour tâche d'assurer, de conditionner la présentation de l'œuvre (forme, couleur, et revêtement des murs, sol et plafond, nature de l'éclairage, […]), les présentoirs de toutes sortes, le cartel, le titre de l'œuvre, le nom de l'artiste, sa signature, les cartons d'invitation, les photographies de l'œuvre, les affiches et interventions publicitaires, les publications de presse, les entretiens de l'artiste » in (Glicenstein 2009, 111).

prendre en compte ses médiations » (*ibid*. 41). Dès lors, l'interprétation des vestiges du Parthénon ne peut se détacher de tous les autres éléments qui composent la salle 18.

Précisons enfin que Gérard Genette distingue deux catégories de paratexte, à savoir, le péritexte et l'épitexte d'une œuvre. Le péritexte concerne les éléments qui se trouvent directement en périphérie du texte principal : préface, résumé, information de l'éditeur, et autres éléments contenus dans le livre. Le second se trouve à une distance plus importante, en dehors du livre, tel que les discours des experts sur le texte, les conversations privées entre lecteurs ou les interviews données par l'auteur lui-même ; autrement dit, tous les éléments qui « nourrissent » une œuvre « de l'extérieur ». Comme le souligne Lise Renaud, considérer ce qui est en dehors du texte (l'épitexte) comme constitutif de sa signification est un des apports principaux de la théorie de Genette : « cette approche permet de donner une cohérence par leur visée performative à des éléments discursifs hétérogènes et disséminés. Cela donne de surcroît la possibilité de questionner la circulation entre texte et hors texte, discours sur et discours autour des objets info-communicationnels » (Renaud 2019, 70).

Pour en revenir à notre cas d'étude, considérons que le paratexte des vestiges du Parthénon conservés au *British Museum* relève donc autant des éléments de médiation des salles 18, 18a et 18b, que des conseils de visite sur le site Internet de l'institution, de l'architecture du musée lui-même, des livres publiés sur le monument, etc. La liste serait beaucoup trop longue à énumérer et pour l'heure, ce qui nous intéresse ce n'est pas tant ce qu'inclut le paratexte, mais ce qui précisément serait péritextuel ou épitextuel aux objets originaux. Pour cela, il nous faut répondre à la question suivante : par analogie avec les œuvres littéraires étudiées par Gérard Genette, quel est notre « livre » ? S'agit-il du seul espace d'exposition des objets ou plus largement de l'ensemble de l'espace muséal ? La réponse est importante dans la mesure où, si l'on considère qu'un épitexte se situe en dehors, celui-ci sera intégré ou non à l'espace généralisé du musée. Lorsqu'il caractérise le paratexte, Genette introduit en effet une distinction au regard de l'emplacement des éléments paratextuels, en fonction de leur distance par rapport au texte, soit à l'intérieur du livre soit à l'extérieur du livre. Néanmoins, pour décider si notre livre est l'espace d'exposition ou le musée, nous proposons de ne pas penser en termes de localisation spatiale et de distance, mais selon la fonction respective des deux catégories de paratexte. Si l'on considère que l'épitexte, parce qu'il se situe en dehors, peut être « lu » en amont du texte[195], il est possible d'affirmer que sa fonction est de *préfigurer* l'objet. Le péritexte en revanche, qui se situe autour du texte, le *configure* au moment même de sa réception. Certes, la frontière est mince entre préfiguration et configuration d'un objet culturel, mais penser en termes de fonction

[195] Ou en aval, mais dans tous les cas dans un temps autre que celui de l'actualisation de l'œuvre à proprement parlé, le moment précis de sa réception.

et donc d'opérativité du paratexte s'avère utile pour analyser les discours des salles 18, 18a et 18b.

Ainsi, en tant qu'épitexte, le discours sur la couleur des deux espaces interprétatifs préfigure les objets lors du parcours du visiteur. Dans la salle 18, les éléments de médiations que nous avons pris le soin de décrire, en tant que péritexte, configurent quant à eux la réception du texte, et le mettent en forme. Ici, péritexte et épitexte ne tiennent pas le même discours, et la dissonance surgit lorsqu'il est question de prendre en compte simultanément un péritexte renforçant l'achromatisme des objets et un épitexte proposant de considérer ces objets colorés.

À partir du moment où une différence (une dissonance) existe entre ce qui configure et préfigure le texte, il est alors possible de considérer qu'il peut y avoir un discours épitextuel au sein même du musée (et que ce discours ne se tient pas qu'à une certaine distance, en dehors, de celui-ci). L'intérêt de parler en ces termes est de pouvoir affirmer que bien souvent (et comme c'est le cas au British Museum), la couleur relève d'un épitexte. Et cela même si elle se trouve *dans* le musée et a fortiori *dans* l'exposition, c'est-à-dire autant dans les boutiques de musée que dans le parcours de visite. La couleur est épitextuel à partir du moment où les acteurs peuvent *faire avec*, selon une logique du « je sais bien mais quand même » : un épitexte polychrome préfigure les objets mais le péritexte m'incite à l'oublier et à me laisser porter par le récit qu'il raconte.

Pour autant, il n'est pas exclu que l'épitexte intègre un jour le péritexte et se fonde d'ailleurs dans le texte lui-même ; comme le précise Genette, « l'ultime destin du paratexte est de tôt ou tard rejoindre son texte, pour faire un livre » (1987, 370).Lise Renaud souligne en ce sens que « texte et paratexte sont tellement imbriqués qu'ils obligent à être abordés de concert » (Renaud 2019, 74). Des degrés d'imbrication variables peuvent néanmoins exister, et péritexte et épitexte peuvent être abordés de manière plus ou moins simultanée. Selon ce degré d'imbrication et de simultanéité, on peut donc distinguer péritexte et épitexte lorsque le premier vient *en renfort* de l'achromatisme des œuvres et que le second vient *en accompagnement* d'une lecture polychrome des objets.

Par ailleurs, à un épitexte polychrome s'ajoute également un épitexte achromatique qui lui est concurrent. Pour exemple, le présentation de la salle 18 sur le site internet de l'institution ne mentionne aucune couleur et met l'accent sur la blancheur du marbre et sur la lecture iconographique des objets. Il en est de même pour la préfiguration des salles 18a et 18b, dont la présentation ne fait état que des reconstitutions formelles, comme le moulage de plâtre de la frise : « *Rooms 18a and 18b feature fragments of the Parthenon sculpture and also pieces of architecture. Video displays using computer graphics explain how the sculptures were placed on the building, and a touch tour for visually impaired visitors includes a model, some*

original architecture and plaster casts of the frieze »[196]. Arrivé au seuil du musée, on ne passe d'ailleurs pas à côté de sa façade (Figure 143). D'architecture néo-classique, elle fait écho à la salle 18 : la composition architecturale colonne-fronton-allégorie-sculptée sert ici à évoquer la dignité du musée en tant qu'institution, voire de la culture avec un « c » majuscule. Il est important en effet de considérer que « chaque paratexte à sa propre histoire », comme le souligne Genette. Or ici, il ne faudrait pas perdre de vue le fait qu'il ne s'agit pas de n'importe quel texte : le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne n'a pas la même histoire que le *street-art* par exemple et sa récupération a une longue histoire dont il semble difficile de faire abstraction.



Figure 143 : Façade de l'entrée Sud du British Museum
© Andres Rueda (source Wikipédia)

La relecture de quelques éléments d'analyse décrits dans le chapitre 4 nous aide à appuyer notre démonstration, comme le constat du caractère éphémère d'une écriture polychrome du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne. Dans l'exposition temporaire, un péritexte polychrome va progressivement se transformer en épitexte lorsque de l'exposition ne survit que son catalogue archivé dans les bibliothèques ou vendu dans les boutiques de musée. L'exemple de l'exposition *Regard sur une œuvre, les couleurs de la Koré* (MBA Lyon) est en ce sens exemplaire : le temps du vernissage et d'un *mapping* vidéo, un péritexte polychrome s'imbriquait avec son objet ; puis le temps de l'exposition, ce péritexte se désimbrique d'un degré pour l'entourer (le *mapping* est supprimé et une restitution est proposée à côté) ; l'exposition terminée, la couleur péritextuelle devient épitextuelle et ne se donne plus qu'à voir sur le site internet de l'institution. Au musée du Vatican, le moulage peint de la statue d'Auguste de Prima Porta est délocalisé en dehors du parcours, dans un espace de passage en dehors des collections. Devenu épitexte de l'original, il préfigure l'objet. Mais une fois face à celui-ci, le péritexte du cartel ne fait plus de lien et configure autrement l'objet.

[196] Source : https://www.britishmuseum.org/collection/galleries/greece-parthenon (consultée le 10 juillet 2020).

Inversement, il existe des cas de figure où un péritexte renforçant l'achromatisme des statues est davantage manifeste qu'au *British Museum*. Par exemple, lorsque des photographies viennent accentuer la « blancheur » des objets. Dans l'exposition *Claude, un empereur au destin singulier* (Musée des beaux-arts de Lyon), l'Auguste de Prima Porta est encore plus achromatique que l'original, dans un agrandissement photographique en noir et blanc (Figure 144). Si dans ce cas la reproduction sert à représenter l'absent, au Palazzo Altemps (Rome), les originaux sont doublés de leur reproduction photographique, là aussi par des agrandissements en noir et blanc, pour l'exposition temporaire *The imperfection of Beauty* de l'artiste Luigi Spina (Figure 145). La photographie en noir et blanc s'avère être un péritexte récurrent dans les mises en scène de la statuaire antique en marbre : elle participe à scénographier l'achromatisme voire à rendre la blancheur plus manifeste qu'elle n'existe en s'appuyant sur les valeurs symboliques (esthétique, temporelle, sociale) du noir et blanc.



Figure 144 : Exposition temporaire *Claude, un empereur au destin singulier*.
Musée des beaux-arts de Lyon, du 1er décembre 2018 au 4 mars 2019.
© Saluces Design (source : http://www.saluces.com/portfolio/claude-empereur-destin-singulier/)



Figure 145 : Exposition temporaire *The imperfection of Beauty*.
Par l'artiste Luigi Spina.Palazzo Altemps, Rome, 2019



Figure 146 : Façade du musée archéologique national de Naples

Il existe aussi des cas de figure où ces deux formes de paratexte se conjuguent : l'architecture néoclassique achromatique d'une part, la photographie en noir et blanc d'autre part. C'est le cas par exemple au musée archéologique national de Naples (Figure 146), dont la façade se compose d'éléments architecturaux aux références antiques dans lesquels est imbriquée la reproduction achromatique d'un objet des collections (ici *l'Hercule Farnèse*).

La cohabitation de deux mondes utopiques

Pour finir sur l'analyse d'une cohabitation de deux écritures dissonantes, nous nous intéressons à la conséquence de cette dissonance (cognitive et médiatique, identifiée à travers l'étude de réception et l'étude du paratexte des objets) dans l'exposition. Nous proposons alors de considérer que le maintien simultané de ces écritures dissonantes a pour conséquence la cohabitation de deux « modes utopiques », ce dernier désignant le produit de l'interprétation de l'exposition. Selon Jean Davallon, le monde utopique correspond à « un pur être de langage » :

> « il est un monde imaginaire. Il n'a pas d'existence réelle ; ses contours sont flous et incertains. Il est une construction qui résulte de l'agencement de significations produites au cours des visites, il existe à travers elle » ; « il apparait comme nébuleuse de significations, d'évocations et d'impressions. […] Chaque exposition présuppose en effet un tel monde, constitué par l'ensemble des représentations et des impressions qu'il peut éveiller chez les visiteurs » (1999 : 170).

Ainsi, deux mondes utopiques dissonants peuvent cohabiter dans l'exposition, à savoir une Antiquité blanche et une Antiquité colorée. Ces deux « mondes utopiques » dans l'exposition constituent deux « mondes possibles » passés (Lewis 1978 [2007]) : un monde possible achromatique, né de l'objet original qui le représente (le passé n'étant pas accessible bien qu'il ait existé, ce monde représenté par l'objet ne peut être que *possible*) ; et un monde possible polychrome, né de fictions scientifiques[197] médiatisées.

Ces fictions scientifiques n'en sont pas moins contrôlées. Bien qu'elles ne renvoient pas à un monde sensible appréhendable de tous, elles renvoient « aux enseignements de la science » (Bruguière et Triquet 2012). Ces fictions résultent d' « expériences de pensées »[198] qui sont bien indexées à une « vérité référentielle » (Schaeffer 2005), à l'inverse des fictions artistiques par exemple. Elles permettent d'imaginer un monde invisible, sans pour autant être une illusion ou une imposture. Un monde invisible mais aussi au départ contrefactuel : les fictions requiert l'invention d'un monde qui ne répond pas, de prime abord, aux règles

---

[197] La fiction est ici entendue au sens d'un « outil scientifique » (Aït-Touati 2011, 41). Son application au domaine scientifique est « motrice des progrès ultérieurs de la science ; elle est partie intégrante du processus de construction de l'objet scientifique » (Triquet, Dorolez, et al. 2014, 7).

[198] Une expérience de pensée est « un dispositif expérimental de nature logique, un univers suppositionnel ou contrefactuel construit pour résoudre par des voies formelles (c'est-à-dire en suivant les règles d'inférence) des problèmes ne pouvant être résolus par des voies empiriques (que ce soit pour des raisons pratiques ou parce que toute enquête empirique présuppose leur solution) » (Schaeffer, 2005 : 25)

connues de notre monde, dont il est une variation voire, une déformation (Eco 2016 [1979]). En termes d'opérativité, les dispositifs de médiatisation de la couleur et de médiation vers un monde coloré nous entrainent dans le domaine « de ce qui pourrait être, de ce qui aurait pu être » (et de ce qui sera peut-être un jour …) (Bruner 2002, 16).

Ce monde polychrome n'est toutefois pas aussi visible et lisible que le monde possible achromatique, du fait des statues aujourd'hui sans couleurs qui elles, appartiennent bien à notre monde sensible. Un monde théorique se présente donc comme antagoniste au monde observable et empirique (achromatique).

Affirmer que plusieurs mondes possibles et utopiques peuvent être produits n'a rien d'original en soi : à partir du moment où il y a controverse scientifique sur un sujet donné, plusieurs représentations d'un même objet peuvent exister. Ainsi en est-il par exemple d'une exposition sur le thème du nucléaire qui, souhaitant instaurer un débat et un dialogue en société, va aborder autant les atouts que les inconvénients de cette technologie, produisant deux ensembles cognitifs dissonants à propos du nucléaire (*c'est bien mais d'un côté* et/ou *c'est mal mais d'un côté*). Le propos d'une exposition étant scientifique, si ce savoir est consensuel, alors l'exposition ne produit qu'un seul monde utopique. Cette logique découle du contrat communicationnel propre au média exposition, c'est-à-dire de la règle imposant que les objets soient authentiques et les savoirs soient vrais, donc que l'exposition ne dise pas à la fois une chose et son contraire. Mais à partir du moment où le verrou de la règle de la « vérité » dans l'exposition est levé, à partir du moment où se développe une controverse dans la société et chez les scientifiques, l'exposition peut être source de plusieurs mondes utopiques, de plusieurs représentations, de plusieurs mondes possibles.

Néanmoins, concernant le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne, la cohabitation de deux mondes ne semble pas relever uniquement de savoirs antagoniques ou d'une controverse scientifique ; un autre facteur intervient. Dans le chapitre 5, nous avons montré comment l'authenticité de la statuaire polychrome se définit *en comparaison* à l'authenticité de la statuaire achromatique. L'analyse de ce sixième chapitre nous permet également d'inverser le phénomène et de considérer un double mouvement comparatif. D'un côté, la couleur se définit en comparaison à la blancheur, d'un autre côté, cette « blancheur » ne se manifeste qu'en présence de la couleur. Les deux mouvements sont, de fait, intimement liés.

- **La blancheur n'existe pas avant que la couleur n'intervienne**

Pour démontrer cela, nous pouvons nous appuyer sur un résultat issu de la phase test du questionnaire, réalisée au musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille (avant la passation définitive au musée d'Arles)[199]. Ce premier questionnaire s'appuyait notamment sur deux questions dites de « caractérisation »[200] : les visiteurs doivent choisir parmi une liste de 18 items ceux qu'ils jugent caractéristiques de la statuaire antique puis, ceux qu'ils jugent non caractéristiques. Les questions sont ainsi formulées : « à quoi associez-vous ces œuvres ? Choisissez six mots dans la liste suivante » (question 3) ; « Dans cette même liste, choisissez six mots qui pour vous, qualifient le moins les statues antiques » (question 4). Ces deux questions dites de caractérisation (qui n'en forment en réalité qu'une seule) ont pour objectif d'identifier les items appartenant au noyau central de la représentation sociale[201].

Le tableau ci-dessous indique pour chaque item proposé, le nombre de fois où il a été choisi comme non caractéristique et comme caractéristique (et le nombre de fois où il n'a pas été choisi car moins il est choisi, moins il est pertinent). Nous y avons fait ressortir en jaune les items caractéristiques et en bleu les items non caractéristiques.

On observe ainsi que ce sont les items *marbre-élégance-intemporel-ancien-civilisé-génie* qui ont été choisies comme caractéristiques de la statuaire antique dans son état de conservation actuelle. Nous observons que la proposition *blancheur* n'est pas constitutive du noyau central de la représentation : elle est définie comme non-caractéristique par 44% des interrogés, comme caractéristique par seulement 20%, et 36% des visiteurs ont jugé cet item non pertinent (non choisi).

Comment interpréter ce résultat, en contradiction avec les nombreuses occurrences à la blancheur rencontrées jusque-là ? Les représentations sociales des visiteurs interrogés seraient-elles différentes des représentations médiatiques circulantes, voire des représentations savantes qui elles intégreraient davantage la blancheur du matériau ? S'agit-il d'un pur abus de langage, d'une formulation creuse, qui circulerait abondamment ? Ou la blancheur prendrait-elle de l'importance uniquement lorsqu'il est question de polychromie ?

La notion de « blancheur » s'avère en effet bien commode : comment désigner autrement ce qui n'est pas polychrome, sans avoir recours à de lourdes formulations comme

[199] Le questionnaire est visible en annexe 4.1.2
[200] D'après la méthodologie développée par Flament et consultée dans Vergès (2001).
[201] Pour plus de précisions, se référer à l'annexe 4.1.1 (cadre théorique pour l'analyse des représentations sociales) et à l'annexe 4.1.3 (justification des questions du questionnaire).

« achromatique » ou « sans couleurs » ? D'ailleurs, ces formulations disent ce que l'objet *n'est pas* (le préfixe -a devant chromatique) ou ce qu'il *n'a pas* (la préposition *sans* devant couleur). Elles ne disent pas *ce qu'il est*, de manière affirmative. Dès lors, le champ lexical de la blancheur permet de ne pas qualifier ces objets *par défaut*.

Item	Non caractéristique	(non choisi)	Caractéristique
Le marbre	5	18	46
La blancheur	30	25	14
La luminosité	19	36	14
La patine	36	26	7
L'usure	34	27	8
Le délavé	57	12	0
L'ancien	9	18	42
L'intemporel	8	16	45
La modernité	42	20	7
L'Élégance	2	21	46
La sobriété	20	31	18
L'austérité	51	16	2
La sagesse	10	26	33
Le naturel	29	31	9
Le civilisé	9	20	40
Le génie	8	24	37
L'authenticité	9	38	22
Le mystère	23	25	21

Tableau 20 : Réponses aux questions de caractérisation (questionnaire test)
Liste des items proposés aux visiteurs (69 sur 70 visiteurs ont répondu). La passation s'est effectuée sur support numérique et l'ordre d'apparition des items a été aléatoire, changeant donc d'un questionnaire à l'autre, pour éviter un éventuel biais lié à l'ordre des items.

Mais lorsque la question de la couleur ne se pose pas, la blancheur des objets n'a d'emblée pas de sens : c'est pourquoi l'item-blancheur dans la version test du questionnaire n'a pas été choisi comme caractéristique[202]. Si la couleur se définit en comparaison à la blancheur

[202] Ces questions de caractérisation ne se retrouvent pas dans le questionnaire définitif, car hormis ce résultat pertinent, les questions à choix prédéfinis semblaient enfermer les visiteurs dans leur réponse. Par exemple, nous avions inclus l'item « délavé » pour donner la possibilité à l'interrogé qui sait que la statuaire était originellement peinte d'exprimer un manque de couleur comme caractéristique de la statuaire. Or, cette proposition n'a jamais été choisie comme caractéristique, elle a largement été retenue comme non-caractéristique. Les échanges pendant la passation, invisibles dans les résultats du questionnaire, montrent que l'item n'est pas choisi car jugé péjoratif par un grand nombre d'interrogés (l'expression n'est pas belle, elle fait écho à certain modèle de *jeans*, etc.). C'est pourquoi nous avons privilégié les questions ouvertes dans le questionnaire définitif.

(chapitre 5), celle-ci se manifeste aussi et surtout quand survient la couleur : « comme l'indique le vieil adage sémiotique, le sens n'apparait que dans la transformation, le contraste dirons-nous » (Beyaert-Geslin 2015, 46).

Cela explique que la blancheur surgisse dans les discours médiatiques, dans les *teasers* d'exposition ou dans les introductions d'articles scientifiques et grands publics (y compris dans les nôtres), portant sur la polychromie de la statuaire antique. La « blancheur du marbre » s'avère être une formule stéréotypée, facilitant la communication et les échanges. La conséquence de son usage doit toutefois être conscientisée et annoncée : le recours à cette formule ne fait qu'appuyer le contraste entre deux états ; elle accentue les différences, elle augmente une dissonance.

Par ailleurs, puisque la blancheur émerge dans la comparaison, et que le sens apparait dans la transformation, l'envisager uniquement sous le prisme d'un abus de langage reviendrait aussi à minimiser son importance. Déjà à l'époque moderne nous dit Brigitte Bourgeois, « l'invention de la blancheur classique » se produit en parallèle d'un mouvement de reconnaissance de la couleur antique (Bourgeois, 2012 : 26)[203]. Aujourd'hui, la blancheur n'est plus uniquement celle du néoclassicisme et il semblerait que la reconnaissance d'une polychromie se double de *l'invention de la perception* de la blancheur des marbres antiques. Sur ce point, nous rejoignons ainsi l'analyse de David Batchelor, lorsqu'il affirme que la blancheur est davantage interprétée comme telle que constitutive des propriétés plastiques d'un objet :

> « une fois de plus, il apparait qu'on ne peut pas réduire le sujet à des choses blanches et à des surfaces blanches, traitant le blanc comme un fait empiriquement vérifiable ou comme une couleur. Nous nous trouvons plus précisément dans le domaine de la blancheur. Le blanc en tant que mythe, en tant que fantasme esthétique […] » (Batchelor 2001, 49)

Un contre-exemple apparait pertinent pour illustrer cela (Figure 147). Au musée d'art classique de Mougins, le concept muséographique repose sur le dialogue entre création contemporaine et création antique. Dans la collection de bustes antiques s'est glissée *l'Aveugle de naissance* de Bill Walthier (2005), sans pour autant s'y fondre. Elle s'y repère en un clin d'œil et dénote de l'ensemble. L'une est blanche comme neuve, les autres ne le sont pas. Elle fait « tâche » pourrait-on dire : une tâche blanche certes, mais trop blanche pour être antique.

[203] Jean Seguin affirmait ainsi en 1687 : « l'ouvrier a si bien réussi que ces figures modernes, par la blancheur admirable de leur matière, semblent surpasser l'antique » (in Bourgeois 2012, 29-30).



Figure 147 : Collection de bustes du musée d'art classique de Mougins
Au centre : Bill Waltier, *L'Aveugle de naissance*, 2005, marbre[204]

C'est pourquoi l'antagonisme couleur-blancheur nous conduit à considérer la cohabitation de deux mondes utopiques dans l'exposition. La couleur devient un marqueur ostentatoire de non-authenticité et inversement, fait de la « blancheur » (découverte) un marqueur d'authenticité. L'absence d'expansion fictionnelle dans les mises en scène a montré que l'objet authentique se fond difficilement dans une narration de la couleur qui prendrait le dessus. Le schéma ci-dessous tente de résumer ce qui a été démontré dans ce chapitre 6.3.

L'indice « pigment », qui provient bien d'un passé identifié, est nécessairement médiatisé, à l'inverse de l'objet sculpté qui semble prendre *naturellement* place dans l'exposition. Or, la fiction médiatisée nécessite à la fois « une opération mentale par laquelle on s'abstrait provisoirement, et volontairement, de ce qui nous entoure pour en explorer d'autres potentialités », ainsi que l'établissement d'un « pacte de lecture singulier » (Touati 2011, 41). Les résultats de cette étude mettent en avant les obstacles qui conduisent à faire abstraction de l'objet authentique blanc, exposé à ses côtés, et à adhérer les yeux fermés à la fiction proposée. Car en tant que monde contrefactuel, le monde possible polychrome demande à tout visiteur de « se positionner dans un nouveau référentiel » : il lui faut « changer de cadre » pour « passer d'un monde à l'autre, d'un monde connu et interprétable à un monde

[204] Source de l'image : https://www.mouginsmusee.com/files/press_cuttings/Christies-Mag-Jan-Feb-2016-Christian-Levett.pdf

nouveau, contrefactuel, impossible à penser avec les savoirs construits sur le premier monde » (Triquet et al. 2014, 4)[205].

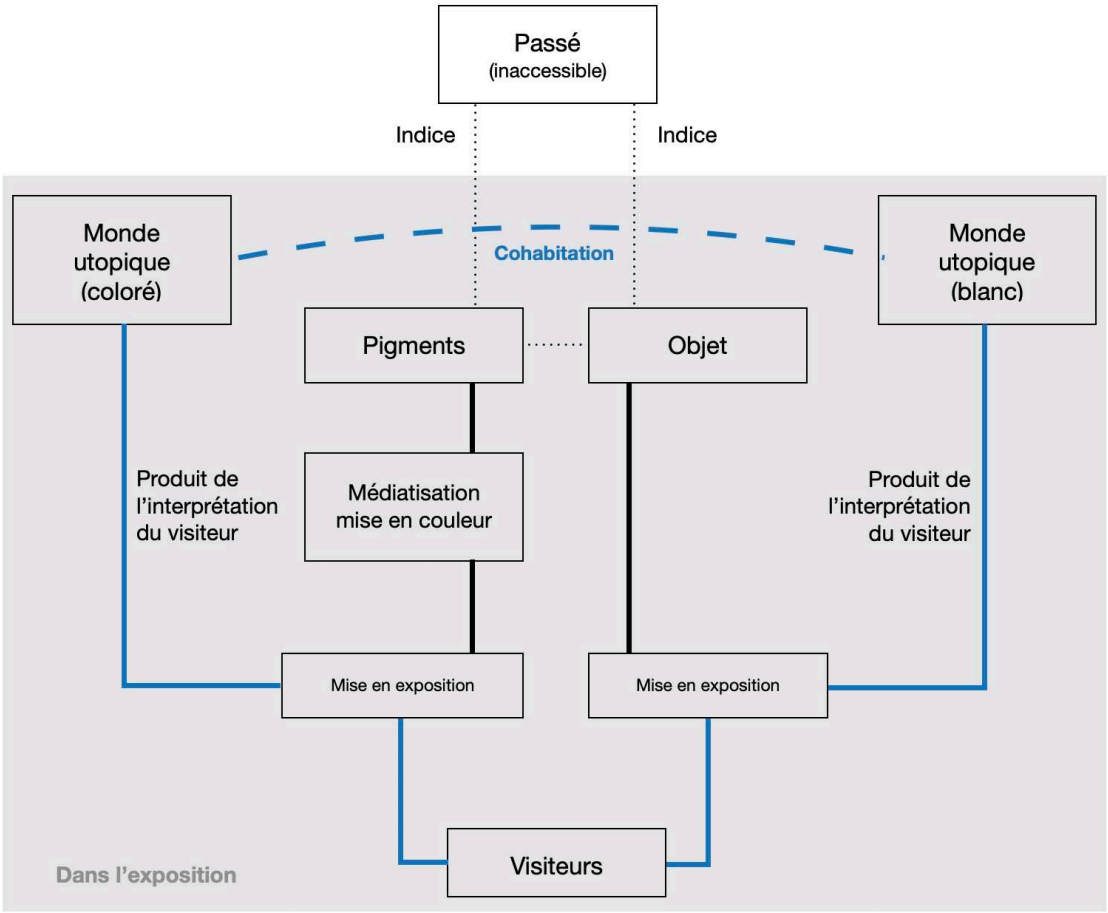


Figure 148 : Fonctionnement schématique d'une cohabitation de deux mondes utopiques

Précisons également que le monde possible polychrome n'est pas le seul à être fictionnel : celui achromatique l'est aussi, mais sa construction semble aujourd'hui naturalisée. L'indice-statue n'est pas moins *mis en exposition* que l'indice-pigment, comme cela est souligné dans le schéma ci-dessus. Dans le chapitre suivant, le « déni des langages » Lambert, 2013) de cette mise en exposition nous aidera notamment à mieux saisir ce phénomène et ses conséquences.

[205] Le propre de la fiction étant d'être « contre-intuitive » (Triquet et al. 2014 : 7), les fictions polychromes vont à l'encontre de ce que l'on sait (ou croit savoir) et de ce que l'on voit (ou pense voir).

Conclusion du chapitre 6 - Ni substitution, ni superposition

Les analyses discutées dans ce sixième chapitre montrent bien comment une médiation de la couleur (sa conception, sa mise en exposition et sa réception) ne conduit pas à une réécriture patrimoniale mais à la production de deux écritures dissonantes qui nécessairement cohabitent, sans que l'une ne remplace l'autre.

L'étude des entretiens menés auprès des visiteurs de l'exposition temporaire toulousaine a mis en avant la complexité de la réception de cette médiation. Celle-ci dépasse largement une simple appréciation esthétique (« j'aime » ou « je n'aime pas », « c'est beau » ou « ce n'est pas beau »). Des stratégies discursives dites d'omission, de dévaluation, d'euphémisation et de défiance se manifestent lorsqu'il est question de transférer le discours de la stèle expérimentale polychrome à une stèle originale sans couleurs. Car il faut bien distinguer d'une part, ce qui relève de la réception de la reconstitution en elle-même, et d'autre part, ce qui relève de la transposition aux originaux. Dès lors, la tension nait de ce transfert vers les originaux et leur monde d'origine, et non de la seule réception de la stèle expérimentale en tant qu'objet faisant médiation vers le monde scientifique des concepteurs, et vers un monde possible polychrome.

Le recours à la théorie de la dissonance cognitive définie par Festinger, et au concept du déni comme mécanisme de réduction de cette dissonance, a ensuite permis d'approfondir une réflexion sur une réception de la couleur au sens d'une réception distendue. L'opérateur *je sais bien mais quand même,* manifestant un inconfort, permet aux acteurs de *faire avec* des savoirs, de mobiliser ces derniers selon les besoins. Comme l'explique Anne Coquelin dans *L'invention du paysage*, ce sont bien deux temps (celui du présent et celui du passé) qui s'entremêlent :

> « cet écart entre ce que la croyance continue à croire (« mais quand même ») et ce à quoi elle est affrontée et qui est connu (« je sais bien ») permet toutes sortes de jeux d'avances et de retraits, d'affirmations et de négociations […] propice à une multiplicité de postures. Postures qui conjuguent deux temps, celui du présent : "je vois bien quelque chose maintenant", et celui du passé : "mais ce n'est pas comme avant, quand c'était vraiment de l'art" »[206]

[206] Anne Coquelin, *L'invention du paysage*, Paris : PUF, 2000, page 44 (in Lambert 2013, 91).

Pour clore une réflexion sur la cohabitation de deux écritures dissonantes, nous avons cherché à comprendre ce qui, matériellement, contribue à ces mécanismes interprétatifs. Pour analyser la mise en exposition de la statuaire antique marmoréenne, nous avons pu nous appuyer sur la notion de paratexte définie par Genette. Plus précisément, nous nous sommes appropriée la distinction existante entre péritexte et épitexte, de manière à penser ces deux types de paratextes non pas en termes de distance par rapport à leur objet, mais selon leur fonction de *configuration* ou de *préfiguration*. Dans l'exposition, un péritexte achromatique configure les objets — au sens fort du terme — et renforce leur blancheur : ce péritexte leur *donne forme*, les *modèle*, il *façonne à l'image de*, il leur donne leur « forme extérieure » (Rey, 2019 : 842). À l'inverse, la couleur relève d'un discours épitextuel et cela, même si elle se donne à lire *dans* l'exposition, à partir du moment où, en tant qu'épitexte, ce discours ne fait que préfigurer les objets, comme « une figure prophétique qui annonce, symbolise à l'avance » (Rey 2019, 2897).

Cette *dissonance paratextuelle*, qui engendre la cohabitation de deux mondes utopiques, est donc gérée dans l'exposition par un discours sur la couleur qui relève d'un épitexte (lorsqu'elle est permanente) ou qui tend à le devenir (lorsqu'elle est temporaire). C'est d'ailleurs en ce sens que l'on peut comprendre les arguments avancés par un des conservateurs interrogés sur l'avantage de la configuration du British Muséum : un discours sur la couleur existe et des partis pris scientifiques sont clairement assumés (avec l'exposition de reconstitutions polychromes permanentes), mais dans la mesure où ce discours préfigure les objets et ne domine pas sur un péritexte achromatique, on peut choisir de *faire avec,* ou de *faire sans* (conservateur 1, musée du Louvre).

Chapitre 7 – L'icône d'un monde blanc ou l'indice d'un monde coloré ?

Une fois la cohabitation de deux écritures dissonantes identifiée cohabitation qui se manifeste à la fois dans les discours des acteurs et dans l'écriture de l'exposition nous devons en expliquer la cause (c'est-à-dire identifier ce qui contribue à produire cette situation). Plusieurs facteurs semblent intervenir à la faveur de certains mécanismes interprétatifs qui impliquent que les statues ne soient pas systématiquement considérées comme le *signe* de statues colorées dans leur monde d'origine.

C'est tout d'abord, l'intégrité physique illusoire des objets qui invite à apprécier ces statues en dehors de leur polychromie. La statuaire antique dans son état de conservation actuel se suffit à elle-même, elle n'est pas perçue comme fragmentaire et par conséquent, la disparition de ses couleurs d'origines ne lui fait pas défaut. Si le contexte dans lequel les objets originaux se donnent à interpréter *n'oblige pas* à les considérer comme les indices de statues polychromes antiques, ils ne sont pas pensés comme des « contrefaçons radicales » (Eco 1987) et se laissent apprécier comme intègres. Ce mécanisme interprétatif peut alors être expliqué à la lumière d'un « déni des langages » (Lambert 2013) langages de l'écriture patrimoniale dont ceux de l'exposition. Cette forme de déni encourage à voir les objets comme des « traces », dont le caractère naturel domine sur la complexité du processus interprétatif que requiert leur lecture (Jeanneret 2019).

Dès lors, l'objet apparait soit comme la trace naturelle d'une statue originellement blanche dans son monde d'origine, soit comme l'indice complexe d'une statue colorée dans un monde nouvellement polychrome. En effet, il faut considérer que le témoignage de l'objet sur son monde est certes de l'ordre des savoirs (savoirs qui permettent de faire des inférences et d'interpréter l'objet comme appartenant à un passé certifié), mais ce témoignage est aussi de l'ordre de l'icône, puisque l'on s'observe un transfert des propriétés plastiques de l'objet vers son monde d'origine (sa blancheur et les valeurs associées).

Cette analyse conduit pour finir à discuter du processus d'écriture du patrimoine, lorsque nous proposons de considérer la patrimonialisation comme résultant d'un double mouvement : selon si l'objet est envisagé à l'origine du processus comme une *icône-indicielle* ou comme un *indice-iconique*. L'identification de ce double mouvement vient expliquer la production de deux idéalités (et leur cohabitation) et montre l'importance de la dimension visuelle de la patrimonialisation.

7.1 L'illusoire intégrité matérielle de l'objet

Des objets qui se suffisent à eux-mêmes

Nous avons jusqu'ici expliqué la cohabitation de deux écritures dissonantes par le caractère contradictoire de deux textes patrimoniaux : chacun supporte des valeurs différentes, non conciliables en un unique monde d'origine, puisqu'ils convoquent des temporalités et des esthétiques distinctes et opposées. Nous souhaitons à présent discuter une autre cause de cette cohabitation, propre à ce qui caractérise les objets de la catégorie patrimoniale statuaire-antique-marmoréenne : ces derniers « se suffisent à eux-mêmes ». Cette interprétation transparait à plusieurs reprises dans les discours des acteurs interrogés : lorsque les visiteurs considèrent que l'objet n'a pas besoin de couleur ou que celle-ci est secondaire ; lorsque les professionnels jugent que des traces tout justes perceptibles sont suffisantes. Que recouvre exactement l'idée que la statuaire achromatique se suffit à elle-même ?

Dans un premier temps, rappelons que l'approche esthétisante de la statuaire antique privilégiée pendant plusieurs siècles (chapitre 2) contribue encore aujourd'hui, en tant qu'héritage, à faire de ces statues non plus de simples *objets archéologiques*, mais des *œuvres d'art* à part entière. Pour expliciter cette spécificité, utilisons un contre-exemple (un autre objet archéologique) comme un tesson de céramique. Face à celui-ci, on imagine aisément qu'il constitue la partie d'un tout, c'est-à-dire la partie d'une amphore ou d'une assiette par exemple. Pour le dire autrement, il s'agit d'un vestige auquel il manque quelque chose. À l'inverse, une statue de marbre formellement fragmentaire et blanchie se suffit à elle-même et est appréciée en tant que telle. L'usage récurrent de la comparaison par les acteurs interrogés en atteste : comparaison d'une authenticité polychrome et d'une authenticité achromatique, ou définition de la blancheur en comparaison à la couleur et *vice versa*. Dans le cas de notre contre-exemple, serait-il pertinent de comparer le tesson de céramique avec la céramique d'origine (sous forme de restitution graphique par exemple) pour en conclure que le tesson est « plus authentique », plus beau ou plus représentatif de son monde d'origine ? Une « préférence » pour ce vestige lacunaire se manifesterait-elle autant que dans le cas de la statuaire ? Cela semble peu probable. Dans le cas de la statuaire néanmoins, lorsque les deux versions polychromes et blanches sont comparées donc comparables, c'est bien parce chacune se suffit à elle-même. Chacune est autonome, elles semblent se comprendre et s'apprécier indépendamment l'une de l'autre.

Plusieurs écrits issus de différents contextes disciplinaires (littérature, sémiologie, histoire de l'art) vont dans le sens de cette interprétation. L'écrivaine Marguerite Yourcenar énonce ainsi à propos de la statuaire antique qu'il s'agit d'une statue « si bien brisée que de ce débris nait une œuvre nouvelle » (1983, 62) ; ce que nous pouvons aussi paraphraser en « une statue si bien blanchie que de cette décoloration nait une œuvre nouvelle ». Il ne lui *manque* rien et, même si elle était formellement entière, ses couleurs d'origine ne lui feraient pas défaut pour que nous puissions la considérer comme une œuvre d'art. Dans *Les limites de l'interprétation*, Umberto Eco pointe la tension entre vestige archéologique et œuvre d'art qui caractérise justement la réception de ce type d'objets :

> « Le sentiment probablement partagé par tous devant la Vénus de Milo nous montre combien le nœud entre esthétique et archéologie est inextricable : nous serions très embarrassés si on retrouvait ses bras et si on les remettait à leur place. Désormais, la Vénus est « belle » telle quelle est, et, telle qu'elle est, nous la considérons comme une œuvre internationale d'un Auteur Modèle qui est la somme de la personnalité d'un artiste, de la magie du temps et de l'histoire de la réception de l'œuvre » (Eco 1992 [1990], 189).

Quant à l'historien de l'art Ernst Gombrich, il ajoute à propos de la couleur plus précisément que « pour nous le grain et la patine d'un beau marbre ont quelque chose de si merveilleux que l'idée ne nous viendrait jamais de le peindre. […] Si peu qu'il reste d'une sculpture grecque originale, on peut prendre tant de plaisir à la regarder qu'on *en oublie tout ce qui manque* » (Gombrich 2006 [1950], 78).

L'absence d'un manque s'expliquerait selon David Lowenthal par la nature du médium : à l'inverse d'une image plane qui représente une réalité en trois dimensions — une peinture par exemple — la sculpture ne *représente* pas un objet de la réalité, mais elle *est* l'objet. Si elle était lacunaire, une représentation plane ne ferait plus illusion, elle ne pourrait plus se lire ni se deviner, alors qu'une sculpture mutilée le pourrait : « l'imagination de l'observateur corrige les défauts engendrés par l'érosion ou les accidents. Nous admirons une silhouette sculptée sans tête tout en pouvant y voir un portrait décapité » (Lowenthal 1985, 169-170). Notre imagination fonctionne car nous savons, antérieurement, à quoi ressemble un homme ou une femme entière, disons « normale ». Le référent de la statue sans tête devrait être, logiquement, un individu avec une tête. Concernant la couleur néanmoins, il n'existe pas dans notre monde physique d'individus entièrement blancs : les lèvres, les yeux, la peau et les cheveux n'ont pas, normalement, la même couleur ; ils ne se caractérisent pas par un camaïeu de gris ou de blancs. Par conséquent, c'est bien parce qu'une représentation monochrome voire blanche a été intégrée dans notre société qu'aucun manque chromatique ne se ressent face aux objets. La norme d'une statuaire achromatique a elle aussi été établie. Par moment, cela peut d'ailleurs créer des situations quelque peu incongrues, comme c'est le cas au Palazzo Massimo de Rome (Figure 149).



Figure 149 : Exposition permanente du Palazzo Massimo, Rome.

Cartel de l'œuvre
C.d. Acrobata negro. Roma, Via Nomentana, dell'area dell'ex Villa Patrizi, probabilmente da un edificio residenziale (1908). Marmo pentelico.

A young African performs an acrobatic trick very similar to that performed by members of a tribe from an area of the Nile, the Tentyritae (described by Pliny in his Naturalis Historia), skilled in diving into the water from the backs of crocodiles. The work is based on a Hellenistic model, re-adapted in the Roman period as a decoration for fountains : the hole which can be seen between the acrobat's lips spouted water. Early imperial period.
Inv. 40089.

Si le fragment sans couleurs et la restitution polychrome sont mis au même niveau, si l'on compare les deux comme si l'un n'était pas l'indice de l'autre, c'est bien parce que chacun est autonome. Nous faisons ici référence au propos d'une experte interrogée, spécialiste de la couleur antique (n°5, rattachée à la *National Hellenic Research Foundation* et à l'*Institute for Historical Research*, Athènes). De l'extrait retranscrit ci-dessous transparait l'idée que chaque *version* de l'objet s'interprète et prend sens selon le contexte, elles cohabitent sans se confondre :

[expert n°5] : Effectivement, aujourd'hui on ne voit que des pierres, blanches, c'est sûr que c'est tout un autre monde, tout un autre univers. Et puis il faut aussi reconnaitre, ce sont **deux univers complètement différents**. Ce que l'on a, les ruines, c'est une autre histoire, parce que ça a aussi une esthétique, une *autre* esthétique, qui est aussi à considérer. **Cette esthétique de la ruine elle est aussi importante, elle est *autant* importante, que l'esthétique des anciens** parce que quand même ça nourrit tout un imaginaire. C'est vachement important aussi la ruine, ça a beaucoup de charme aussi. Il ne faut pas vouloir oublier la ruine, non la ruine est là parce qu'elle a beaucoup de charme en elle-même. Voilà c'est un témoignage du passé, et c'est vachement intéressant aussi donc… Mais voilà **il y a deux mondes, chacun a son intérêt**. C'est-à-dire que d'un point de vue esthétique, moi je préfère les ruines. [sourire]
[enquêtrice] Ce que vous dites sur les deux mondes… enfin le mot « monde » quand même… Parce qu'autant du point de vue du visiteur, néophyte, qui n'a pas votre cadre

de référence, est-ce qu'il peut se projeter, peut-être momentanément, dans quelque chose de coloré ? Mais du coup ce sont deux mondes qui vont cohabiter, peut-être un court instant… je ne sais pas dans quelle mesure… ? Et vous en tant que spécialiste, vous visualiser des choses que les gens ne visualisent pas. Vous vous projetez dans quel monde quand vous parlez d'antiquité ? Vous êtes dans quelque chose qui relève de la ruine ou… ?[207]

[expert] : Comme je vous disais **il s'agit de deux registres en fait.** Parce que le registre de la ruine, c'est justement ce qui permet tout. Qui permet de ne rien faire et de rester là où on est et de se limiter… de la fragmentation qui peut inspirer aussi. Il y a beaucoup de poésie dans tout ça je veux dire. Parce que ça laisse l'imaginaire justement à imaginer. Après, c'est la science, l'histoire, la science, voilà on travaille sur les données, etc. pour comprendre comment c'était et pourquoi, pour se situer mieux aujourd'hui. Pour moi l'objectif c'est de comprendre mieux l'histoire de l'art globalement, même l'art d'aujourd'hui. Sinon étudier l'antiquité pour rester dans l'antiquité ça n'a aucun sens. Le sens c'est évoluer vers une compréhension plus globale de l'activité humaine et de l'intelligence humaine. **Donc la ruine, la fragmentation, pour moi voilà ça relève plutôt du registre poétique entre guillemets, tandis que la reconstitution voilà c'est quelque chose de beaucoup plus carré, beaucoup plus scientifique, etc. Donc forcément, si on regarde la ruine, on ne peut pas regarder en même temps la reconstitution et vice versa**. Quand on va visiter un site archéologique qui est un peu abandonné, disons, voilà, moi j'ai un plaisir fou à aller dans des sites abandonnés comme ça, où personne ne les entretient, avec les herbes qui poussent [sourire]. C'est vraiment beau, c'est joli. Après quand il y a toutes les colonnes qui ont été refaites, superbes, même en Grèce, dans l'antique Mycènes, tout a été reconstitué. C'est vrai que l'on a l'impression que oui l'Antiquité est 20 ans derrière ! C'est toute une autre impression. C'est pour ça que je dis que c'est deux mondes différents. J'aimerais quand même qu'il reste quelques sites comme ça abandonnés, pour laisser un peu de…

[enquêtrice] … poésie.

En somme, pour reprendre le vocabulaire de l'interrogée, il nous faut considérer l'existence de deux « univers » ou de deux « mondes », de deux « esthétiques » et de deux « registres ». Aucun des deux n'est remplaçable et ils sont aussi importants l'un que l'autre. Et puisqu'on ne peut les considérer tous deux simultanément (on ne peut pas les regarder « en même temps »), c'est bien parce qu'ils cohabitent davantage qu'ils ne se superposent.

[207] À ce stade de la recherche, c'est-à-dire au moment de l'entretien en octobre 2017, notre réflexion et nos lectures ne nous avaient pas encore conduite à l'identification et à la compréhension de la cohabitation de deux mondes, ce qui explique ce long « monologue » de notre part, quelque peu confus.

Pour l'expert, la statue-blanche devient signe d'une statue-colorée, dans un contexte de recherche scientifique lorsqu'il est amené à traquer les traces persistances. Ce que font d'ailleurs aussi certains visiteurs de musées, comme ceux interrogés dans le cadre de l'exposition toulousaine *Rituels grecs, une expérience sensible*, lorsqu'ils cherchent des traces sur les originaux et interprètent le moindre indice comme tel. Selon le contexte, les concrétions à la surface des marbres peuvent donc être considérées comme des tâches, interprétées comme le signe du temps qui passe, ou considérées comme des traces, interprétées comme le signe de couleurs originelles. Mais ces concrétions ne peuvent être les deux à la fois. D'ailleurs, si elles peuvent être *tour à tour traces et tâches*, cela n'est possible que pour celui qui sait (pour celui qui est capable de faire de telles interprétations). Car pour être signe de quelque chose, il faut bien qu'il y ait une interprétation de faite par quelqu'un ; et cette interprétation dépend du cadre de référence de l'individu qui l'effectue et qui déchiffre le signe en question.

Derrière l'idée que ces objets se suffisent à eux-mêmes c'est-à-dire qu'en tant que signes, ils produisent déjà certaines interprétations chez leurs observateurs est aussi sous-entendue l'idée qu'ils fonctionnent socialement ainsi. Selon la théorie peircienne, la dimension sociale du signe est en effet importante : le signe « doit engendrer des habitudes collectives pour jouer son rôle communicationnel au sein de la société. […] le social n'est donc pas extérieur au fonctionnement du signe, mais il est lové dans le jeu des interprétations » (Verhaegen 2015 [2010], 157). Il nous faut alors sortir du contexte muséal pour illustrer cela.

Dans la publicité par exemple, les concepteurs souhaitant toucher leurs cibles de manière efficace vont miser sur des signes connus et rapidement interprétables. La marque Paco Raban veut par exemple associer son nouveau parfum *Olympia* à une certaine Antiquité pure et divine (Figure 150) ; pour cela, la publicité construit un monde perché dans les nuages, avec temples et statues colossales blanches que le spectateur peut aisément associer à ce qu'il connait. De même dans les boutiques de souvenirs (Figure 151) : en tant que touriste, je veux ramener un objet qui soit représentatif de l'endroit où j'ai été et qui soit aussi reconnaissable par ceux qui le verront dans mon salon posé sur ma cheminée ; dans ce cas-là, ce ne sont pas des reproductions polychromes que je vais acheter mais bien des reproductions blanches[208].

[208] Rappelons que les jeux d'interprétation se réalisent selon l'habitude face au signe : association, inférence, comparaison, analogie s'effectuent de manière plus ou moins évidente et rapide si le signe interprété est connu : « ce caractère d'immédiateté n'est que la résultante d'une longue expérience d'observation et donc d'interprétation au sens peircien muée en habitude de lecture. Car pour Peirce l'habitude est justement cette capacité de donner une réponse immédiate à une situation nouvelle, capacité forgée au cours d'expériences antérieures (c'est-à-dire médiatisées d'habitude en habitude, de signe en signe) » (Veraeghen, 2015 : 158-159).

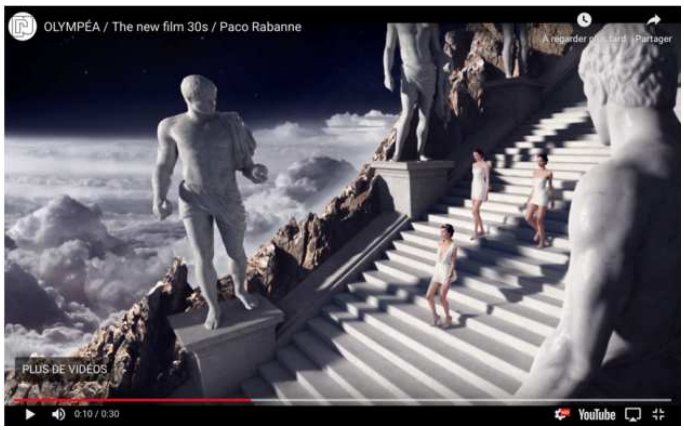


Figure 150 : Extrait de la publicité pour le parfum *Olympéa*
Produit par la marque Paco Rabanne, 2015.



Figure 151 : Étale d'une boutique de souvenirs
Centre historique d'Athènes, 2018.

Le recours à un dernier exemple nous permet de clôturer cette démonstration. Il s'agit du défilé intitulé *Birth Place*, qui a inauguré la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques à Athènes en 2004. À cette occasion, l'histoire de l'art grec est symbolisée par quelques évocations d'œuvres les plus connues : fresques de Cnossos, Tanagras, Aurige de Delphes ou encore Parthénon. Comme cela est en effet précisé sur le site officiel de la manifestation sportive internationale, la cérémonie d'ouverture des J.O. invite « à découvrir la culture du pays dans lequel se déroulent les Jeux »[209]. Or, si l'on observe les couleurs des œuvres évoquées, nous constatons que certaines ont été restaurées et accentuées, comme c'est le cas des Tanagras ou des fresques de Cnossos. En tant que signe, il est possible de reconnaitre ces objets même avec des couleurs plus saturées que leur état de conservation archéologique. À l'inverse, pour fonctionner comme signe et pour qu'ils fonctionnent socialement, les marbres du Parthénon comme ceux de l'Érechthéion n'ont pas été colorés. S'ils l'avaient été, ils n'auraient peut-être pas été reconnus et donc interprétés de la

[209] Source en ligne : https://www.olympic.org/fr/faq/ceremonies-des-jeux-et-protocole/comment-se-deroulent-les-ceremonies-d-ouverture-et-de-cloture-des-jeux-olympiques (consultée le 12 avril 2021).

manière souhaitée par les concepteurs du défilé, c'est-à-dire comme signes des deux monuments. Les marbres ne sont d'ailleurs pas les seuls à subir ce traitement, puisque les bronzes du défilé sont également de couleur vert-de-gris (caractéristique de la corrosion et donc de la « patine » des objets antiques de ce type). Les caractéristiques du défilé (son contexte énonciatif, le large public auquel il s'adresse, les potentielles intentions de ses concepteurs) montrent donc que pour fonctionner socialement comme signe, les marbres antiques *doivent* être blancs (et les bronzes antiques vert-de-gris) alors que la terre cuite ou les fresques antiques peuvent se voir restaurer en couleurs.



Figure 152 : Extraits du défilé *Birth Place*, captation vidéo.
Cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de 2004 à Athènes[210].
De haut en bas et de gauche à droite : fresque de Cnossos ; Aurige de Delphes (bronze) et Érechthéion (monument en marbre) ; Tanagras (figurine en terre cuite) ; Parthénon (monument en marbre).

[210] Vidéo disponible en ligne : https://vimeo.com/7230660 8 (consultée le 3 juin 2020).

Le déni des langages de l'objet patrimonial

La statuaire antique marmoréenne dans son état de conservation actuel se suffit donc à elle-même. Même si son observateur sait qu'elle était peinte, il peut ne pas éprouver de manque face à celle-ci. Autrement dit, l'objet n'est pas systématiquement considéré comme l'indice d'une statue colorée dans son monde d'origine. Comment cela est possible ? Nous proposons d'analyser ce fonctionnement sous le prisme d'un « déni des langages » de l'objet une forme de déni définie par Frédéric Lambert. Ce déni des langages, à l'inverse d'un déni de vérité ou de réalité, a pour spécificité d'être nécessairement partagé de tous :

> « Comme si nos vérités et **nos récits tombaient du ciel**, comme **s'ils n'étaient pas fabriqués** de la main de l'homme, comme si toutes les intentions de ceux qui diffusent les messages et les **conventions qui me permettent de les déchiffrer étaient oubliées au profit de ma créance**. Il nous faut, pour croire ensemble, des récits, et leurs formes dépendent en partie des écrans dont nous disposons et sur lesquels nous pouvons tracer nos signes.
> **Il nous faut, pour croire ensemble, oublier** les écrans et oublier les langages qui s'inscrivent à leur surface pour nous laisser porter par les présences qu'ils imposent et les communions qu'ils autorisent. Car si je devais sans cesse convoquer ma vigilance, si je devais devant chaque mot et devant chaque image me demander comment ils me font interpréter le monde, je ne serais plus que doute, incapable de partager ces histoires dont nous héritons ensemble, et qu'ensemble nous lèguerons » (Lambert, 2013 : 21)

Il est question ici des langages d'une écriture patrimoniale, dont le déni autorise le partage communautaire d'un patrimoine. La statuaire achromatique porte un récit patrimonial dont l'élaboration et le caractère construit s'effacent au profit de son actualisation par une communauté. Là réside aussi le fonctionnement même du patrimoine, dont on oublie qu'il résulte d'un point de vue pour le considérer comme un héritage justement tombé du ciel. Seul le chercheur dans un contexte précis convoque sa vigilance pour analyser les langages de chaque mot et image, tout en sachant que les paradoxes identifiés peuvent n'avoir aucun sens dans le quotidien des acteurs qui ont choisi de faire communauté atour de ces images et de ces mots.

Dans un contexte muséal, Renaud Dulong observait déjà l'absence de scepticisme (de vigilance) face aux objets, au profit d'une attitude spontanée comme acte de foi :

> « Cette présentification matérielle bloque nos aptitudes critiques en dépit du fait qu'il serait pertinent de les mobiliser. En effet le besoin d'authenticité devrait susciter la vérification de l'étiquette ou du commentaire pour autant qu'ils ne fournissent généralement pas leurs garanties. Mais ce scepticisme, ou l'impératif de tempérer

raisonnablement les déclarations péremptoires sur l'authenticité non prouvée des objets, cède devant le pouvoir du signifiant, devant l'invocation de l'événement et le déclenchement corrélatif du sentiment de son importance. L'adhésion à la parole désignant un témoin muet ne peut s'articuler en un raisonnement logique. Elle relève d'un acte de foi, d'une attitude spontanée se dérobant à la réflexivité » (Dulong 1998, 183-184).

La vérité que porte l'objet patrimonial rappelle d'ailleurs celle longtemps attribuée à la photographie, dont l'objectivité mécanique prévalait sur tout autre interférence humaine (de la construction de l'appareil photographique à la prise de vue elle-même) : « le langage n'a pas le temps d'intervenir et de se glisser entre le réel, son image et le spectateur. Il y a dans toute image médiatique cette promesse d'être une image tombée du réel, ou tombée du ciel de nos réels » (Lambert, 2013 : 128)

Or, les statues-blanches-dans-nos-musées-aujourd'hui sont, avant d'être directement un indice de leur monde d'origine, un indice de statues-colorées-dans-leur-monde-d'origine. Du moins en théorie puisque ces objets ne sont pas *systématiquement* considérés comme un indice au sens d'une trace de statue colorée. Pas systématiquement puisque selon l'envie ou le besoin, les acteurs sont amenés à interpréter ce signe comme un indice archéologique : ainsi en est-il des scientifiques expertisant les objets, des conservateurs en conception d'une exposition temporaire ou des visiteurs devant une restitution. Néanmoins, les paradoxes soulevés tout au long de cette thèse montrent bien que la situation n'est pas tout le temps celle-ci. Face aux objets, nous oublions la construction d'un tel patrimoine et l'interprétons comme une « vérité exemplaire », pour reprendre les termes de Lambert. C'est là qu'opère alors notre *déni des langages* :

« Nous les savons pourtant aussi icônes, intentionnellement choisies et travaillées pour porter les récits de notre société. Et le commerce que nous en faisons les réduit finalement à quelques figures exemplaires, conventionnelles comme les logotypes d'une industrie du faire croire, où le but ultime de la circulation des images serait d'imposer les vues à nos égards. **Il y a dans cette sémiotique du voir une traversée des signes : nous saisissons la symbolique d'une image, nous comprenons comment elle est icône, mais quand bien même nous la percevons comme du langage, nous voulons encore la saisir dans sa vérité indicielle. Tel est le paradoxe de nos regards, et le déni du langage des images** ». (Lambert, 2013 : 132)

Parce que l'exposition se caractérise également par la subjectivité de son langage et son objectivité supposée, elle apparait propice à un déni de ses langages. C'est d'ailleurs ce que nous pouvons comprendre des propos de Jean Davallon lorsqu'il démontre dans *L'exposition à l'œuvre* que le monde scientifique des concepteurs, bien que présent dans l'exposition à travers différents marqueurs, s'efface au profit du monde d'origine des objets

exposés et de la relation instaurée avec les visiteurs (1999). L'opérativité symbolique de l'exposition (la relation instaurée) est notamment permise par le déni de ses langages[211] ; et cette forme de déni est elle aussi permise, encore une fois, par une incrédulité non pas subie mais voulue, intentionnelle :

> « le lecteur sait qu'il est confronté à des signes qui autorisent une interprétation singulière du monde ; pourtant, il va accepter l'autorité de cette interprétation qui transforme le signe en vérité exemplaire. Le déni du langage est une distance sans cesse mise à l'épreuve entre le réel et son interprétation, entre la subjectivité du langage et l'objectivité supposée qu'on veut bien lui porter pour nous dire les vérités de nos sociétés. (Lambert, 2013 : 9)

Autrement dit, on en oublie les auteurs et leurs langages qui configurent l'objet patrimonial statuaire-antique-marmoréenne. Les visiteurs oublient les langages des concepteurs (qui prennent forme dans tout un ensemble d'éléments paratextuels) ; les concepteurs oublient les langages de ceux qui les ont précédés et qui ont fait de la statuaire blanche un nouvel hypertexte patrimonial. Cet oubli ne découle pas d'une croyance aveugle mais de compromis constants auxquels les acteurs sont obligés. Ainsi : « nous savons bien que des auteurs […] sont à l'origine de ce que nous lisons, entendons, voyons. Cependant, nous allons faire abstraction de cet enchainement d'intentions et de conventions » (*ibid.* : 122-123). De la sorte, l'hypertexte statuaire-antique-marmoréenne-blanche devient une fiction sans auteur, tout comme le sont selon Lambert les messages des industries culturelles, dont l'anonymat est à la base de leur fonctionnement communicationnel : « l'auteur de nos médias est un collectif d'auteurs, et ce collectif porte l'irresponsabilité d'une parole, d'une image et d'un texte » ; or « sans auteur, nos images font autorité » (Lambert, 2013 : 122).

En résumé, le déni des langages du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne s'applique : i) à la relation de transformation entre l'hypothexe et l'hypotexte, décrite en conclusion de deuxième partie , ii) aux intentions des auteurs qui ont contribué à sa création et iii) à la médiatisation des objets et notamment à un paratexte qui renforce leur blancheur.

---

[211] Si le déni des langages participe du fonctionnement symbolique de l'exposition, c'est aussi plus largement le cas du patrimoine en tant que construction sociale. C'est en effet le naturel du construit qui le fait fonctionner comme tel naturel que les sciences de l'information et de la communication s'attachent d'ailleurs à déconstruire. On renvoie ici au propos d'Yves Jeanneret qui caractérise la communication contemporaine par des processus de « *masquage* (celui des complexes traitements techniques, celui des modèles divergents d'usage) » et des processus de « *brouillage* (notre difficulté croissante à distinguer support, technique, texte, œuvre, savoir, culture) ». Or pour l'auteur, « ces batailles autour du « texte lisible » de notre culture sont un élément crucial d'analyse de l'économie politique de la communication contemporaine » (Jeanneret 2015, 130).

Néanmoins, nous avons aussi constaté que cette forme de déni n'opère pas face à toutes sortes de représentations et surtout, face aux représentations polychromes de la statuaire antiques. Pour le dire autrement, blancheur et couleurs ne sont pas égales face au déni de leurs langages. En effet, plusieurs des résultats discutés dans les chapitres précédents nous font dire que les langages à l'origine d'une écriture polychrome se donnent plus facilement à lire. Les couleurs restituées sont trop vives pour être réelles pour être tombées du ciel ou pour provenir du passé et l'on s'interroge alors sur le scientifique, l'artiste ou l'infographiste qui en est à l'origine. Dans l'étude par questionnaire par exemple, les restitutions s'identifient plus facilement en tant que telles par les visiteurs, alors que face à la série d'image achromatique, l'idée qu'il s'agit de *photographies de statue* et non des statues elles-mêmes n'est pas énoncée (même si cela est évident).

Certes, comme l'explique Frédéric Lambert, « tout langage porte en lui les traces de sa fabrique. Chaque texte, chaque image, dit toujours un peu de quoi il est fait. […] Il y a toujours du métalangage dans le langage, une boite à outils qui nous dit comment tout cela se construit » (2013 : 132). Mais ce métalangage se donne plus facilement à lire lorsqu'il s'agit de couleurs, comme si face aux restitutions polychromes, le monde des concepteurs en surgissait. Les langages qui ont présidé à leur réalisation se montrent, ne serait-ce parce qu'habituellement, la couleur est un langage moderne et non ancien.

Cette absence de déni des langages d'une écriture polychrome, corrélée à l'illusion du naturel d'une écriture achromatique, vient renforcer une argumentation sur la cohabitation de deux mondes utopiques dans l'exposition, sur l'absence de superposition de deux écritures et donc, d'une réécriture.

Comme le dit Frédéric Lambert, « les langages nous installent dans l'habitude » ; et c'est cette habitude que nous avons essayé de questionner. Si l'on concluait notre cinquième chapitre sur la nécessité d'un deuil d'une habitude muséale et médiatique, il est possible de discuter, au vu de l'analyse qui vient de précéder, une réflexion sur *le deuil d'un signe habituel*. Nous faisons ici allusion au titre de la conclusion de l'ouvrage *Je sais bien mais quand même. Essai pour une sémiotique de la croyance* :

> C'est le deuil du signe pour une pensée plus large, un geste plus ample, un regard de plus grande portée. Ce n'est pas juste ce qu'une image veut dire, mais **comment elle réagit ou se rétracte face au réel, comment elle porte ses généalogies et les assume, comment elle avoue qu'elle est interprétation d'un monde, comment elle est le prétexte de nos récits, et comment le contexte dans lequel elle se donne conditionne notre regard. Ce sont les reflets qu'elle produit dans le l'œil et l'esprit de son spectateur, et les contraintes de sa fabrication. C'est surtout, au cœur de tout cela, le déni de ses langages.** Nos croyances sont ces états nécessaires qui nous libèrent provisoirement des

> responsabilités trop lourdes de notre humanité. Ce sont des temps où les langages qui nous ordonnent viennent de plus haut que nous, ce sont des temps où les réels sont plus forts que les langages qui les représentent. Ce sont des temps où les sociétés bâtissent leurs légitimités pour qu'en elles nous puissions habiter » (Lambert, 2013 : 140)

Faire le deuil d'un signe habituel, ce n'est pas tant oublier tout ce que l'on a vu précédemment, c'est-à-dire tout ce qui fait cette récursivité propre à l'habitude. C'est plutôt interroger cette habitude. Mais cela est loin d'être évident, comme le souligne Georges Perec dans *L'infra-ordinaire :* « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infraordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? Interroger l'habituel. Mais justement nous y sommes habitués »[212].

Faire le deuil d'un signe habituel c'est aussi prendre la mesure de ce qui fait l'être culturel statuaire-antique-marmoréenne. Car c'est une chose de considérer l'objet original achromatique comme le signe d'une statue colorée (par exemple, considérer le vestige-Vénus-de-Milo comme la trace d'une Vénus-de-Milo-colorée dans son monde d'origine) ; mais c'est autre chose de considérer la reproduction-blanche-de-la-Vénus-de-Milo vendue dans une boutique de musée comme l'icône du vestige dans l'exposition et non comme l'icône de l'objet dans son monde d'origine blanc.

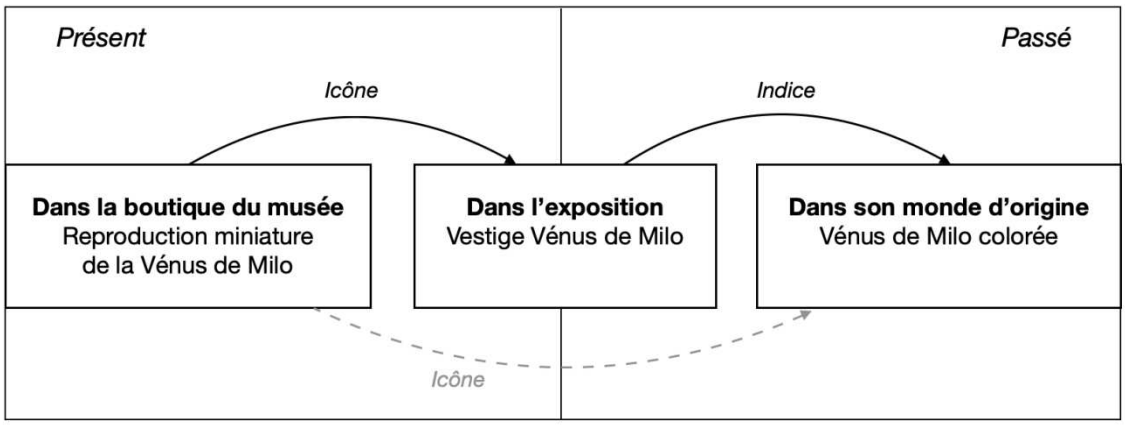


Figure 153 : La « perméabilité des supports », schématisation.
En grisé et pointillé : la relation trompeuse entre la reproduction du vestige et ce que ce vestige était dans son monde d'origine[213].

[212] Georges Perec, L'infra-ordinaire, Seuil, 1989 page 11 (in Lambert 2013,116)
[213] La perméabilité des supports résulte de la circulation abondante des images dans notre société et génère, selon Lambert, « une confusion du croire » par l'entrelacement des faits et des fictions (*ibid*., 116).

7.2 Retour sur le processus de patrimonialisation

L'illusoire intégrité chromatique des objets nous amène à nous poser la question suivante : *qu'est-ce qu'un original* ? Cette question (et sa réponse) est importante puisque c'est à partir de celui-ci que débute le processus de patrimonialisation processus que nous souhaitons discuter dans cette dernière sous-partie.

L'objet original : de la contrefaçon radicale à la trace naturelle

Si le caractère authentique d'un objet est soumis à l'interprétation de celui qui le reçoit (dans sa dimension subjective et non pas objective, comme nous l'avons déjà discuté), il en va de même pour la qualité d'un objet à être « original ». Des critères sont là aussi établis, même s'ils ne sont pas toujours conscientisés du fait de leur intériorisation. Or, ces critères permettent notamment à un « original altéré » d'être interprété et défini comme un « original intègre » : nous reprenons ici la terminologie d'Umberto Eco.

Dans *Les limites de l'interprétation*, Umberto Eco discute des conditions faisant d'un objet un « original » ou à l'inverse, un faux ou une contrefaçon (1992 [1990]). Dans la typologie qu'il établit, les statues antiques intègrent la catégorie de la *contrefaçon radicale* et rentrent plus précisément dans le cas de l'*altération originale*. Pour reprendre sa démonstration, quelques précisions préalables sont nécessaires : l'objet original est désigné par l'abréviation *Oa* ; la contrefaçon est désignée par l'abréviation *Ob* ; et le *prétendant* est l'individu (ou le groupe, l'institution, etc.) qui attribue à un objet son caractère original. Tout d'abord, pour qu'il y ait une contrefaçon radicale, il faut réunir deux exigences : i) « le Prétendant sait que *Oa* existe et il connait ou présume connaitre sur la base d'une description vague l'aspect de *Oa* » ; ii) « les destinataires du Prétendant doivent partager une connaissance plus ou moins équivalente de *Oa* » (Eco, 1992 : 186).

Admettons comme Umberto Eco le fait que les statues antiques soient des contrefaçons radicales et substituons ses entités (Oa, Ob et le prétendant et le destinataire) par notre objet et nos acteurs. Nous obtenons alors la démonstration suivante : le musée sait que la version colorée de la statuaire existe et il connait, ou présume connaitre sur la base d'une description vague l'aspect de la statuaire originale ; les visiteurs du musée partagent une connaissance plus ou moins équivalente de la statuaire antique colorée (du moins le savent-ils à défaut de se le représenter systématiquement). Les conditions nécessaires à l'existence d'une contrefaçon radicale semblent donc être réunies.

La catégorie de la contrefaçon radicale comprend plus précisément la sous-catégorie de l'original altéré. Il y a altération de l'original lorsqu'un individu altère l'objet original pour en obtenir un second : « des tableaux et des statues sont restaurés de manière telle quel cela altère l'œuvre » (*ibid*. 187). Umberto Eco précise ainsi que :

> « De telles altérations peuvent être exécutées aussi bien de bonne que de mauvaise foi, selon que l'on croit ou non que Ob est encore identique à Oa, c'est-à-dire que l'objet a été altéré en accord avec l'*intentio auctoris*. En effet, nous tenons pour d'authentiques originaux des œuvres antiques que le cours du temps et les interventions humaines ont substantiellement dégradées : nous devons tolérer la perte de membres, les restaurations et les couleurs fanées. Il faut inscrire sous cette catégorie le rêve d'un art 'blanc', alors qu'en réalité les statues et les temples étaient à l'origine très vivement coloriés » (*ibid*. 187).

Que les nettoyages aient été réalisés selon une bonne ou une mauvaise intention, cela importe peu à ce stade. Par contre, la distinction entre un original altéré et un orignal intègre nous semble importante. Mais comme le précise Umberto Eco, que l'objet ait subi ou non des modifications par un Prétendant, tout objet qui nous est parvenu d'un passé plus ou moins lointain est à considérer comme une version altérée en comparaison à sa version originale :

> « en un certain sens, toutes les œuvres d'art ayant survécu depuis l'Antiquité seraient à considérer comme des contrefaçons. Mais, étant donné que n'importe quel matériau est sujet à des altérations physiques et chimiques à partir du moment même de sa production, alors tout objet devrait être vu comme une permanente contrefaçon de lui-même. Afin d'éviter cette attitude paranoïaque, notre culture a élaboré des critères souples pour décider de l'intégrité physique d'un objet » (*ibid*. 188).

Pour illustrer ces critères, l'auteur prend notamment l'exemple d'un livre vendu en librairie : même si celui-ci a été feuilleté à plusieurs reprises par de potentiels acheteurs, voire qu'il ait été lu dans son intégralité, il sera considéré comme neuf et non d'occasion tant qu'il n'aura pas été pas effectivement acheté. Dans ce cas de figure, c'est le critère du premier achat qui prévaut. Ces critères ne sont pas immuables et ils peuvent notamment différer selon les disciplines qui prennent en charge les objets :

> « La faiblesse de ces critères provoque, dans bien des cas, des situations hautement paradoxales. Par exemple, d'un point de vue esthétique, on affirme habituellement qu'une œuvre d'art vit de sa propre intégrité organique, qu'elle y perd si elle est privée d'une de ses parties. Mais d'un point de vue archéologique et historique, on estime qu'une œuvre d'art même si elle a perdu certains éléments est encore authentiquement originale, pourvu que son support matériel ou ne serait-ce qu'un

fragment soit resté indiscernablement pareil à travers les siècles. Ainsi, l' « intégrité esthétique » dépend de critères différents de ceux que l'on utilise pour affirmer l' « authenticité archéologique ». Toutefois, ces deux notions d'intégrité et d'authenticité interfèrent de diverses manières, souvent de façon inextricable » (Eco 1992, 188).

Selon ce raisonnement, nous devrions donc considérer que du point de vue esthétique, la statuaire dans son état de conservation actuel (privée de ses couleurs) aurait perdu son intégrité esthétique. À l'inverse et du point de vue archéologique, la statuaire bien que lacunaire serait encore authentiquement original. Dans la pratique (comme nous l'avons observé sur le terrain et comme nous l'avons également discuté en chapitre 2) ce raisonnement est toutefois inversé. Umberto Eco précise d'ailleurs que ce raisonnement n'est pas valable dans tous les cas, et d'autant plus pour les œuvres d'art anciennes. Dans les exemples qu'il développe du Parthénon et de la Vénus de Milo, l'absence d'intégrité physique participe de leur appréciation esthétique alors que d'un point de vue archéologique, les traces de polychromie participent de l'authenticité archéologique des objets :

« Le Parthénon d'Athènes a perdu ses couleurs, une grande qualité de ses traits architecturaux originaux et une partie de ses pierres ; mais celles qui restent sont on le présume celles-là mêmes que posèrent les bâtisseurs d'origine. Le Parthénon de Nashville, Tennessee, a été construit selon le modèle grec tel qu'il apparaissait à l'époque de sa splendeur ; il est formellement complet et peint comme l'original avait probablement dû l'être. D'après un critère purement formel et esthétique, le Parthénon grec devrait être considéré comme une altération ou une contrefaçon de celui de Nashville. Et pourtant, l'ébauche du temple qui s'élève sur l'Acropole est considéré comme plus « authentique » et plus « beau » que son fac-similé américain » (*ibid*. 188-189).

Le caractère original d'un objet n'est donc pas systématiquement défini par ses caractéristiques plastiques originales. Bien que la statue achromatique soit une contrefaçon radicale de sa version originale (puisque son état de conversation actuel diverge de son état premier), elle est tout de même considérée comme un original intègre. L'achromatisme et plus largement l'état lacunaire de l'objet n'empêche pas d'estimer ce dernier authentique. Dans le cas contraire, nos statues seraient restaurées comme le sont certains monuments japonais. Selon le contexte, les qualités de la contrefaçon radicale importent davantage que celles de l'orignal, qualités qui se constituent de « la somme de la personnalité d'un artiste, de la magie du temps et de l'histoire de la réception de l'œuvre » pour reprendre les termes d'Eco. Autrement dit, autant de qualités qui ne sont pas propres à l'objet mais qui résident dans l'interprétation de ce dernier.

Pour comprendre le statut ambigu attribué à l'objet, il faut donc tenir compte des points de vue des deux disciplines qui prennent en charge l'objet statuaire-antique-marmoréenne

l'histoire de l'art et l'archéologie puisqu'en fonction de leurs intérêts, elles vont chacune développer un ensemble de critères pour définir ce statut. Chaque discipline attribue alors une fonction à l'objet : en tant qu'œuvre d'art, la statue a une fonction esthétique ; en tant qu'objet patrimonial, la statue a une fonction « patrimoniale ». Jean Davallon reprend cette distinction en s'appuyant sur les propos de Gérard Genette[214] :

> « œuvres et objets patrimoniaux sont tous deux des artefacts, des produits de l'activité humaine ; leur différence tient à leur fonction (« ce à quoi ils servent », pour reprendre la première explication que donne Genette de ce concept) : « artistique » pour les œuvres d'art et, par analogie, disons « patrimoniale » pour les seconds. Or, pour Genette, il est définitoire des œuvres d'art de « procéder à une intention esthétique, et donc d'exercer une telle fonction [artistique], là où les autres sortes d'objets ne peuvent provoquer qu'un effet esthétique purement attentionnel » (Davallon 2019, 136).

L'histoire de l'art se concentre sur les qualités intrinsèques de l'objet qui en font un objet exceptionnel ; l'archéologie se concentre sur les qualités de l'objet à même d'en faire un représentant de son monde d'origine. Pour cerner les fonctions liées à ces deux dimensions, un parallèle peut être fait avec l'axiologie d'Aloïs Riegl (2016 [1903]) :

- d'un côté l'original en tant qu'*œuvre*, pris en charge par l'histoire de l'art, selon une fonction esthétique, relève des *valeurs de contemporanéité* accordées à l'objet, c'est-à-dire une valeur artistique (valeur de nouveauté et valeur artistique relative) et une valeur d'usage ;

- d'un autre côté l'original en tant qu'*objet patrimonial*, pris en charge par l'archéologie, relève des *valeurs de remémoration*, c'est-à-dire une valeur d'ancienneté, une valeur historique et une valeur de remémoration intentionnelle.

Toute la tension se situe ici entre les deux (comme le soulignait déjà Aloïs Riegl) entre les valeurs de l'objet dans le présent et celles de l'objet dans le passé. La double prise en charge disciplinaire de la statuaire antique marmoréenne fait donc de ces objets des « œuvres patrimoniales » l'usage de cette terminologie étant censé rendre compte de la double fonction des objets, parfois antagonique comme c'est le cas ici.

L'imbrication des approches artistiques et archéologiques dans l'écriture du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne explique l'ambiguïté du statut des objets, alors que le déni des langages de cette écriture explique que ces objets se suffisent aujourd'hui à eux-mêmes. Bien qu'ils devraient être considérés comme des contrefaçons radicales

[214] Dans *L'Œuvre de l'art : La relation esthétique*, Paris, Le Seuil, 1997, p.7-8.

auxquelles la couleur manque, ils se laissent appréhender comme de « simples » traces. Or, comme l'a rappelé Yves Jeanneret dans son récent ouvrage *La Fabrique de la trace*, cette dernière ne se révèle pas naturellement à son observateur mais requiert une interprétation pouvant s'avérer particulièrement complexe :

> « En effet, aucun objet n'est naturellement une trace. Ce qui existe, ce sont des objets perceptibles qui présentent des irrégularités que l'observateur peut remarquer. Le fait de qualifier ces objets comme des traces est le résultat d'une interprétation. La trace est donc un signe et, en outre, un signe qui a un régime interprétatif très complexe et peut-être produit de différentes manières, certaines très sophistiquées. **Et pourtant, la trace n'est d'ordinaire pas perçue comme un signe, mais un simple objet naturel.** Elle est souvent placée à l'origine des manipulations techniques et de la production de sens, très peu abordée comme un objet produit, très peu théorisée. Elle semble toujours à l'origine de notre relation au monde » (Jeanneret 2019, 253).

La trace doit donc être considérée comme « un objet paradoxal », puisqu'elle est bien une chose résultant d'un fait ou d'une action réelle (elle en est un indice), sans pour autant être le fait ou l'action elle-même, et qu'un apprentissage est par ailleurs nécessaire pour qu'elle puisse être interprétée en tant que telle :

> « Le paradoxe fondateur de la trace tient en effet à son caractère indiciel. L'indice est à la fois un objet en relation réelle avec d'autres objets et un signe capable de les représenter. C'est un objet très particulier qui est en quelque sorte à cheval entre le monde des choses et le monde des signes, puisque, correctement interprété, il révèle des phénomènes réels et non simplement imaginaires ou conventionnels » ; mais « l'indice est le signe le plus difficile à interpréter, le plus chargé d'incertitude et de subjectivité dans son interprétation, le plus énigmatique. En somme, **la trace touche à la structure du réel, mais celle-ci ne se dévoile pas pour autant** » (Jeanneret, 2019 : 255).

De plus, si la complexité de la trace est une chose, celle de la trace médiatisée en est une autre, disons que sa complexité est redoublée. Par conséquent, si la statuaire-antique-marmoréenne est une trace, son exposition muséale en fait une trace médiatisée et redouble donc la complexité de son interprétation. Selon le raisonnement d'Yves Jeanneret, quatre opérations font des objets patrimoniaux des traces médiatisées. Premièrement leur inscription dans un dispositif, c'est-à-dire leur inscription dans un cadre (« un appareil ») de nature à la fois sociale, technique et symbolique qui va déterminer les rapports de communication. Deuxièmement leur textualisation, c'est-à-dire leur intégration dans « des ensembles de formes matérielles signifiantes adaptées aux propriétés des différents médias, inscrites dans un contexte de sens et interprétables par la société » (*ibid*. 257). Troisièmement, leur présentification permise par la représentation de la trace qui, explique l'auteur, « a le pouvoir de rendre présent et visible quelque chose qui est

inaccessible et invisible, qui nous impose une certaine posture et un certain regard et en outre se fait souvent oublier comme médiation construite pour apparaitre comme une exploration du réel » (*ibid.*). Quatrièmement enfin, ces traces sont nécessairement accompagnées de savoirs ou d'ignorances précise-t-il dont l'importance n'est pas à négliger puisque c'est sur eux que va reposer à la fois « le sens que la société peut donner aux produits médiatiques et la confiance qu'elle peut avoir dans le fait qu'il s'agit bien de traces de son propre fonctionnement » (*ibid.*).

L'objet-statue et l'objet-pigment sont tous deux des traces médiatisées par l'exposition et constituent donc tous deux un geste communicationnel : ni l'un ni l'autre ne sont que simple enregistrement ou pure monstration du réel, ils font tous deux « geste et signe ». Or, autant la médiatisation de la couleur s'identifie aisément, autant l'exposition des statues n'en fait pas moins des traces « pertinentes » et « efficiences ». Ces deux qualités sont effets à la base de l'opérativité de la trace qui s'oublie en tant que telle. L'efficience des traces traduit « le pouvoir d'influence qu'elles ont acquis et la confiance dont elles jouissent dans la société en tant que dispositifs de représentation du monde » ; leur pertinence renvoie à « leur capacité à rendre compte de phénomènes réels » (Jeanneret 2019, 254). Ces deux qualités attribuées à la statuaire antique expliquent la difficile réécriture en couleurs de ce patrimoine (et la confusion des relations hypertextuelles de ce palimpseste patrimoniale), mais elles expliquent surtout un autre phénomène jusque-là peu discuté : la dimension visuelle du témoignage de l'objet sur son monde d'origine.

Le témoignage achromatique de l'objet sur son monde d'origine

Un phénomène notable caractérise la réception des savoirs sur la couleur lorsque ceux-ci sont révélés : l'individu peut s'interroger voire dénoncer l'acteur qui jusqu'à présent a menti, faisant croire à l'achromatisme des statues. Cette réaction est corrélée au mode de révélation de ces savoirs : si nous avons vu que la statutaire polychrome se présente comme une perpétuelle trouvaille et que les discours d'annonce s'effectuent sur le registre de la surprise, ces derniers se caractérisent également par un régime de la « vérité » : lorsque la « vérité » et la « réalité » est révélée sur les couleurs des statues, ou lorsque la blancheur des objets est qualifiée de « fausse ». Deux exemples permettent d'illustrer cela : une publication issue du forum grand public *Se coucher moins bête* (2010) et un épisode de l'émission Gymnastique de la chaine Arte intitulé *Les statues n'étaient pas blanches* (2019) :

> « Bien que tout le monde visualise les statues de l'Antiquité comme étant faites de marbre immaculé, **la vérité est toute autre : en réalité**, les statues étaient à l'époque peintes de couleurs très vives, peinture qui a disparu avec le temps » (2010)[215].

> « Une statue grecque, ça a trois qualités : c'est beau, c'est grand, et c'est blanc. Ha ! Tout ce marbre blanc, synonyme de pureté, d'idéal et de grandeur, copié dans le monde entier. Sauf que… **c'est faux. Les statues grecques n'ont jamais été blanches**. À l'origine, elles étaient polychromes, peintes de la tête aux pieds. Elles ressemblaient à ça. Ça fait bizarre. Ce n'est même pas un secret, on le sait depuis longtemps. […] Mais alors, pourquoi ne vous a-t-on rien dit ? Pourquoi le mythe perdure ? Pourquoi on ne repeint pas les statues, comme avant ? » (2019)[216].

Dans ce type de discours, il est assez paradoxal d'affirmer que les statues ne sont pas blanches. D'un côté en effet, le premier exemple pointe le décalage entre une polychromie originelle et le fait que « tout le monde visualise les statues de l'Antiquité comme étant faites de marbre immaculé ». Dans le deuxième exemple, la blancheur du marbre est fausse et « les statues grecques n'ont jamais été blanches ». Aujourd'hui pourtant, les statues sont dépourvues de couleurs et la blancheur du marbre n'est donc pas « fausse » (si la notion de blancheur est entendue au sens d'achromatique). S'il y a mensonge, ou si la situation est interprétée comme un mensonge par certains acteurs, on se demande alors « qui » ment. Et si « ce n'est pas un secret » et qu'« on le sait depuis longtemps », pourquoi ce savoir ne circule-t-il pas ? Pour qu'il y ait mensonge, il faudrait qu'une affirmation soit formulée, comme le fait de dire « les statues ont toujours été blanches ». Mais dire aujourd'hui que les statues « sont » blanches n'est pas un mensonge en soi, puisqu'elles le sont en effet devenues. Dès lors, qui affirme que la blancheur des statues est originelle ? Personne ne semble-t-il ou du moins pas de manière explicite : il n'est pas ici question de mensonge mais d'omission, puisque certes la blancheur de la statuaire antique n'est pas affirmée, mais elle n'est pas non plus niée, et il s'agit là d'une nuance importante[217]. Si ce ne sont

---

[215] Source : https://secouchermoinsbete.fr/2944-des-statues-antiques-pleines-de-couleur (consultée la 20 mai 2020). À l'idée d'une *vérité* et d'une *réalité* répond un des commentaires d'internautes, exemplaires de ce phénomène : ici, ce seraient les professeurs qui auraient menti à ce qu'on devine être un élève.

[216] Source : https://www.arte.tv/fr/videos/086962-007-A/gymnastique/ (consultée le 20 mai 2020).

[217] Expliquer par la négative plutôt que par l'affirmative serait-il d'ailleurs une solution au problème des concepteurs face à l'image ? Ne pas dire « c'était comme ça » (car cela n'est pas sûr et pose problème scientifiquement) mais utiliser la négative, « ce n'était pas comme ça », tel un avertissement en début de film ? Car actuellement, l'omission muséale fait perdurer l'idée d'une version blanche comme originelle. Mais la négative pose également son lot de problèmes, notamment du point de vue du positionnement institutionnel. Pour une institution dont le savoir est au cœur de son fonctionnement et du contrat communicationnel entre ses acteurs, il est délicat d'affirmer « ce n'était pas comme ça, mais en même temps, on ne sait pas comment c'était ». D'ailleurs, on peut douter de l'efficacité d'un tel propos : est-il évident d'abandonner une représentation pour n'en avoir aucune ? Ou est-il plus évident de

pas les acteurs qui mentent, il ne reste qu'un « actant » dans ce dispositif : l'objet patrimonial. Serait-ce l'objet qui ment ? Difficile de lui accorder un tel pouvoir. De fait, ne serait-ce pas nous qui « croyons » qu'il dit une vérité sur lui-même ou qui lui attribuons cette qualité ?

À ce stade, rappelons que l'objet patrimonial acquiert un statut d'*opérateur de médiation* vers son monde d'origine, grâce aux savoirs élaborés qui permettent d'en faire un *indice*. La relation sémiotique d'un signe à ce qu'il signifie ou dans notre cas la relation sémiotique d'un objet à son monde d'origine n'est en effet possible uniquement parce que des savoirs permettent d'établir un lien. On considère alors que ce lien est de nature indicielle, c'est-à-dire que l'objet patrimonial est la résultante physique de son monde d'origine (Davallon 2006, 17). Une fois l'objet authentifié, il possède une *opérativité symbolique* : il est déclaré comme tel par des instances scientifiques et reconnu comme tel par ceux qui l'actualisent. L'objet en tant que signe est alors « gorgé de sens » et « **il représenterait un univers** habité par des hommes imaginaires en étant un morceau de cet univers, un fragment de la vie de ces hommes venu jusqu'au présent, un pan du passé ayant survécu à la destruction » (Davallon 2006, 180).

L'idée que l'objet *représenterait* son univers nous semble importante à approfondir. Plusieurs auteurs insistent sur cette capacité de représentation de l'objet patrimonial : « L'objet de patrimoine *représente* en effet son monde social d'origine, comme une personne en représente une autre ; ou de la même manière qu'un témoin représente l'événement en tant que sa personne est la « trace parlante » de celui-ci » (Davallon 2006, 123). Jean Davallon se réfère ici au texte de Renaud Dulong, *Le témoin oculaire* (1998). Dans ce dernier, le sociologue consacre quelques paragraphes à ce qu'il désigne « une piété pour les objets du passé » :

> « […] vous vous rendez sur les sites des batailles, dans les châteaux, et surtout dans les musées, pour contempler un cadre et **regarder les objets qui s'offrent à actualiser le passé.** L'organisation sociale de la conservation du passé non seulement les professions et les administrations chargées de son archivage, mais aussi les établissements et le personnel affecté à l'exhibition de ses vestiges est en partie

conserver (consciemment ou non) une représentation erronée à défaut de ne rien se représenter du tout ? Dans le contexte muséal, l'omission de la couleur dans l'exposition participerait de ce mensonge patrimonial sans pour autant en être un. Comme le dit Frédéric Lambert, le mensonge comme la censure n'organisent plus nos manières de croire : « Le mensonge est une volonté de faire croire comme vrai quelque chose qui est faux. La censure interdit l'accès à des informations ou à des œuvres, et s'accompagne souvent d'une propagande qui impose ses vues. Ces deux formes de la circulation des faits et des fictions qui dénaturent le rapport au croire n'organisent plus notre mode de consommation. Les jeux aujourd'hui sont plus sournois, mensonges et censures ne conditionnent plus nos vérités » (Lambert, 2013 : 117)

ordonnée aux manifestations variées de ce désir de **connaitre l'histoire, de la voir et de la toucher. L'archive et l'objet de musée, comme la relique sacrée, sont des pièces à conviction.** Lors d'un procès criminel, l'horreur du public est parfois suscitée par l'exhibition de l'arme ayant servi au meurtre. Cette pièce est en général produite à l'intérieur d'un discours explicitant ce qu'il veut évoquer, masquant par là le double phénomène que cette ostentation accomplit. **D'une part, l'objet actualise métonymiquement l'action dans laquelle il a été inclus, comme si cette participation lui conférait une aura indélébile.** D'autre part, sa monstration déclenche moins l'émoi qu'elle ne réveille ou rappelle ce qui a motivé la présence du public dans la salle du tribunal. La même prédisposition et le même mécanisme d'actualisation fonctionnent lors de ce culte du passé que sont les visites historiques » (Dulong 1998, 180-181).

Le fonctionnement du témoignage de l'objet transparait à travers cet extrait, c'est-à-dire un fonctionnement par métonymie, donc par un rapport de contiguïté, un lien dynamique qui unit l'objet et le contexte d'où il provient. C'est le principe de l'indice, qui gouverne le processus de patrimonialisation, selon le régime de la trace. Pour Jean Davallon, ce processus de représentation est indiciel et non pas iconique (par ressemblance) ou symbolique (par convention) (Davallon 2006, 17). Pourtant, il semble pertinent d'interroger l'existence d'une certaine iconicité du témoignage de l'objet sur son monde d'origine : interroger le fait que l'objet représente, par ses caractéristiques matérielles et plastiques, son monde d'origine. Pour le poser autrement, le témoignage de l'objet posséderait-il une face figurative ? Dans notre cas, l'achromatisme des statues ne participerait-il pas de la représentation que l'on peut se faire des mondes gréco-romains ? La blancheur des statues ne se transfèrerait-elle pas à leur monde d'origine ?

Dans la littérature sur le patrimoine et comme en attestent les extraits cités, il y a pourtant quelque chose d'implicite dans l'idée que le témoignage de l'objet sur son monde ne serait pas que métonymique, mais aussi métaphorique. Le fait que l'objet donne à « voir » le passé, qu'il en constitue une « présentification matérielle » ou qu'il provoque « un effet de réel » (Dulong 1998, 184), semble révéler un enchâssement complexe entre métonymie et métaphore. En ce sens, Nicolas Navarro a notamment montré dans sa thèse de doctorat (2015) comment la logique de la trace, jusque-là prédominante dans la conceptualisation du patrimoine, est complémentaire à une logique de la ressemblance :

> « […] deux régimes de patrimonialisation apparaissent, en présence ou en absence de l'objet patrimonial. Un premier, déjà évoqué par Jean Davallon se caractérise par un régime de la trace qui convoque une relation indicielle de l'objet avec son monde d'origine (Davallon, 2006a). Un second prend la forme d'un régime de la ressemblance ou de la représentation à la faveur d'une relation iconique avec le monde d'origine. À l'authenticité de la trace s'ajoute la similarité, ou le « simulacre » (Baudrillard, 1981), de l'icône » (Navarro 2015, 450).

Pour le chercheur, « un régime de l'iconicité s'ajoute au régime de l'indicialité » (Navarro, 2015 : 452). L'opérativité symbolique de l'objet patrimonial est double : elle est permise par la nature indicielle de l'objet mais aussi par la nature iconique du simulacre qui ressemble à l'objet authentique, qui *fait* patrimoine et qui *fait* authentique et qui est donc capable autant que l'indice de nous mettre en relation avec un monde d'origine.

Nos observations sont encore différentes bien que complémentaires : le régime de l'iconicité ne concerne pas uniquement l'opérativité symbolique de l'objet (c'est-à-dire l'effet de ce dernier en réception, entendue au sens large), mais il s'observe également au moment de construire la représentation que l'on se fait du monde d'origine des objets. Les propriétés matérielles de l'objet-statue-blanche se transfèrent alors à son monde d'origine : concrètement, la blancheur de la statuaire se transfère à un monde d'origine devenu blanc (habité par des individus en toge blanche évoluant dans une ambiance calme et sereine). De fait, si le témoignage de l'objet sur son monde est bien de nature indicielle (l'objet comme indice prouve l'existence de son monde), la face figurative de son témoignage fait que celui-ci est aussi de nature iconique (l'objet comme icône prouve la représentation de son monde). Le fonctionnement de l'objet en tant qu'opérateur de médiation est donc double. L'objet représente son monde d'origine au sens où il en est la trace matérielle et il le représente matériellement si l'on accorde une face figurative à son témoignage. Ainsi pouvons-nous affirmer que le processus de patrimonialisation procède également à un transfert des propriétés matérielles de l'objet à son monde.

Mais comment expliquer que le témoignage de l'objet se réalise également par ressemblance ? Comment se fait-il que cette interprétation se réalise ? Si l'on considère un enchevêtrement de deux témoignages de nature métaphorique et métonymique de l'objet sur son monde d'origine, il est possible de considérer également que les régimes de la trace et de la ressemblance s'influencent mutuellement. Les propriétés à la fois de l'indice et de l'icône peuvent alors se transférer, lorsque la vérité portée par l'indice se transfère alors à l'icône : il y aurait également une certaine vérité du témoignage iconique de l'objet patrimonial sur son monde d'origine.

Ce double régime de l'objet patrimonial fait écho à une littérature sur le fonctionnement de l'image photographique. Jean-Marie Schaeffer définit celle-ci « comme une icône-indicielle : n'est-elle pas faite d'une part dans les matières de la réalité, et d'autre part dans celles des codes, des conventions, qui nous représentent le réel ? N'est-elle pas faite d'une part des traces que l'objet laisse de lui dans l'image et d'autre part de la représentation l'objet ? De nature et de langage »[218]. Nous sommes alors tentée de considérer l'objet statue-

[218] Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris : Seuil, 1987 (in Lambert 2013, 129).

antique comme une icône-indicielle de son monde d'origine. La statue est un indice de l'Antiquité, car elle est une trace de cette période et des civilisations qui ont existé, tout en étant une icône de ce monde par son apparente intégrité formelle et chromatique et les valeurs accordées à sa matérialité, transférées aux civilisations qui les ont produits. D'ailleurs, y aurait-il une différence entre une *icône-indicielle* et un *indice-iconique* ? Probablement que le choix de l'une ou de l'autre terminologie nous ferait dire que l'objet est soit davantage un indice archéologique, soit davantage une œuvre art. Ou plutôt qu'en réception (au sens large), et surtout selon le contexte, l'objet est mobilisé comme l'un ou l'autre — c'est ce que nous souhaitons discuter à présent.

L'objet icône-indicielle ou indice-iconique : la production de deux idéalités

Le transfert des propriétés matérielles de l'objet à son monde d'origine nous amène à rediscuter le processus de patrimonialisation selon le régime de la trace. Revenons pour cela sur comment se fabrique l'idéalité d'un patrimoine, afin de comprendre également la nature du déséquilibre entre immanence autographique et immanence allographique du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne (discuté en chapitre 3.2, figure 22).

Au départ du processus de patrimonialisation, les scientifiques élaborent des « représentations savantes », à partir de l'observation et de l'analyse des objets matériels. Jean Davallon définit plus exactement la constitution de ces représentations, lorsqu'il explique à partir de quoi elles se fabriquent et à quoi elles servent. Une fois l'objet découvert (une fois l'étape de la trouvaille dépassée), les scientifiques vont effet documenter les objets :

> « c'est-à-dire **les décrire** selon des procédures et des formats prédéfinis, rassemblant les informations **sous forme de dossiers** (**notices, dossiers informatisés, reproductions photographiques, relevés, etc.**). Selon le principe de typicité, l'objet d'étude n'est pas, sauf exception, un objet particulier, mais **une « famille » composée elle-même d'objets matériels** ayant la même fonction-destination, présente sur une aire donnée » (Davallon 2019, 144-145).

Les représentations savantes se construisent donc à partir des objets matériels, elles manifestent un ensemble d'informations valables pour les objets d'une même famille, et elles se matérialisent sous différentes formes (puisque ces représentations sont produites dans un dispositif qui encadre leur écriture).

Il est possible d'affirmer que ces représentations savantes sont à l'origine d'un « patrimoine en représentations »[219] : c'est à partir de celles-ci que vont se construire les représentations médiatiques du patrimoine, constituées d'images et de savoirs qui circulent au-delà du champ scientifique. Les représentations médiatiques vont elles-mêmes alimenter les représentations sociales d'une communauté qui partage un patrimoine. Une partie de cette communauté va ensuite être amenée à poursuivre l'élaboration de ces représentations savantes, et cetera. Le schéma ci-dessous résume la circulation (circulaire) du patrimoine dans ces différents espaces de représentations qui s'alimentent mutuellement.

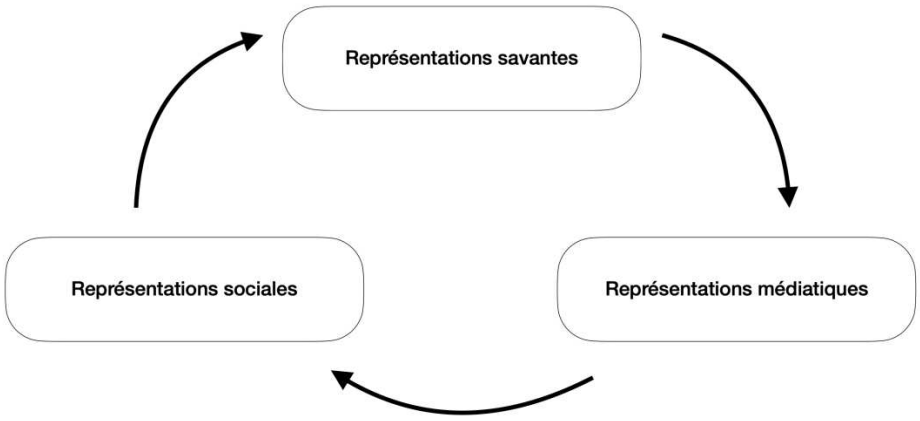


Figure 154 : Circulation du patrimoine dans les différents espaces de représentations

Plusieurs couches de représentations[220] se superposent et s'emboitent, toutes étant constitutives de ce qui fera du patrimoine un « être culturel » :

- **les représentations savantes** constituent un ensemble de critères définis par analyse pour construire un objet idéal dont les objets seraient les manifestations, et dont la famille pourrait se lire à travers les documents produits par les experts ;
- **les représentations médiatiques** en circulation rendent compte notamment de la dimension visuelle d'une écriture, elles représentent l'objet patrimonial et constituent l'iconographie d'une famille ;
- **les représentations sociales** du patrimoine s'appuient sur les deux précédentes, elles se constituent également d'éléments cognitifs et d'image mentales élaborées

[219] Pour reprendre l'intitulé du séminaire de l'axe *Culture, formes et processus* du Centre Norbert Elias, auquel nous avons participé et qui nous a donné à réfléchir (2019-2021).
[220] « Le terme de 'représentation' présente, fera-t-on observer, l'inconvénient majeur d'être polysémique. Il appartient au langage du théâtre ; il est synonyme de « figuration » en peinture ; il sert à désigner les cadres mentaux et les espaces sociaux de l'époque classique ; de tradition, il fait partie du langage philosophique ; il est un des concepts-clés tant de la sociologie que de la psychologie ; et il l'est devenu un des objets d'étude centraux de la théorie psychanalytique » (Davallon 1999, 63).

> et partagées socialement, elles instaurent un rapport de « symbolisation » et d' « interprétation » avec leur objet (Jodelet 1989).

En ce qui concerne le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne, l'élaboration des représentations savantes à l'origine du processus semble toutefois rencontrer deux « problèmes » (lorsqu'il s'agit de patrimonialiser ses couleurs). Le premier problème concerne les caractères visibles des objets soumis à l'observation et à l'analyse. Le second problème relève des caractères communs à une famille et des caractères spécifiques des objets. Ces problèmes sont liés et s'alimentent l'un l'autre.

Les couleurs de la statuaire antique sont le plus souvent invisibles à l'œil nu ou invues. Elles ne sont donc pas systématiquement repérées ou interprétées. La distinction entre ces deux possibilités appelle peut-être une précision : « L'invu n'est pas vu, tout comme l'inouï n'est pas entendu et l'intact pas touché, mais l'invu, l'inouï, l'intact pourrait être vu, entendu, touché. L'invu peut être transgressé en devenant visible. L'invu, en fait, n'est que de l'invisible provisoire » ; « l'invu est du visible potentiel » (Parret 2006, 2015)[221]. Les objets matériels (les exemplaires de la famille statuaire-antique-marmoréenne) sont donc potentiellement signe de statues colorées mais pour cela, la couleur invisible ou invue demande à être rendue visible (voire lisible). C'est ce que font les représentations savantes, qui s'avèrent nécessaires pour que le processus de patrimonialisation continue (dans le cas contraire en revient chaque fois à la trouvaille de l'objet, comme cela a été discuté en chapitre 4).

Le deuxième problème tient au fait que, comme l'a montré Jean Davallon « la famille étant une classe d'objets matériels, leur « description » comprend forcément, en plus des caractères patrimoniaux communs dégagés par analyse, des caractères spécifiques à chacun des objets » (p.145). Paradoxalement, dans le cas de la statuaire, la couleur relève plus généralement des caractères communs de la famille que des caractères spécifiques des objets, comme en attestent les discours recueillis tout au long de la thèse. Les professionnels peuvent affirmer que tout était peint, mais le doute s'installe lorsqu'il s'agit spécifiquement des objets de collection ; dans l'exposition, les panneaux introductifs peuvent mentionner une polychromie généralisée, mais la couleur à lire ou à voir disparait face aux objets ; les visiteurs acceptent et envisagent l'idée d'une Antiquité polychrome mais ils ne transposent pas l'information aux objets originaux qu'ils ont sous les yeux.

Tenant compte de ces problèmes et paradoxes, et plus largement des freins à considérer l'objet comme le signe d'un objet coloré dans leur monde d'origine, nous proposons de considérer un double mouvement propre au processus de patrimonialisation. Ces deux

---

[221] L'auteur se réfère à la distinction établie par Jean-Luc Marion dans *La croisée du visible,* Paris : P.U.F, 1992, surtout p.11-17.

mouvements sont gouvernés par deux logiques différentes qui peuvent aboutir, comme c'est le cas ici, à deux idéalités. Le tableau ci-dessous propose de synthétiser ce double mouvement. Il nous faut alors revenir sur la terminologie interrogée précédemment et qui revient dans notre tableau : la statue comme indice-icônique ou comme icône-indicielle. Cette terminologie composée s'explique de la manière suivante : le premier terme sert à désigner le statut qui va être assigné à l'objet en réception, qui est donc soit davantage un indice, soit davantage une icône. Nous précisons « davantage » puisque indice et icône ne sont pas strictement indépendants. Peirce explique en effet : « dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelques qualités en commun avec l'objet, et c'est eu égard aux qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet, qu'il renvoie à cet objet. Il implique donc une sorte d'icône […] » (Peirce 1978, 140).

Le second terme (qui prend la forme d'un adjectif indicielle ou iconique) sert à désigner la nature du processus qui va permettre d'aboutir aux représentations savantes : d'une part les propriétés de l'icône vont être *indicialisées*, d'autre part ce sont les propriétés de l'indice qui vont être *iconicisées*. Dans le premier mouvement, ce qui fait icône va devenir indice du monde d'origine : c'est le principe du transfert des propriétés plastiques des statues à leur monde d'origine (discutée dans la section précédente). Dans le second mouvement, la statue comme indice d'une statue colorée va être iconicisée, c'est-à-dire représentée.

	Mouvement 1	**Mouvement 2**
Statut de l'objet réceptionné	Une icône-indicielle	Un indice-iconique
Processus pour construire représentations savantes	Régime de la ressemblance	Régime de la trace
Résultat des représentations savantes	*Re*-présentation du visible (le renforce)	Représentation de l'invisible ou de l'invu (le donne à voir)
Conséquence sur le monde d'origine des objets	Transfert des propriétés plastiques de l'objet vers son monde. Correspondance entre ce que l'on sait est ce que l'on voit.	Correspondance entre ce que l'on sait et ce que l'on voit à construire par interprétation
Interprétation de l'objet	Signe d'une statue blanche dans un monde d'origine blanc	Signe d'une statue colorée dans un monde d'origine coloré
Idéalité	Achromatique	Polychrome

Tableau 21 : Proposition pour un double mouvement de la patrimonialisation

Il est probable que dans la majeure partie des cas, ces deux mouvements soient complémentaires. Mais puisque dans le cas de la statuaire ces deux mouvements produisent des représentations savantes différentes, il y aurait donc deux idéalités, qui plus est dissonantes, comme nous nous sommes attachées à le montrer précédemment. Ce double mouvement explique en effet la tension observée entre les caractéristiques communes aux objets définis par analyse et les caractéristiques spécifiques de chaque objet ; en d'autres termes, une tension entre le général et le particulier, entre le savoir et le voir, et plus particulièrement entre ce que l'on sait de véridique et ce que l'on voit d'authentique. Ce double mouvement peut alors être formulé de la sorte : soit il consiste à aller du voir vers le savoir, soit du savoir vers le voir. De fait, on ne voit pas les mêmes choses si les savoirs sont construits en amont ou en aval.

La réception de l'objet (le statut qui lui est accordé) diffère donc dans les deux cas. Pour illustrer différemment cette double attitude vis-à-vis de l'objet, nous pouvons faire référence à l'analyse de Jean-Pierre Esquenazi du tableau la *Joconde* : « ce ne sont pas le panneau de peuplier ni des pigments colorés que nous regardons comme 'La Joconde' : le tableau est représentation, signe, et c'est avec ce signe, qui n'est ni peuplier ni pigment coloré mais organisation immatérielle d'éléments signifiants, que nous entrons en relation » (Esquenazi 2007, 5). Pour la statuaire antique en marbre, c'est comme si d'un côté, nous regardions l'objet décomposé, fait d'un matériau particulier, ayant la forme d'une figure sculptée, avec des traces de pigments et des concrétions ; et d'un autre côté, nous regardions l'œuvre, comme signe à part entière, comme représentation unifiée. Or, il est difficile d'attirer l'attention (ou de se focaliser) à la fois sur l'objet unifié et l'objet décomposé. C'est comme si pour la *Joconde*, il faudrait attirer l'attention sur le panneau de peuplier qui sert de support au pigment coloré : car dans le cas de la statuaire, il ne nous reste que le panneau et ce panneau *fait Joconde ;* chacune des rencontres avec l'objet « voit sa matérialité s'effacer et sa capacité sémiotique s'affirmer : l'œuvre devient *œuvre interprétée* » (Esquenazi 2007, 8)

Conclusion du chapitre 7 – L'objet ne peut être une chose et son contraire

Réécrire en couleurs le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne oblige les acteurs à considérer les objets de cette famille comme des squelettes : ce processus nécessite de décomposer l'objet, de ne plus l'appréhender dans son intégralité et son intégrité, mais bien comme un « vestige » au même titre que les traces de couleurs qui peuvent demeurer sur les statues. C'est d'ailleurs ce que font les expositions temporaires analysées : elles déconstruisent l'objet et attirent l'attention sur des détails (sur des preuves) distinguant ce qui relève de la matière de l'objet (l'épiderme du marbre) et ce qui relève de son image (l'objet unifié).

Appréhender l'objet comme un vestige ou comme une contrefaçon radicale semble donc demander un effort interprétatif qui va à l'encontre d'habitudes de lecture de la statuaire. Surtout, considérer l'objet comme l'indice d'une statue colorée ou comme l'icône d'une statue blanche, revient à adopter deux postures bien différentes esthétique ou archéologique. Ces deux postures tendent en effet vers la recherche de deux opposés : « un universalisme décontextualisé » d'une part et « un retour aux origines » d'autre part (Moxey 2016) ; entre les valeurs de contemporanéité assignées à l'objet et ses valeurs de remémorations. Une position intermédiaire qui concilierait ces deux postures semble particulièrement délicate à trouver. C'est à ce niveau que la réécriture patrimoniale de la statuaire antique montre ses limites.

Le poids d'une première écriture et le poids de l'objet blanc, postulés en première partie, se confirment donc. C'est plus précisément le poids d'une habitude, le poids d'une interprétation, celui d'une approche disciplinaire et celui des discours d'accompagnement qui sont en cause. Ces derniers participent d'un déni des langages : ils « contribuent à installer l'évidence de [leur] « nature » patrimoniale ». Comme l'explique Jean Davallon, « la construction sociale et sémiotique de la représentation a été en quelque sorte « oubliée », ayant ainsi fait disparaître l'importance de la dimension communicationnelle dans cette construction, au profit d'une naturalisation de l'objet considéré dans sa seule matérialité, imposant l'idée d'un mode d'existence uniquement de type autographique » (Davallon, 2016).

Face à cette *œuvre patrimoniale*, il ne semble pas permis de regarder en même temps sa dimension d'objet d'art et sa dimension d'objet archéologique. Surtout que cette dernière doit pour l'heure s'imposer, faire admettre sa valeur et ses mérites. Elle doit s'imposer face

à l'appel « irrésistible » (pour reprendre les termes de Keith Moxey) de la « réaction phénoménologique » engendré chez l'observateur de l'objet d'art : « le pouvoir esthétique de l'œuvre, la fascination exercée par l'image et sa capacité à influer sur la réception au présent empêche qu'on y voie le simple témoignage d'un horizon historique particulier » (2016, 143). En somme, réécrire en couleurs ce patrimoine invite à regarder simultanément une chose et son contraire.

Conclusion de la partie 3 - Deux idéalités pour un thaumatrope patrimonial

À l'issue de la conclusion de notre deuxième partie, le modèle du palimpseste nous a servi à considérer plusieurs écritures (deux hypertextes) mais la question de leur modalité d'articulation restait en suspens. Les résultats qui viennent d'être présentés nous permettent de formuler une réponse.

Premièrement, le « déni de langage » tel que mobilisé ici permet d'expliquer la difficile lecture palimpsestueuse du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne, décrite en conclusion de partie II. Ce déni empêche de saisir toutes les généalogies qui conditionnent la vie de l'objet patrimonial. Les généalogies sont à comprendre ici comme les relations d'hypertextualités, dont on oublie leur nature (de transformation ou d'imitation) voire leur existence. Quand la relation de transformation qui caractérise le passage de l'hypotexte à un premier hypertexte se fait oublier, c'est comme une citation dont on oublie l'origine, une citation dont on oublie « les contours de ses emprunts » (Lambert, 2013 : 84).

Deuxièmement, l'écriture polychrome est bien comme *une nouvelle étoile qui ne modifie pas la géographie du ciel* : une écriture achromatique antérieure se conserve. Ainsi, à l'idée d'une superposition, sous-entendue par le modèle du palimpseste, se substitue l'idée d'une cohabitation : la cohabitation de deux écritures, dissonantes, que les acteurs ne regardent pas simultanément. Actualiser l'une demande de faire abstraction de l'autre, et vice versa. Dès lors, c'est davantage le modèle de la feuille recto-verso que du palimpseste qui semble à même de décrire l'articulation de cette double écriture patrimoniale. Pour aller en ce sens, revenons sur la notion de version : nous avons vu comment celle-ci est mobilisée par les acteurs et comment son usage, s'inscrivant dans la comparaison, implique inévitablement des différences entre deux états d'un même texte. On ajoutera que selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, l'étymologie du mot version renvoie plus précisément à l'idée de *retournement*. Sur le manuscrit du palimpseste ne sont pas superposés plusieurs textes (selon une vision linéaire d'une réécriture), mais on le retourne pour écrire autre chose, un texte au recto dissonant de celui du verso.

> VERSION n.f. est un emprunt (1270) au latin médiéval versio, -onis, dérivé de versus, supin du latin classique vertere **« tourner », « faire tourner »** et « traduire » (> verser). [….] Le mot apparait avec **le sens général disparu de « retournement »**.

Sur une face, un texte patrimonial qui fait de l'objet l'icône-indicielle de son monde d'origine ; sur l'autre face, un autre texte qui en fait un indice-iconique. Pour reprendre les propos d'un expert cité, « ce sont deux univers complètement différents [et] si on regarde la ruine, on ne peut pas regarder en même temps la reconstitution et vice versa ». C'est aussi là l'avantage du déni de langage : il est « une nécessité et une intelligence aussi. Comme une part en nous sait, nous pouvons sans cesse revenir sur les termes du contrat et bâtir de nouveaux langages qui instituent nos intérêts communs » (Lambert p.145). Un va-et-vient est possible entre le recto et le verso d'un même objet patrimonial ; va-et-vient propre au « travail du déni entre savoir et refus de savoir ». Le travail du déni, c'est « faire le tri entre le vrai et le faux selon les intérêts de notre quotidien ».

Nous proposons donc de subsister au modèle du palimpseste patrimonial un autre modèle, permettant de mieux rendre compte d'une cohabitation : celui du thaumatrope patrimonial. Le thaumatrope est un jeu optique qui fonctionne sur le principe de la persistance rétinienne, soit la mémoire de l'œil d'une image qui persiste quelques millièmes de seconde, faisant un instant, se superposer deux images pourtant inscrites au recto et au verso d'un même support (Figure 155).

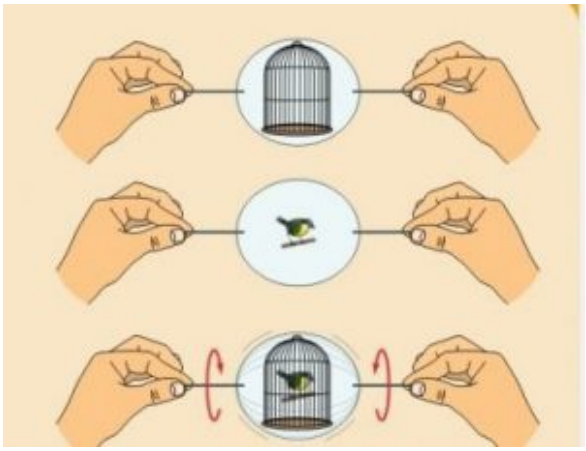


Figure 155 : Fonctionnement du thaumatrope, jeu optique.

En haut, la face recto avec la cage vide ; au milieu, la face verso avec l'oiseau en liberté ; en bas, l'illusion optique de l'oiseau dans la cage lorsque l'on fait tourner rapidement le support sur lui-même.

La métaphore d'un *thaumatrope patrimonial* est alors la suivante : deux textes sont écrits sur chacune des faces, ils se consultent donc distinctement, du fait de leur caractère dissonant ; mais il est aussi possible d'*activer* le thaumatrope à notre guise, le *faire fonctionner* selon les besoins et les envies du moment. Un instant se produit l'*illusion* d'une fusion des deux faces.

Mais cette activation à un coût, celui du compromis. Un compromis visible à la fois dans le discours des acteurs et dans l'exposition. Dans les discours, ces compromis se font au profit ou en défaveur d'une des deux idéalités, blanche ou colorée. Au profit de l'une, l'importance de l'autre est amoindrie voire dénigrée. De la sorte, ce qui était noble devient

austère et froid, ce qui était immaculé devient aseptisé, ce qui était sérieux devient ennuyeux, ce qui était d'une blancheur éclatante devient terne et fade. À l'inverse ce qui était trop coloré devient richement polychrome, ce qui était bariolé devient chatoyant, ce qui était kitsch devient expressif et vivant. Et *vice versa*.

La face matérielle de ce compromis — sa face médiatique — visible notamment dans l'exposition, se caractérise par des restitutions *à moitié patinée* et *à moitié colorée*. On pense aux reconstitutions partiellement colorée, comme c'est le cas de celle présentée pour l'exposition lyonnaise sur les couleurs de la Koré : la moitié droite de l'objet est colorée tandis que sa moitié gauche demeure dans son état de conservation actuel. Ces reconstitutions peuvent aussi être *un peu patinée* et *pas trop colorée* : on pense ici à celle de la *Tête de Treu* proposée par le British Museum, réalisée à partir de calques numériques qui se superposent. Ce procédé infographique — d'ailleurs nommé « fusion » dans les logiciels — permet de conserver en partie ou en totalité les deux esthétiques, de sorte que la couleur médiatisée n'empêche pas le passage du temps et la noblesse du matériau de rester perceptible.

Réécrire un patrimoine en couleurs, c'est donc mobiliser toute « une culture du compromis » (Lambert 2012 : 145). C'est faire avec, s'ajuster, faire des concessions ; c'est trouver « une solution intermédiaire, un moyen terme entre deux extrêmes »[222]. Ces deux extrêmes résultent des deux mouvements contraires propres à la patrimonialisation de la statuaire-antique-marmoréenne : lorsque le premier part de l'objet comme œuvre d'art et le second comme objet archéologique, c'est-à-dire considérant l'objet comme une icône-indicielle ou comme un indice-iconique.

[222] Selon la définition qu'en donne le CNRTL : https://www.cnrtl.fr/definition/compromis (consulté le 23 mai 2020).

Conclusion générale

Vers une définition du thaumatrope patrimoniale

Synthèse des résultats

Le premier objectif de notre recherche a été d'identifier comment les institutions muséales médient les savoirs sur la polychromie antique. Une fois le cadre posé, nous nous sommes attachée à répondre, dans la deuxième partie, à la question suivante : **dans quelle mesure et sous quelles conditions les « réécritures médiatiques » du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne intègrent-elles la couleur ?** La réponse que nous avons fournie à la question « dans quelle mesure » est de deux ordres : selon leur temporalité et selon leur localisation. C'est-à-dire dans la mesure où ces réécritures médiatiques ne sont que temporaires, et dans la mesure où elles ne font pas concurrence à l'objet, à proximité. Ces deux cas de figure concernent une médiation par l'image mais ne représentent pas la majorité des cas, notamment en France où la couleur se donne à lire plus souvent qu'elle ne se donne à voir. Dans l'exposition permanente pourtant, d'autres savoirs sont mis en image sous forme de schémas, de croquis ou de plans, mais ces représentations des savoirs sont exclusivement en noir et blanc. L'analyse du point de vue des concepteurs montre que le principal problème est la difficulté à abstractiser la couleur, lorsque les savoirs qui s'y rattachent ne sont qu'hypothétiques. La principale conséquence étant que la couleur des marbres est bien souvent traitée dans l'exposition comme une nouveauté, comme si sa *trouvaille* se répétait.

La seconde partie de la question « sous quelles conditions » apporte d'autres éléments de réponse. La condition principale (préférable ?) pour donner à voir la couleur étant que celle-ci soit *belle*, dans le sens *bien faite*. Cette condition s'explique par l'existence de représentations sociales préexistantes. Ces dernières concernent la définition d'un objet-sculpté-antique-bien-peint. Si cette condition n'est pas respectée, la statuaire antique mise en couleurs se rapproche facilement du *kitsch*. Les représentations d'une statuaire bien peinte sont également dépendantes d'une taxinomie rigide liée à ce que doit être la sculpture, et à ce que doit être une peinture. Dès lors, une restitution dont la mise en couleur recouvre entièrement le marbre, si elle est en deux dimensions, s'apparente davantage à une peinture qu'à une sculpture ; si elle est schématique, elle n'est qu'un outil pédagogique. *In fine*, les réécritures médiatiques doivent répondre à un certain nombre de conditions, propres à l'objet *couleur*. Ces conditions s'expliquent par une habitude visuelle (muséale et plus largement médiatique) contribuant à fixer couleurs et formes des objets

culturels. Le passé est généralement associé à l'achromatisme ou au noir et blanc, tendant à faire de la couleur un anachronisme. À cela s'ajoutent les réappropriations postérieures : le néoclassicisme qui a produit des statues entières et plus blanches que les originales, le romantisme des statues fragmentaires et patinées ; mais aucune réappropriation de la même ampleur ne nous permet aujourd'hui d'être familiarisés avec une statuaire antique polychrome.

La troisième partie de la thèse a tenté de répondre à la question « **comment les acteurs s'ajustent-ils face à cette tension** » **?** Dans un premier temps, l'étude de réception relatée dans le sixième chapitre a permis de saisir le caractère dissonant de deux écritures, l'une blanche, l'autre colorée. Pour réduire cette dissonance, les visiteurs mobilisent différentes stratégies discursives dont les plus manifestes relèvent de l'omission, de la négation, de l'euphémisation et de la défiance. Les trois premières se retrouvent d'ailleurs dans certains discours de professionnels de musées. Nous avons alors considéré le concept de « déni de réalité » comme offrant un cadre d'analyse pertinent pour comprendre et qualifier les discours voire les actes de ceux qui certifient, conservent et actualisent le patrimoine. Mais ces stratégies ne disent qu'à moitié la complexité d'un phénomène qui est celui de la cohabitation de deux écritures et qui se manifeste dans les différentes variations de l'expression *je sais bien mais quand même*, dont nous avons donné plusieurs exemples. Qualifier cette forme de déni comme étant « patrimoniale » nous autorise alors trois choses : premièrement, elle permet de qualifier une réaction engendrée par une réécriture de la statuaire antique en marbre, elle-même provoquée par l'accumulation des résultats de la recherche scientifique ; deuxièmement, ne pas opposer cette forme de déni à une « réalité » (surtout qu'il s'agit bien souvent d'une « réalité médiatique ») mais de la lier davantage à des valeurs patrimonialisées d'ordre symbolique ; troisièmement, mettre l'accent sur le caractère collectif d'une forme de déni unissant les différents acteurs de la patrimonialisation.
Tenant compte de ces résultats, nous avons ensuite cherché dans l'exposition le parallèle médiatique à ces stratégies discursives, c'est-à-dire des stratégies médiatiques qui favoriseraient cette cohabitation. Le recours à la notion de paratexte et plus précisément à la distinction faite par Genette entre péritexte et épitexte nous a permis de distinguer d'une part, ce qui dans l'exposition *configure* la réception des objets (un péritexte qui renforce l'achromatisme des objets) et d'autre part, ce qui les *préfigure* (un épitexte qui annonce la couleur mais qui disparait face à l'objet ou qui disparait sur le long terme).

Enfin, le septième chapitre s'est attaché à **identifier ce qui expliquerait sémiotiquement la cohabitation de deux écritures.** L'illusoire intégrité matérielle de la statuaire-antique-marmoréenne et le déni des langages d'un texte patrimonial rendent difficile la lecture d'objets fragmentaires comme signes d'objets colorés dans leur monde d'origine. Comme le souligne Frédéric Lambert, « l'évidence des mises en scène et les rituels dans lesquels

nous échangeons les langages nous font oublier tous les choix, tous les filtres, tous les intérêts communs qui se partagent là » (2013, 144). L'exposition n'y échappe pas et use à volonté de ces « artifices qui nous font croire à la fidélité de sa relation au réel » (*ibid.* 134). Arrivés au terme de l'analyse de notre corpus, nous avons souhaité revenir sur le processus de patrimonialisation car derrière l'idée d'une cohabitation de deux écritures a été sous-entendue l'existence de deux idéalités patrimoniales. S'il existe deux idéalités différentes, c'est que celles-ci sont produites par deux processus différents ; ou plutôt par deux « mouvements » différents, possiblement complémentaires mais qui ici produisent deux idéalités dissonantes. Le point de départ de cette réflexion a été le constat suivant : le témoignage de l'objet sur son monde d'origine n'est pas uniquement de l'ordre de l'indice mais aussi de l'ordre de l'icône. Le monde d'où provient l'objet *ressemble* à l'objet. Or, l'approche (traditionnelle) de la patrimonialisation comme relevant du régime de la trace ne rend pas bien compte, selon nous, de tout le paradoxe énoncé dans cette thèse entre ce que l'on *sait* et ce que l'on *voit* d'*authentique* et de *véridique*. En tentant de caractériser ce double mouvement, nous avons considéré que le premier partait de l'objet interprété comme un indice-iconique, le second de l'objet comme une icône-indicielle. Puisqu'au départ du processus de patrimonialisation, le statut de l'objet peut changer, l'élaboration des représentations savantes n'aboutit pas nécessairement aux mêmes résultats, à une même idéalité.

De manière transversale, la question de l'habitude — celle de l'« antériorité du croire » (Lambert 2013, 139) — a de nouveau été discutée de manière à évoquer le deuil d'un signe habituel, sous-jacent au deuil d'une habitude muséale et médiatique. Car derrière cette habitude se « cache » le poids d'une première écriture patrimoniale, comme nous l'avions postulé en hypothèses de travail. Pour conclure cette synthèse des résultats, il est possible de faire un parallèle entre le poids d'une première écriture et le poids du mythe : celui-ci n'est « ni universel, ni éternel », les mythes « s'effondrent un jour, et doivent trouver d'autres couleurs, d'autres traits, d'autres lumières. Le mythe [comme le patrimoine] est un objet vivant qui trouve dans les médias, les industries culturelles et les arts des formes qui conviennent aux goûts du jour » (Lambert, : 60). Michel de Certeau affirmait déjà que « l'investissement du croire passe de mythe en mythe, d'idéologie en idéologie, ou d'énoncé en énoncé. Ainsi, la croyance se retire d'un mythe et le laisse intact, mais désaffecté, mué en document » (in *ibid.* : 85). Dans le cas du mythe porté par une statuaire antique blanche il semble difficile, pour les raisons évoquées tout au long de cette thèse, que les statues se muent en document et que le mythe ne soit désaffecté. Mais il n'empêche qu'un nouveau mythe, porté par une statuaire polychrome, ne soit pas impossible : si aujourd'hui nous saisissons « le moment où l'image tremble, s'ajuste, révèle », demain sera peut-être le moment « où elle cesse d'être interrogée, se stabilise et s'arrache au contexte de sa production pour se muer en réalité reconnue par une communauté » (Jeanneret, 2015 : 127).

Du palimpseste au thaumatrope patrimonial

Le postulat d'une réécriture nous apparaissait légitime d'un point de vue de la médiation des savoirs et de la transformation d'un patrimoine. Dans les faits, le terrain a montré que cette réécriture est plus complexe qu'il n'y parait. Certains savoirs ne s'installent pas si facilement au musée et il n'est pas si simple de reconsidérer un patrimoine comme on reconsidère une situation à la lumière de nouveaux faits. Néanmoins, le postulat d'une réécriture a été utile pour approcher notre terrain, car il nous a incitée à nous poser une question simple voire naïve : si ce patrimoine se réécrit effectivement, qu'advient alors l'ancien texte ? C'est bien cette approche (qui ne postule pas une simple évolution) qui nous a permis de voir et d'interroger certaines contradictions, certains paradoxes et compromis.

Le postulat d'une réécriture (et plus largement l'approche de la patrimonialisation comme écriture) nous a également orientée vers les travaux de Gérard Genette et plus particulièrement vers la notion de palimpseste. En nous appuyant sur cette notion, nous avons pu identifier un hypotexte et des hypertextes, et qualifier leurs relations hypertextuelles (de transformation ou d'imitation). Cela nous a ainsi permis d'expliquer les problèmes liés à la perception de l'authenticité de la statuaire. Envisager ce patrimoine comme un palimpseste nous a également obligée à questionner l'articulation de ses différentes « couches ». Au vu des résultats discutés en troisième partie, la proposition d'un *thaumatrope patrimonial* s'est alors avérée plus satisfaisante pour qualifier la cohabitation, et non la superposition, de deux textes patrimoniaux.

Cette proposition terminologique n'a pas vocation à ajouter une nouvelle qualification à un lexique sur le patrimoine déjà conséquent. Elle permet d'observer une situation de transformation d'un patrimoine et de qualifier la résultante de cette transformation. Dans la situation observée, réécrire un patrimoine n'est pas nécessairement synonyme d'une succession linéaire d'états (d'une superposition), sous-entendant que l'ancien n'existerait plus qu'au travers de documents archivés, vestiges d'un passé dont les valeurs se seraient plus partagées et actualisées. L'ancien ne laisse pas place au nouveau ; et le terrain a montré comment deux textes patrimoniaux pouvaient cohabiter. La notion de cohabitation est importante, car elle dit autre chose que l'existence de plusieurs idéalités : *dans un même contexte* institutionnel (le musée), *dans une même temporalité* (le présent) et *pour une même communauté* d'acteurs (ceux pour qui la statuaire antique fait patrimoine), deux représentations cohabitent. Tenant compte de cela, nous en proposons la définition suivante :

Thaumatrope patrimonial

Métaphore heuristique pour penser un objet patrimonial pour lequel deux idéalités coexistent. Pour que la métaphore d'un thaumatrope patrimonial soit opérante, ces deux idéalités doivent résulter de deux écritures dissonantes. Dès lors, le recto ou le verso est privilégié au profit de l'un et au détriment de l'autre. L'activation d'un thaumatrope est toutefois permise par un certain nombre de mécanismes de réduction de la dissonance, c'est-à-dire des compromis autant discursifs que médiatiques.

Limites de la thèse

Cette présentation peut néanmoins être pondérée par certaines limites d'ordres théoriques, méthodologiques et analytiques. Du point de vue théorique, notre approche de la patrimonialisation comme écriture aurait pu être affinée et enrichie par une littérature sur la mémoire (du fait des fonctions mnémoniques respectivement attribuées au patrimoine et à l'écrit). Nos analyses auraient également gagné en profondeur si l'on avait procédé à une historiographie de la médiation des couleurs de la statuaire. Ces limites constituent aujourd'hui des perspectives de recherche ; nous ne nous y attardons pas plus longuement puisqu'elles se justifient au regard de l'exercice de la thèse qui consiste aussi à arrêter un cadre. En revanche, les limites méthodologiques de notre travail peuvent être discutées plus amplement.

Notre méthodologie de recherche peut sembler par moment exploratoire et insuffisamment anticipée, et c'est pour partie le cas. Le choix des différents terrains d'enquête (même s'il a été pensé en amont) s'est fait de façon relativement opportuniste et nous avons saisi les occasions peu nombreuses lorsqu'elles se sont présentées. Par ailleurs, le bon déroulé de chaque enquête n'a pas toujours relevé de notre seule volonté, du fait de l'évolution de notre projet initial et des contraintes imprévisibles auxquelles nous avons dû nous adapter[223]. Surtout, le statut de chaque enquête a été défini au fur et à mesure de l'écriture de la thèse, ce qui n'est pas sans conséquence sur la structuration de l'ensemble.

[223] Par exemple, nous envisagions de réaliser notre étude des représentations sociales (par questionnaire) au Musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille (c'est pourquoi nous y avons réalisé notre phase de test) mais la fermeture du parcours pour rénovation nous a contrainte à changer d'institution et à nous diriger vers le musée de l'Arles Antique. De plus, si nous souhaitions initialement réaliser une étude de réception du nouveau parcours, la prolongation d'un an de la fermeture, nous a là aussi contrainte à changer d'institution et à

Sans vouloir minimiser ces imperfections, précisons que selon deux chercheurs plus expérimentés que nous le sommes, ces difficultés méthodologiques caractériseraient un grand nombre de recherches en sciences de l'information et de la communication. Dans un article quelque peu déculpabilisant, Jean Davallon et Yves Jeanneret expliquent qu'une recherche en SIC traite rarement d' « objets scientifiques préconstruits » là où dans d'autres disciplines, les contours du cadre théorique, de la méthode et du terrain sont traditionnellement mieux délimités (2006). Il faudrait ainsi assumer, comme le proposent les deux auteurs, qu'une recherche doctorale en SIC « relève d'exigences (et inévitablement de tolérances) méthodologiques différentes ». L'objet élaboré se construit d'ailleurs dans le travail d'écriture de la thèse, c'est-à-dire dans un travail « d'ajustement et de calage continu jusqu'à la rédaction finale ». Certes, cette reconstruction peut se réaliser avec plus ou moins d'habilité. Nous sommes consciente que la diversité des terrains étudiés ainsi que l'éclatement des résultats convoqués au service d'un développement thématisé par partie (et non systématiquement par corpus d'étude) demandent au lecteur une attention soutenue par endroit.

À ces difficultés s'ajoutent celles liées à l'étude de la circulation du patrimoine. Le caractère exploratoire de notre méthodologie est en effet aussi lié à l'étude de la trivialité du patrimoine comme être culturel, car il n'existe pas pour cette dernière de cadre méthodologique précis sur lequel se reposer. Comme l'a souligné ailleurs Yves Jeanneret : « l'analyse des pratiques liées à la trivialité des êtres culturels est essentielle pour les sciences anthroposociales, mais [elle] ne peut se faire selon les canons le plus généralement admis de la scientificité. Ceux-ci supposent des objets circonscrits, des méthodes récurrentes, des champs d'observation systématiques et, lorsqu'on retient ces critères, il est extrêmement difficile de considérer ce qui fait la teneur propre des phénomènes triviaux » (Jeanneret 2008, 21). Par ailleurs, puisque la circulation du patrimoine investit des espaces nécessairement plus vastes que celui couvert par une recherche doctorale, les choix qui sont faits peuvent sembler arbitraires. Une publicité, des boutiques de souvenirs, un défilé des Jeux olympiques, une façade de musée, une émission télévisée, un forum internet, des publications Facebook : pendant quatre années, nous avons été attentifs aux représentations médiatiques circulantes, pour mieux cerner notre objet dans toutes ses formes et expressions. Ce qui a d'ailleurs été possible par l'usage de la terminologie « statuaire antique marmoréenne », archéologiquement imprécise mais socialement opérante. Ainsi cette recherche s'est construite progressivement au gré des contraintes et des aléas, elle a pris forme dans cette collecte hétérogène de représentations médiatiques réalisée tant dedans qu'en dehors du musée. C'est finalement dans ces failles, ces interstices et ces non-dits que s'ouvrent de nouvelles perspectives de recherche.

---

nous diriger vers l'exposition temporaire *Rituels grecs, une expérience sensible,* proposée par le musée Saint-Raymond de Toulouse.

La pâleur des musées

Épilogue

« Blanc n'est pas une couleur. Le terme décrirait plutôt l'amplitude lumineuse maximale, la synthèse de l'ensemble du spectre chromatique. Il représenterait en quelque sorte un universel accomplissant les potentialités de l'œil. Depuis l'émergence des théories racialistes en biologie et en anthropologie physique, et jusqu'à aujourd'hui, « blanc » est toutefois le nom par lequel ont été désignées des populations. Que signifie donc l'emploi d'une telle métaphore chromatique et, surtout, quels partages sociaux, culturels et politiques recouvre-t-elle ? »

Maxime Cervulle, *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, 2013

Lorsque le chercheur choisit un objet et l'érige en objet d'étude, il choisit simultanément une approche qui guidera sa recherche. Nous avons ainsi étudié la médiation muséale des couleurs des marbres antiques selon l'approche problématisée d'une réécriture patrimoniale. Une telle approche nous a conduite à nous focaliser sur certaines interrogations et à passer sous silence d'autres questionnements qui y sont pourtant liés. Le présent épilogue vise de fait à d'aborder cette médiation selon une approche davantage politique et sociale[224]. Nous considérons les pages qui suivent comme une potentielle prolongation de la thèse et une ouverture sur des pistes de recherche à venir.

Pour sa blancheur et les valeurs qui lui sont associées, la statuaire antique marmoréenne s'est vue réappropriée par des mouvements scientifiques ou identitaires suprématistes, au service d'une *prétendue* supériorité d'une *prétendue* race blanche (l'Italie fasciste ou l'Allemagne nazie). Or, cette histoire ne relève pas uniquement du passé et ces idéologies ressurgissent particulièrement aujourd'hui. Deux exemples permettent d'illustrer à la fois l'histoire de cette récupération et son actualité contemporaine : une planche de l'ouvrage *Types of Manking*[225] (1854) et une affiche du groupe identitaire *Identity Evropa,* légendée « notre future nous appartient » (Figures 156 et 157). Dans ces deux exemples[226], reconnaissons le célèbre Apollon du Belvédère (une copie romaine d'un original grec en bronze) datant de la seconde moitié du IV^e^ siècle avant notre ère et aujourd'hui conservée au musée du Louvre. Dans la première figure, l'œuvre dessinée au trait est utilisée pour illustrer le type « *greek* », sous-entendu « caucasien » (pour reprendre la terminologie de l'époque), là où pourtant, les types « *negro* » et « *young champinzee* » ne sont pas illustrés par des œuvres d'art mais des dessins aux codes naturalistes. Dans le second exemple, l'œuvre photographiée en noir et blanc illustre les origines de la civilisation européenne pour évoquer ce qui est communément nommé l'Antiquité classique. Dans les deux cas, l'emploi de l'œuvre achromatique suggère l'existence d'une race blanche, supérieure, et ceux qui s'en revendiquent aujourd'hui seraient les héritiers d'un monde à préserver ou à retrouver.

---

[224] Le titre choisi *La pâleur des musées* fait écho à *La pâleur des écrans*, le titre de la conclusion de l'ouvrage de Maxime Cervulle cité en ouverture de l'épilogue, dans lequel l'auteur questionne la représentativité de la diversité dans les médias audiovisuels.

[225] Ouvrage numérisé, en ligne : https://archive.org/details/typesmankindore01pattgoog/page/n508/mode/1up (consulté le 18 février)

[226] La comparaison de ces deux documents est vue et empruntée à un épisode de l'émission télévisuelle américaine *Full Frontal* (TBS), intitulée « White at the Museum », diffusé le 3 avril 2019. [source en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=TkwUCUwt3Rs (consultée le 22 février 2021).

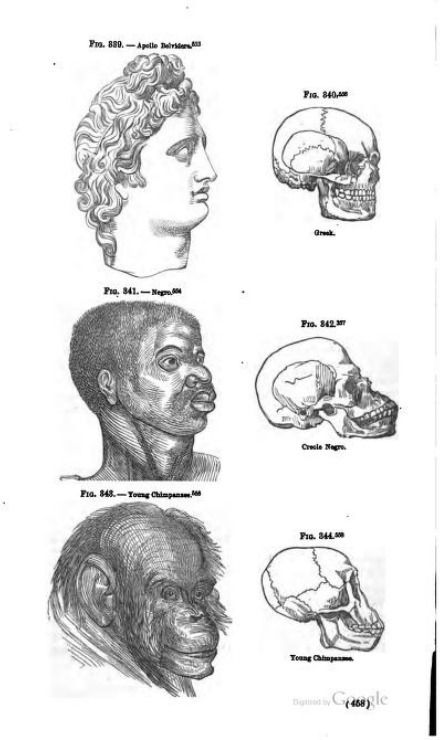


Figure 157 : Josiah C. Nott and Georges R. Gliddon's, Types of Manking, 1854, page 458.



Figure 156 : Affiche de campagne du groupe identitaire Identity Evropa.

La récupération politique et artistique de la statuaire marmoréenne, parallèle à la construction d'une « blanchité », est un héritage déconstruit par certains scientifiques. En France, Philippe Jockey dans *Le Mythe de la Grèce blanche* a ainsi fait dialoguer lecture archéologique et lecture politique de la décolorisation de la statuaire grecque (2013). En 2019, l'archéologue est invité sur la radio *France Culture* pour revenir sur la construction du mythe[227]. Dans l'émission intitulée « Non, les statues grecques n'étaient pas blanches », il explique comment la blancheur s'est notamment construite par xénophobie et rejet de l'Autre. Mais son discours ne plait pas à tous et certains détracteurs de cette lecture de l'Histoire s'expriment.

Pour comprendre ce qui se joue aujourd'hui dans la publicisation des couleurs de la statuaire antique, prenons pour exemple un billet intitulé « Statues grecques « trop blanches », quand France Culture nous ment »[228], publié par l'Illiade l'Institut pour la longue mémoire européenne. Cette communauté, comme elle l'affirme en accroche sur son

[227] Interview réalisée à l'occasion de l'exposition temporaire *Une Antiquité moderne* proposée par la Villa Médicis et portant sur l'importance des plâtres dans la circulation des modèles antiques. Source : https://www.franceculture.fr/histoire/non-les-statues-grecques-netaient-pas-blanches (consulté le 29 septembre 2020).
[228] Source : https://institut-iliade.com/statues-grecques-trop-blanches-quand-france-culture-nous-ment/ (consulté le 29 septembre 2020).

site internet, « refuse le grand remplacement et appelle à la défense de notre civilisation »[229]. Nous nous attardons ici sur le propos du billet et sur la rhétorique de son argumentation. Le premier extrait ci-dessous montre que son auteur (que les seules initiales « BCT » ne permettent pas d'identifier) méconnait à la fois la réception historique des couleurs de la statuaire (la réception des premières découvertes) mais aussi la réalité muséale du XXI[e] siècle :

> « S'il est un fait que la sculpture grecque était largement polychrome, le propos de France Culture tente de nous faire croire que cette réalité aurait été ignorée, cachée, niée volontairement tout au long des siècles par pure xénophobie. Pourtant, toute personne cultivée fréquentant un tant soit peu les musées ou sites antiques se voit rappeler que la statuaire comme les sculptures grecques étaient peintes, tout comme l'étaient les portails et façades des cathédrales au Moyen-Âge… La perte de la polychromie des statues antiques, dont la plupart ont été retrouvées enfouies dans le sol, relève d'un phénomène naturel et accepté comme un fait, nullement comme le fruit d'une volonté de promouvoir la blancheur des corps ».

Comme de nombreux historiens l'ont déjà montré, la polychromie de la statuaire a pourtant bien fait débat et a été par certains ignorée ou niée, cachée ou effacée. Elle le demeure aujourd'hui par d'autres, même si les raisons peuvent différer. Surtout, nous sommes en mesure d'affirmer que tous les visiteurs (qu'ils soient « cultivés » ou non, selon la distinction instaurée par l'auteur) ne se voient pas systématiquement rappeler que la statuaire était peinte, loin de là. Et même si une médiation peut exister, il faut encore voir comment cela est dit, puisque le dire est autre chose que le montrer, puisque même si ce fait est connu il peut aussi être oublié, et parce que l'achromatisme de la plastique antique dépasse largement les frontières du musée comme de l'Art.

Au-delà d'un contexte peu connu par l'auteur de ce billet, ce dernier affirme que reconnaitre ce passé, et reconnaitre la polychromie de la statuaire revient à « nier aux Européens leur droit d'être eux-mêmes, y compris à leur origine, puisque le message infusé sous-entend que la statuaire grecque, par sa coloration, reflétait le goût des Grecs pour l'altérité et l'ouverture aux « Autres », travestissant ainsi la Grèce, assimilée à un melting-pot coloré, quasi-oriental » (*ibid.*). La violence symbolique de ces propos appelle de toute évidence une médiation des couleurs de la statuaire ; même si cela peut choquer certaines sensibilités modernes, comme le constate ailleurs Brigitte Bourgeois : des sensibilités « choquées de devoir substituer à l'imaginaire collectif de la blancheur une autre Grèce devenue « barbare » par son amour de l'éclat et de la couleur (mais comme le disais Lévi-

[229] La liste des 51 membres présentée sur le site internet indique que cette communauté est composée de professeurs des universités (histoire, géographie, sociologie), de journalistes, philosophes, écrivains, artistes, politiques, avocats, ingénieurs, etc. On note par ailleurs 15% de femmes et 85% d'hommes.

Strauss, *est barbare celui qui croit à la barbarie* [nous soulignons en italique, en réponse à l'auteur de cet article]) » (Bourgeois 2012, 36).

Plus loin dans ce même billet, l'auteur fait un amalgame entre polychromie de la statuaire telle qu'elle est construite par les scientifiques et polychromie de « l'Autre » (sous-entendu exotique). Il affirme en effet que, « sans nier la polychromie des statues de l'Antiquité gréco-romaine, il n'empêche que les traits des personnages représentés sont de type européen »[230]. Et pour s'en convaincre, dit l'auteur, il suffit simplement de se référer aux sources antiques elles-mêmes, l'Iliade et l'Odyssée d'Homère : les personnages décrits ont les yeux bleus, les joues claires, les lèvres vermeilles, ils sont blonds ou roux, puis « si les hommes y ont parfois le teint cuivré, hâlés par le soleil des stades et des combats, les femmes ont la peau laiteuse et claire, protégées par l'ombre des foyers ». Paradoxalement, sans nier la polychromie antique, l'auteur arrive à atténuer cette « polychromie » en parlant lui-même de couleurs (bleu, vermeille, blanc, claire, laiteuse, blond, bleu-vert, etc.). C'est là tout le problème : assimiler les couleurs d'une certaine population à une illusoire blancheur, pour mieux marquer (et créer) des différences et ainsi opposer des populations. Polychromie, s'il faut le préciser à des gens qui se prétendent cultivés, signifie simplement « plusieurs couleurs ».

L'enjeu d'une médiation muséale de ces savoirs n'est donc pas uniquement esthétique ou historique, mais bien politique (comme l'est le patrimoine lui-même), puisque deux idéologies s'affrontent à travers la couleur. Inversement en effet, il faut aussi considérer les volontés et discours d'acteurs « pro-polychromie » si l'on peut les qualifier ainsi. Pour ces derniers, il semble plus important d'affirmer que *c'était peint*, sans entrer dans le détail du *comment c'était peint*. Nous pensons à ces scientifiques qui s'affranchissent des limites de la recherche pour mener une « révolution militante », pour reprendre de nouveau les propos de l'archéologue Philippe Jockey : « Là c'est une révolution. Une révolution militante, c'est-à-dire que l'on affirme, de manière idéologiquement très forte aussi, la polychromie de la sculpture grecque, comme on l'a refusée pendant des siècles » (source). Certains savoirs sont bien constitués, mais ils ne sont pas suffisants pour créer un objet patrimonial, pour construire sa patrimonialité. Or, cette révolution militante participe de la construction sensible et affective d'un patrimoine polychrome. On observe alors la naissance d'une communauté se revendiquant ouvertement d'une Grèce polychrome, ce qui était probablement impensable il y a une centaine d'années. Mais il faudrait encore la même réappropriation qui fut celle du néoclassicisme : une réappropriation plastique à grande échelle, et une réappropriation intellectuelle (puisque le néoclassicisme est plus largement un mouvement culturel), pour une transformation formelle représentant

[230] La construction « sans nier … il n'empêche que » renvoie à « oui… mais » ou à *comment avoir toujours raison*.

autrement l'Antiquité et ces objets. Par exemple, repenser l'*universalisme* d'une statuaire blanche (Figure 159).



Figure 158 : Stéphane Simon, *In memory of me*, 2017
À travers cette série, l'artiste explique composer un « catalogue de gestes » lié à la pratique du selfie. En raison de la démocratisation du téléphone, cette gestuelle partagée de tous est dite universelle. Un dialogue avec la statuaire grecque est explicitement assumé, et le téléphone remplace aujourd'hui les attributs des anciennes divinités antiques. Si le plastique de l'imprimante 3D a remplacé le marbre, la couleur reste la même.

Une question mérite dès lors d'être posée : **comment les usages de la couleur au musée interviennent-ils dans des logiques de reproduction des publics et de démocratisation culturelle ?** Le croisement d'une approche info-communicationnelle avec des questionnements sociologiques, notamment de domination, serait utile et fructueux[231].

Rappelons que les collections de statuaires, formées d'originaux, de moulages puis d'œuvres néoclassiques, ont constitué un symbole de pouvoir, celui de la royauté ou de la noblesse. Pour une grande part, ces collections forment aujourd'hui des collections nationales. Ces collections ne sont pas abritées n'importe où, mais le plus souvent dans des monuments historiques (hôtels particuliers, palais, etc.), à la façade elle-même néoclassique ou au décor achromatique. Aujourd'hui, collections et monuments sont le symbole d'une culture savante. Ils se situent d'ailleurs en centre-ville, là où se regroupent d'autres lieux de pouvoir (palais de justice) ou de culture légitime (opéra), aux façades similaires. Or, il n'est pas besoin de rappeler les apports de la géographie dans la compréhension des liens entre organisation spatiale et organisation du pouvoir. De par son histoire, le patrimoine statuaire-antique-marmoréenne semble donc s'inscrire dans des logiques de distinctions ; et ces distinctions se renforcent lorsque la couleur entre en jeu.

[231] Nous pensons aux travaux de Pierre Bourdieu, que nous ne mobilisons pas ici explicitement mais qui nous intéressent pour la suite.

Dans son *Traité des couleurs* publié en 1810, Goethe affirmait ceci : « il faut encore remarquer que les nations sauvages, les personnes incultes et les enfants ont une grande prédilection pour les couleurs vives ; que les animaux sont pris de colère à la vue de certaines couleurs ; que les personnes cultivées évitent les couleurs vives aussi bien sur leur vêtement qu'autour d'elles, et s'efforcent généralement de s'en épargner la vue » (*in* Batchelor 2001, 123). Comment cet héritage prend forme ? Comment se matérialise-t-il aujourd'hui dans des dispositifs, dans lesquels la distribution des couleurs joue un rôle important ? En relisant sous ce prisme les analyses effectuées dans le cadre de cette recherche, plusieurs éléments concrets peuvent être mis à jour. Par exemple, lorsque la couleur ne relève que d'une mise en communication et d'une mise en exploitation du patrimoine, lorsqu'elle n'est visible que dans les boutiques de musées, sur les supports de communication, ou sur les dispositifs à destination d'un jeune public. On observe que les institutions utilisent stratégiquement la couleur pour construire un horizon d'attentes sans se soucier de satisfaire ces attentes dans l'exposition elle-même (ou en procédant à certains partages fonction des espaces, objets et publics). Il serait pertinent d'interroger l'usage de la couleur comme réponse à des politiques de démocratisation culturelle, en émettant l'hypothèse que seul le contenant change et non le contenu.

Plusieurs recherches ont montré comment la couleur a été associée de manière péjorative au féminin, au superficiel, au psychotrope, à l'émotion, à l'Oriental et à l'enfantin, expliquant en partie pourquoi la couleur des marbres a été évincée (Grand-Clément, Jockey, Bourgeois, Batchelor). En miroir, la statuaire antique s'est ainsi définie, par comparaison, comme un art de la raison, de la vérité, du sérieux, du masculin et de l'Occidental. Or, notre recherche a montré comment ces représentations demeurent, même si ces associations persistent sous forme d'équivalences, moins ouvertement dévalorisantes ou discriminantes. Aujourd'hui les savoirs construits compliquent la discréditation médiatique d'une réalité scientifique, mais nous observons que la critique se déplace de la couleur elle-même à sa médiation : ce sont la publicisation de ces savoirs et leur mise en image qui sont délégitimées et dénigrées. Ainsi, pour ses détracteurs, la médiation des couleurs de la statuaire n'est pas nécessaire (tout comme la couleur était jugée accessoire et superficielle) car son caractère ludique la cantonne à une visée pédagogique. De plus, si les recherches montrent que la mise en couleurs des marbres était une pratique généralisée (non plus localisée ou marginale), les restitutions ne sont qu'hypothétiques et le seul objectif d'une mise en image serait la recherche de sensationnalisme. Enfin, les musées qui porteraient un tel discours, en contextualisant l'histoire de cette réception, ne feraient que véhiculer une « thèse loufoque […] digne des pires délires indigénistes et décoloniaux » (pour reprendre les propos de l'auteur du billet analysé ci-dessus).

Il est donc évident, comme le souligne notamment Eva Sandri en conclusion de son ouvrage, *Les imaginaires numériques au musée ?* (2019), que l'institution muséale est aujourd'hui au cœur de débats et d'enjeux intersocio-culturels. Professionnels, publics et universitaires[232] questionnent actuellement le rôle social et la responsabilité du discours institutionnel, comme en témoigne le récent mouvement *Museum are not neutral*[233]. Néanmoins, à l'image des discours supportant l'imaginaire numérique au musée, les enjeux d'une médiation des couleurs de la statuaire sont pour le moment abordés « de façon partielle » (*ibid*. 112). Si une parole se libère en effet[234], elle ne s'affirme souvent qu'à demi-mot, sans assumer certains partis-pris pourtant très forts (Figure 159). Mais il n'y a pas de petits gestes ou de petits écrits.



Figure 159 : Exposition *En couleurs. La sculpture polychrome en France, 1850-1910*
Vue de la section introductive, Musée d'Orsay, Paris, du 12 juin au 9 septembre 2018[235].
À gauche : Charles Cordier, *Câpresse des colonies*, 1861. Albâtre, bronze argenté et oxydé, bronze doré, piédouche en marbre cervelas. Paris, Musée d'Orsay. À droite : Jean-Baptiste Carpeaux, *La princesse Mathilde*, 1862. Marbre. Paris, Musée d'Orsay

[232] L'auteure cite notamment le récent ouvrage anglophone dirigé par Robert Janes et Richard Sandell intitulé *Museum Activism* (2019).
[233] Comme les fondateurs du mouvement La Tanya S. Autry et Mike Murawski le définissent, il s'agit d'une mobilisation mondiale initié en 2017, déconstruisant le mythe d'une neutralité muséal et appelant une transformation fondée sur l'équité. Source : https://www.museumsarenotneutral.com (consultée le 23 février 2021)
[234] Par exemple, l'exposition *Le modèle noir. De Géricault à Matisse* au Musée d'Orsay (2019).
[235] La mise en scène nous apparait particulièrement évocatrice des enjeux décrits à l'instant. Pourquoi ces deux marbres ne regardent-ils pas dans la même direction ? Pourquoi n'ont-ils pas été inversés, de sorte que leur regard converge vers un commun ? Cet agencement est-il symbolique d'une incompréhension ? D'intérêts divergents ? D'une méconnaissance ? Pourquoi cet arrière-plan de couleur noir d'où surgit le buste blanc, particulièrement visible ? Dominant ? Nos questions ne trouvent pas de réponse dans le texte encadrant les objets. On y parle d'un art savant qui a rejeté l'emploi de la couleur, ou d'une valeur morale associée à la blancheur du marbre ; mais la conséquence n'est pas traitée, car ce n'est pas le propos de l'exposition, comme son titre le suggère.

Tout au long de notre recherche, nous avons évité cette approche car le sujet ne peut être traité à la légère et doit faire l'objet d'une recherche approfondie. Nous l'avons également contournée pour ne pas surinterpréter en ce sens les situations étudiées et les propos de nos interrogés (c'est pourquoi ces quelques pages se situent en épilogue, et non en avant-propos comme nous l'avions envisagé un moment). « Notre » passé est une chose, le présent en est une autre, et si des individus reproduisent aujourd'hui des mécanismes de distinction, cela ne signifie pas qu'ils les cautionnent ou qu'ils conscientisent systématiquement les conséquences socio-politiques de chaque choix. L'enjeu de recherches ultérieures se situe dans l'identification des effets de ces choix (sans négliger de détails).

Bibliographie

Abric, Jean-Claude. 1987. *Coopération, compétition et représentations sociales.* Cousset : DelVal.

Abric, Jean-Claude. 1989. « L'étude expérimentale des représentations sociales » dans *Les représentations sociales*, sous la dir. de Denise Jodelet, Paris : Presses Universitaires de France. pp. 187-203.

Aït-Touati, Frédérique. 2011. « Ceci n'est pas une fiction. Les fictions de la science ou la fabrique des faits », *Vacarme* n°54, pp 40-41.

Arasse, Daniel. 2004. *Histoires de peintures.* Paris : Gallimard.

Aumont, Jacques. 2020. *L'image. Peinture, photographie, cinéma : des origines au numérique.* Paris : Armand Collin.

Babelon, Jean-Pierre, et André Chastel. 1994. *La notion de patrimoine.* Paris : Éditions Liana Levi.

Badir, Sémir. 2012. «Le texte : objet théorique, objet empirique », dans *Que faisons-nous du texte ?* de Yves Jeanneret et Nicolas Meeùs. Paris : PU Paris-Sorbonne.

Badouard, Romain, et Clément Mabi. 2015. « Le débat public à l'épreuve des controverses », *Hermès, La Revue* n°71, pp 145-151.

Bald Romano, Irene, Reinhard Senff, Emmanuel Voutiras, et Antoine Hermary. 2009. « La sculpture grecque : découvertes archéologiques, avancées scientifiques, orientations méthodologiques », *Perspectives,* pp. 10-22.

Barbe, Noël. 2003. « Actions patrimoniales », *Les Nouvelles de l'archéologie*, pp. 5-7.

Barthes, Roland. 2002. *La chambre claire.* Vol. V, chez *Oeuvres complètes*. Paris : Seuil.

Bartholeyns, Gil. 2015. « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se regrette », *Terrain* n°65, pp.12-33 ([en ligne] http://terrain.revues.org/15803).

Bartholeyns, Gil. 2015b. « Le retour de l'image : iPhonographie et esthétique du passé », dans *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, sous la dir. de Daniel Dubuisson et Sophie Raux, Paris : Les presses du réel. pp. 71-95.

Basch, Sophie. 2007. « Vers un nouveau classicisme ? Noir et blanc contre polychromie, art gothique et art impressionniste : La revue L'Occident (1901-1914) face à l'antique », *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 107, pp. 449-468.

Batchelor, David. 2001. *La peur de la couleur.* Paris : Éditions Autrement.

Belot, Robert. 2010. « Images, lettres et sons », *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, pp. 171-186.

Benveniste, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale.* Paris : Gallimard.

Bessonnat, Daniel. 2000. «Deux ou trois choses que je sais de la réécriture », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* n°105-106, pp. 5-22.

Beyaert-Geslin, Anne. 2015. *Sémiotique des objets. La matière du temps.* Liège : Presses Universitaires de Liège.

Boardman, John. 2016. *Greek Art.* London : Thames & Hudson.

Bonnot, Thierry. 2014. *L'attachement aux choses.* Paris : CNRS Éditions.

Boullier, Dominique. 2004. « Au-delà de la croyance : " Je sais bien mais quand même "» *Cosmopolitiques,* pp. 27-47.

Boulouch, Nathalie. 2005. « Couleur versus noir et blanc », *Études photographiques* n°16, pp. 140-151.

Bourgeois, Brigitte. 2014. « (Re)peindre, dorer, cirer. La thérapéia en acte dans la sculpture grecque hellenistique », *Technè* n°40, pp. 69-80.

Bourgeois, Brigitte. 2014. « Étudier et conserver la polychromie antique. Vidéo-microscopie et archéologie de la surface », *Technè* n°40, pp. 3-7.

Bourgeois, Brigitte. 2012. « Marbre blanc, tâches de couleur. Polychromie et restauration de la sculpture grecque », dans *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, de Pierre-Yves Kairis, Béatrice Sarrazin et François Trémolières, pp. 25-42. Paris : Armand Collin.

Brandi, Cesare. 2011 [1964]. *Théorie de la restauration.* Paris : Allia.

Brocvielle, Vincent. 2019. *Pourquoi c'est connu ? Le fabuleux destin des icônes du Louvre.* Paris : Éditions du Louvre.

Bruguière, Catherine, et Éric Triquet. 2012. «Des almbums de fiction réaliste pour problématiser le monde vivant », *Repères* n°45, pp. 181-200.

Brulé, Pierre. 2017. « Les rites funéraires dans le monde grec », dans *Rituels grecs. Une expérience sensible. Catalogue de l'exposition présentée au Musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse, du 24 novembre 2017 au 25 mars 2018*, sous la dir. de Éveline Ugaglia et Adeline Grand-Clément, pp. 120-139. Toulouse : Musée Saint-Raymon, Musée des Antiques de Toulouse .

Bruner, Jérôme. 2002. *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* Paris : Retz.

Casedas, Claire. 2020. « La conservation-restauration en spectacle : les dessous des chefs-d'oeuvre révélès dans les expositions », *CeROArt* (http://ceroart.revues.org/1473).

Char, René. 2007 [1946]. *Feuillets d'Hypnos.* Paris : Gallimard.

Charaudeau, Patrick, et Dominique Maingueneau. 2002. *Dictionnaire d'analyse de discours.* Paris : Seuil.

Chirollet, Jean-Claude. 1998. *Les mémoires de l'art.* Paris : PuF.

Choay, Françoise. 2007 [1992]. *L'allégorie du patrimoine.* Paris : Seuil.

Christin, Anne-Marie. 2009 [1995]. *L'image écrite ou la déraison graphique.* Paris : Flammarion.

Chrsitin, Anne-Marie. 2009. *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet.* Paris : VRIN.

Clair, Jean. 1983. *Considérations sur l'État des Beaux-Arts.* Paris : Gallimard.

Daston, Laurraine, et Peter Galison. 2012 [2007]. *Objectivité.* Dijon : Les presses du réel.

Davallon, Jean. 2019. « De l'oeuvre d'art à l'objet patrimonial », *Communication & langages* pp. 133-152.

Davallon, Jean. 2017. «La mutation des patrimoines : entre autographie et allographie », *Patrimonialisation : nouvelles problématiques.* Musée de la Castre, Cannes : séminaire inaugural du laboratoire SICLAB du 24 mars 2017.

Davallon, Jean. 2006. *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation.* Paris : Lavoisier.

Davallon, Jean. 2010. « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », *Culture & Musées* n°16, pp. 229-238.

Davallon, Jean. 1999. *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique.* Paris : Harmattan.

Davallon, Jean. 2015. «Mémoire et patrimoine : pour une approche des régimes de patrimonialisation », dans *Mémoire et nouveaux patrimoines*, sous la dir. de Cécile Tardy et Vera Dodebei, pp. 49-68. Louvain-la-Neuve : OpenEdition Press.

Davallon, Jean. 2003. « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? », *Médiamorphoses,* pp. 27-30.

Davallon, Jean. 2016. « Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle », *Sciences de la société*, pp. 15-29.

Davallon, Jean, et Émilie Flon. 2013. « Le média exposition », *Culture et Musées* Hors-série, pp. 19-45.

Davallon, Jean et Yves Jeanneret. 2006. « La posture épistémologique, un geste pratique », Communication au 15e congrès des sciences de la communication, Bordeaux, juin 2006.

Davallon, Jean, et Joëlle Le Marec. 1995. « Exposition, représentation et communication », *Recherches en communication,* pp. 15-37.

De Bideran, Jessica. 2012. *Infographie, images de synthèse et patrimoine monumental : espace de représentation, espace de médiation.* Université Michel de Montaigne-Bordeaux III : Thèse de doctorat en Art et histoire de l'art.

Delestre, Xavier, et François Salviat. 2015. *Le mausolée de Saint-Rémy-de-Provence : les Iulii, Jules César et la bataille de Zéla.* Paris : Éditions Errance.

Deluermoz, Quentin, et Pierre Singaravélou. 2016. *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus.* Paris : Seuil.

Déribéré, Maurice. 1993 [1964]. *La couleur.* Paris : PUF.

Desvallées, André. 1995. « Émergence et cheminement du mot patrimoine », *Musées et collections publiques de France*, pp. 7-23.

Desvallées, André, et François Mairesse. 2011. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie.* Paris : Armand Colin.

Doron, Roland, et Françoise Parot. 1998 [1991]. *Dictionnaire de psychologie.* Paris : Presses Universitaires de France.

Dubuisson, Daniel. 2015. « Contribution à une anthropologie des cultures visuelles », dans *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel,* sous la dir. de Sophie Raux et Daniel Dubuisson. Paris : Les presses du réel.

Dulong, Renaud. 1998. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle.* Paris : Éditions de l'EHESS.

Durkheim, Émile. 1898. « Représentations individuelles et représentations collectives » *Revue de Métaphysique et de morale,* tome VI.

Eco, Umberto. 2016 [1979]. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur.* Paris : Le Livre de poche.

Eco, Umberto. 1992 [1990]. *Les limites de l'interprétation.* Paris : Grasset.

Esquenazi, Jean-Pierre. 2007. *Sociologie des oeuvres. De la production à l'interprétation.* Paris : Armand Colin.

Fabre, Daniel. 2013. *Émotions patrimoniales.* Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Faccioli, Patrizia. 2007. « La sociologie dans la société de l'image », *Sociétés* n°95, pp. 9-18.

Fauquet, Fabricia, et Philippe Jockey. 2015. « Proposition de restitution numérique de l'Artémis de Délos : polychromie originelle et contexte architectural initial », *Virtual Retrospect 2013.* Bordeaux : Ausonius, pp. 19-24.

Favre-Félix, Michel. 2009. «Ambiguïté, erreurs et conséquences : "Rendre l'œuvre lisible"», *CeROArt* ([en ligne] : http://journals.openedition.org/ceroart/1140).

Festinger, Léon. 2017 [1957]. *Une théorie de la dissonance cognitive.* Paris : Enrick B.

Fimiani, Filippo. 2011. « L'art désœuvré, modes d'emploi : entre esthétique et théorie de la restauration », dans *La Pensée esthétique de Gérard Genette*, sous la dir. de Joseph Delaplace, Pierre-Henry Fragne et Gilles Mouëllic, pp. 133-153. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Flon, Émilie. 2008. « La médiation entre production et réception : analyse sémiotique et approche communicationnelle », *Communication & langages*, pp. 13-24.

Flon, Émilie. 2015. « Les illustrations du passé archéologique : entre interprétation scientifique, témoignage et mémoire sociale », dans *Mémoire et nouveaux patrimoines,* sous la dir. de Cécile Tardy et Vera Dodebei. Open Edition Press.

Flon, Émilie. 2012. *Les mises en scène du patrimoine. Savoir, fiction et médiation.* Paris : Hermès-Lavoisier.

Flutsch, Laurent. 2002. *Futur antérieur. Trésors archéologiques du 21e siècle après J.-C.* Gollion : Infolio éditions.

Fraysse, Patrick. 2009. « La "schématisation" des bastides : une écriture entre sciences, imaginaire sociale et industrie touristique », *Culture & Musées* n°14, pp. 87-107.

Fraysse, Patrick. 2006. *Le patrimoine monumental en image : des médiations informationnelles à la conversion monumentaire des documents.* Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université Toulouse Le Mirail.

Gage, John. 1993. *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction.* London : Thames and Hudson.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degrés.* Paris : Seuil.

Genette,Gérard. 1987. *Seuils.* Paris : Seuil.

Glicenstein, Jérôme. 2009. *L'art : une histoire d'expositions.* Paris : Presses Universitaires de France.

Glicenstein, Jérôme. 2015. «"Jeff Koons. La rétrospective". Paris, Centre Pompidou 26 novembre 2014 - 27 avril 2015 », *Marges* n°20, pp. 172-173.

Gombrich, Ernst Hans. 2006 [1950]. *Histoire de l'art.* Paris : Phaidon.

Goody, Jack. 1979. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage.* Paris : Éditions de Minuit.

Goody, Jack. 2007. *Pouvoirs et savoirs de l'écrit.* Paris : La Dispute.

Gottschall, Ute. 2005. « Les couleurs de la sculpture antique », *Archeologia* n°426, pp. 34-39.

Goudineau, Christian, et Brigitte Lequeux. 1988. « Vulgarisation, transposition, fiction », *L'image de l'archéologie, actes du colloque Rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes, les 29-20-31 octobre 1987.* Juan-Les-Pins : CNRS, Musée archéologique d'Antibes, pp. 139-140.

Grand-Clément, Adeline. 2005. « Couleur et esthétique classique au XIX^{ème} siècle : l'art grec antique pouvait-il être polychrome ? », *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* n°21, pp. 139-160.

Grand-Clément, Adeline. 2018. « Couleurs et polychromie dans l'Antiquité », *Perspective,* pp. 87-108.

Grand-Clément, Adeline. 2018. «La couleur, parure et présence », *Dossier de l'art* n°259, pp. 28-35.

Grand-Clément, Adeline. 2010. *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs Anciens (VIIIe - début du Ve s. av. n. è.).* Paris: De Boccard.

Grand-Clément, Adeline. 2009. « Les marbres antiques retrouvent des couleurs : apports des recherches récentes et débats en cours », *Anabases*, pp. 243-250.

Grand-Clément, Adeline. 2012. « Poikilia. Pour une anthropologie de la bigarrure dans la Grèce ancienne », dans *Anthropologie de l'Antiquité. Anciens objets, nouvelles approches*, sous la dir. de Pascal Payen et Evelyne Scheid, pp. 239-262. Turnhout : Brepols.

Grand-Clément, Adeline, et Maud Mulliez. 2019. « Rituels grecs en couleurs : les dessous chromatiques d'une exposition polysensorielle », *Restituer les couleurs. Virtual Retrospect. Actes du colloque de novembre-décembre 2017.* pp. 197-206. Bordeaux : Ausonius Éditions.

Grenon, Vincent, François Larose, et Isabelle Carignan. 2013. « Réflexions méthodologiques sur l'étude des représentations sociales : rétrospectives de recherches antérieures », *Phronesis* n°22-23, pp. 43-49.

Groupe µ. 1992. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image.* Paris : Seuil.

Guédron, Martial. 2015. « La mécanique kitsch », dans *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, sous la dir. de Daniel Dubuisson et Sophie Raux, pp. 151-162. Dijon : Les presses du réel.

Guerrin, Michel. 2001. «Willian Eggleston, "l'inventeur" de la photo couleur moderne », *Le Monde*, 25-26 Novembre, p. 28.

Harris, Roy. 1993. *La sémiologie de l'écriture.* Paris : CNRS Éditions.

Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps.*Paris : Le Seuil.

Haskell, Francis, et Nicholas Penny. 1988. *Pour l'amour de l'antique. La statue gréco-romaine et goût européen, 1500-1900.* Paris : Hachette.

Heinich, Nathalie. 2009. « L'administration de l'authenticité. De l'expertise collective à la décision patrimoniale », *Ethnologie française*, pp.509-519.

Heinich, Nathalie. 2015. *La fabrique du patrimoine. "De la cathédrale à la petite cuillère".* Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Heinich, Nathalie. 1999. « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, n°33, pp.5-16.

Jacobi, Daniel, et Michael Bourgatte. 2019. « Le devenir des concepts de Gérard Genette dans la recherche en communication », *Communication & Langages,* pp. 39-48.

Jeanneret, Yves. 2014. *Critique de la trivialité. Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir.* Paris : Édition Non Standard.

Jeanneret, Yves. 2019. *La fabrique de la trace.* Londres : ISTE.

Jeanneret, Yves. 2015. « Objets visuels en circulation : approches infocommunicationnelles », dans *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, sous la dir. de Sophie Raux et Daniel Dubuisson. Paris : Les presses du réel.

Jeanneret, Yves. 2008. *Penser la trivialité. Volume 1 : La vie triviale des êtres culturels.* Paris : Hermès-Lavoisier.

Jeanneret, Yves. 2005. *Sémiotique de l'écriture.* https://www.canal-u.tv/video/fmsh/semiotique_de_l_ecriture.28783. Réalisé par Elisabeth Pablo, Richard Fillon et Peter Stockinger. Produit par Fondation Maison des Sciences de l'Homme.

Jockey, Philippe. 2018. « Introduction », dans *Les arts de la couleurs en Grèce ancienne... et ailleurs*, sous la dir. de Philippe Jockey, Athènes : École française d'Athènes, pp. 9-11.

Jockey, Philippe. 2013. *L'archéologie.*Paris : Belin.

Jockey, Philippe. 2007. « La polychromie de la sculpture grecque antique. Réalités antiques, débats modernes et approches contemporaines », *Les dossiers archéologiques*, 38-52.

Jockey, Philippe, et Maud Mulliez. 2012. «Figures et polychromie : essai de restitution, démarche et méthode », dans *Le trésor des Marseillais. 500 av. J.-C., l'éclat de*

Marseille à Delphes, sous la dir. de Muriel Garsson, pp. 108-121. Paris : Somogu éditions d'art.

Jodelet, Denise. 1989. « Représentations sociales : un domaine en expansion », dans *Les représentations sociales*, sous la dir. de Denise Jodelet, pp. 45-78. Paris : Presses Universitaires de France.

Lambert, Frédéric. 2013. *Je sais bien mais quand même. Essai pour une sémiotique de la croyance.* Paris : Éditions Non Standard.

Latour, Bruno. 2005 [1989]. *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences.* Paris : La Découverte.

Lenclud, Gérard. 1987. « La tradition n'est plus ce qu'elle était … Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain,* pp. 110-123.

Leniaud, Jean-Michel. 1992. *L'utopie française : Essai sur le patrimoine.* Paris : Edition Mengès.

Leniaud, Jean-Michel. 2000. «Voyage au centre du patrimoine », dans *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*, sous la dir. de Daniel Fabre, pp. 181-188. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme .

Lewis, David. 1978 [2007]. *De la pluralité des mondes.* Paris ; Tel-Aviv : Éditions de l'éclat.

Lowenthal, David. 1985. *The past is a foreign country.* Cambridge University Press.

Makarius, Michel. 2011. *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours.* Paris : Flammarion.

Malraux, André. 1965. *Le Musée imaginaire.* Paris : Gallimard.

Manfrini, Ivonne. 2009. « Entre refus et nécessité de la couleur de la sculpture grecque antique », dans *L'antiquité en couleurs : catégories, pratiques, représentations*, pp. 21-40. Grenoble : Jérôme Millon.

Mannoni, Octave. 1985 [1969]. *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène.* Paris : Seuil.

Mannoni, Pierre. 1998. *Les représentations sociales.* Paris : Presses Universitaires de France.

Martin, François-René. 2019. « Produire l'art du passé. Au sujet de quelques appropriations de Francesco Vezzoli », dans *Francesco Vezzoli. Le Lacrime dei peoti*, de Collection Lambert (Avignon), pp. 129-137. Arles : Actes Sud.

Melot, Michel. 2004. « Qu'est-ce qu'un objet patrimonial », *Bulletin des Bibliothèques de France*, pp. 5-10.

Michaud, Yves. 1989. « Voir et ne pas savoir », *Les Cahiers du musée national d'art moderne* n°29.

Moles, Abraham A. 1971. « Qu'est-ce que le kitsch ? », *Communication et langages*, pp. 74-87.

Moliner, Pascal. 2016. *Psychologie sociale de l'image.* Fontaine : Presses universitaires de Grenoble.

Moliner, Pascal. 2008. « Représentations sociales et iconographie », *Communication et organisation* n°34, pp. 12-23.

Morisset, Lucie K. 2009. *Des régimes d'authenticités. Essai sur la mémoire patrimoniale.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Moscovici, Serge. 2004 [1961]. *La psychanalyse, son image et son public.* Paris : Presse universitaire de France.

Moxey, Keith. 2016 [2013]. *Le Temps visuel. L'image dans l'histoire.* Dijon : Les presses du réel .

Mulliez, Maud. 2018. « Restauration numérique des peintures murales de la maison de Neptune et Amphitrite à Herculanum : de l'expérimentation matérielle à l'intégration des données dans un modèle 3D », *Anabases*, pp. 95-105.

Navarro, Nicolas. 2019. « La sémiotique de la restauration : de la sur-monumentalisation », dans *Monuments, (dé)monumentalisation : approches sémiotiques*, sous la dir. de Anne Beyeart-Geslin, Ludovic Chatenet et Françoise Okala, pp. 147-160. Limoges : Presses universitaire de Limoges.

Navarro, Nicolas. 2015. *Le patrimoine métamorphe. Circulation et médiation du patrimoine urbain dans les villes et pays d'art et d'histoire* .Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Pallud, Jessie, et Christophe Elie-Dit-Cosaque. 2001. « Authenticité en ligne, expérience émotionelle et intentions de visite », *Management & Avenir*, pp. 257-279.

Papet, Edouard. 2018. « La sculpture polychrome en France 1850-1910 », dans *En couleurs. La sculpture polychrome en France 1850-1910*, sous la dir. de Edouard Papet, pp. 17-32. Trofarello : Musée d'Orsay & Editions Hazan.

Parcollet, Rémi, et Léa-Catherine Szacka. 2013. « Écrire l'histoire des expositions : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions », *Culture & Musées* n°22, pp. 137-162.

Parret, Herman. 2006. *Épiphanies de la présence.* Limoges : PULIM.

Pastoureau, Michel. 2005. « Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites », *Communications*, pp. 51-66.

Peirce, Charles Sanders. 1978. *Écrits sur le signe.* Paris : Seuil.

Pouillon, Jean. 1975. « Tradition : transmission ou reconstitution », dans *Fétiches sans fétichisme*, sous la direction de Jean Pouillon, pp. 155-173. Paris : François Maspéro.

Py, Bernard. 2004. « Pour une approche linguistique des représentations sociales », *Langages* n°154, pp. 6-19.

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome. 1989 [1815]. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art.* Paris : Fayard.

Queyrel, François. 2003. « Les couleurs du Laocoon », *Revue germanique internationale* n°19, pp. 57-70.

Rautenberg, Michel. 2008. « Du patrimoine comme œuvre au patrimoine comme image », dans *Stratégies identitaires de conservation et de valorisation du patrimoine*, sous la dir.

de Jean-Claude Nemery, Michel Rautenberg et Fabrice Thuriot, pp. 9-18. Paris : L'Harmattan.

Raux, Sophie. 2015. « Chefs-d'œuvre... », dans *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, sous la dir. de Sophie Raux et Daniel Dubuisson. Paris : Les presses du réel .

Régimbeau, Gérard. 2013. « Introduction », *Culture & Musées* n°22, pp. 13-24.

Renaud, Lise. 2019. « Le paratexte pour penser la configuration des pratiques numériques », *Communication & Langages* n°202, pp. 83-95.

Rey, Alain. 2019. *Dictionnaire historique de la langue française.* Paris : Le Robert.

Riegl, Aloïs. 2016 [1903]. *Le culte moderne des monuments.* Paris : Éditions Allia.

Robelin, Jean. 2014. « Le kitsch ou l'authenticité de l'inauthentique », *Noesis*, pp. 203-217.

Saouter, Catherine. 2000 [1998]. *Le langage visuel.* Montréal : Les Éditions XYZ.

Schaeffer, Jean-Marie. 2005. « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme* n°175-176, pp. 19-36.

Schiele, Bernard. 2002. « Les trois temps du patrimoine. Note sur le découpage symbolique », dans *Patrimoines et identités*, sous la dir. de Bernard Schiele, pp. 215-245. Québec : Musée de la civilisation de Québec.

Schvalberg, Sophie. 2014. *Le modèle grec dans l'art français (1815-1914).* Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Settis, Salvatore. 2003. « La fortune du Laocoon au XX^{ème} siècle », *Revue germanique internationale* n°19, pp. 269-301.

Sicard, Monique. 1998. *La Fabrique du regard.* Paris : Odile Jacob.

Souchier, Emmanuël. 2012. « Le texte, objet d'une poïétique sociale », dans *Que faisons-nous du texte ?* Paris : PU Paris-Sorbonne.

Souchier, Emmanuël, Yves Jeanneret, et Joëlle Le Marec (dir.). 2003. *Lire, écrire, récrire. Objets, signes et pratiques des médias informatisés.* Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information.

Talbot, Margaret. 2018. «The Myth of Whiteness in Classical Sculpture », *The New Yorker*, 22 Octobre.

Talon-Hugon, Carole. 2014. « Introduction », *Noesis*, pp. 7-13.

Tardy, Cécile. 2009. « Introduction », *Culture & Musées* n°14, pp. 13-18.

Tétu, Jean-François. 2009. « Yves Jeanneret, Penser la trivialité. Volume 1 : La vie triviale des êtres culturels », *Questions de communication* n°16.

Tornatore, Jean-Louis. 2012. « Le patrimoine, de l'art de représenter le passé à l'art de faire attention », dans *Le patrimoine, oui, mais quel patrimoine ?*, sous la dir. de Chérif Khaznadar, pp. 187-204. Paris : Maison des cultures du monde, Babel.

Tornatore, Jean-Louis. 2010. « L'esprit de patrimoine », *Terrains*, pp. 106-127.

Toudoire-Surlapierre, Frédérique. 2015. *Colorado.* Paris : Les Éditions de Minuit.

Triquet, Éric. 2018. « Évocation et abstration : une approche alternative au réalisme des dioramas », *Culture & Musées* n°32, pp. 107-129.

Triquet, Éric, et Jean Davallon. 1993. «Le public, enjeu stratégique entre scientifiques et concepteurs », *Publics & Musées* n°3, pp. 67-90.

Triquet, Éric, Séverine Dorolez, Jean-Loup Heraud, et Philippe Lautesse. 2014. « Récits fictionnels de voyage : explorer des mondes inconnus par la pensée scientifique », *7th Narrative Matters Conference.* Paris, France. [en ligne] : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01087850/document.

Triquet, Eric, et Grégoire Molinatti. 2018. « La controverse à propos du fossile de Toumaï : médiatisations et réputations », *Communication & langages* n°198, pp. 3-25.

Veray, Laurent. 2012. « Numérique et maquillage esthétique des images du passé à la télévision », *Écrire l'histoire*, pp. 29-35.

Veray, Laurent. 2011. « Réflexions sur les usages des images d'archives de la Grande Guerre dans les documentaires télévisuels actuels », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, pp. 11-29.

Vergès, Pierre. 2001. « L'analyse des représentations sociales par questionnaires », *Revue française de sociologie* n°42-43, pp. 537-561.

Verhaegen, Philippe. 2015 [2010]. *Signe et communication.* Louvain-la-Neuve : De Boeck.

Yourcenar, Marguerite. 1983. *Le Temps, ce grand sculpteur.* Paris : Gallimard.

Østergaard, Jan Stubbe. 2017. « Colour shifts. On methodologies in research on the polychromy of Greek and Roman sculpture », *Proceedings of the Danish Institute at Athens,* Volume 8, pp. 149-176.

Østergaard, Jan Stubbe. 2019. «The polychromy of ancient sculpture : exprimental reconstructions in permanent museum displays », *Restituer les couleurs. Virtual Retrospect. Actes du colloque de novembre-décembre 2017.* Péronnas : Éditions Ausonius, pp. 187-195.

Table des illustrations

Figure 1 : Restitution polychrome de l'Artémis au Cerf 3
Figure 2 : Artémis au Cerf 4
Figure 3 : Guillaume Apollinaire, Lettre-Océan, 1918. 37
Figure 4 : Plasticité du signe écrit, exemples comparatifs. 38
Figure 5 : Frontispice du *Jupiter Olympien*. 62
Figure 6 : Comparaison d'œuvres antiques et néoclassiques 67
Figure 7 : Nico Ordozgoiti, *Paint Job* n^{os} 05 et 01, 2015. 68
Figure 8 : Pierre Charles Simart, *Athéna Parthénos*, 1846-1855 70
Figure 9 : Exemples de circulation et de réappropriations de la *Victoire de Samothrace*. 74
Figure 10 : Cratère à colonne apulien à figure rouge. 88
Figure 11 : Fresque de la maison du bracelet doré, Pompéi. 89
Figure 12 : Statue d'Amazon (Sciarra Amazon), détail du pied gauche. 90
Figure 13 : Vénus de type Lovatelli. 90
Figure 14 : Fragment de tête d'un sarcophage de Sidon. 90
Figure 15 : Test de couleurs sur marbre, en variant les liants (œuf, cire et caséine). 95
Figure 16 : Expérimentations sur marbre 95
Figure 17 : Bol en poterie antique contenant de la peinture. 95
Figure 18 : Reconstitution d'une stèle funéraire grecque de Paramythion. 96
Figure 19 : Restitution polychrome du Mausolée de Saint-Rémy-de-Provence. 96
Figure 20 : Restitution polychrome de la Tête de Treu. 97
Figure 21 : Processus de réduction, des objets matériels à l'objet idéal 114
Figure 22 : Déséquilibre des immanences autographique et allographique, schéma. 116
Figure 23 : Deux approches du positionnement des acteurs pour l'analyse de leurs discours 121
Figure 24 : Les deux séries d'images constitutives du questionnaire à destination des visiteurs 134
Figure 25 : Vue de l'exposition *Rituels grecs, une expérience sensible*. 137
Figure 26 : Création expérimentale d'une stèle funéraire. 137
Figure 27 : Schéma de synthèse du terrain d'étude 140
Figure 28 : Les objets respectifs des trois expositions temporaires comparées 152
Figure 29 : Vitrine des matériaux de la couleur, MBA Lyon 154
Figure 30 : Restitutions polychromes de la Koré « de Chios » (Acr. 675). 154
Figure 31 : Diaporama *Marbre blanc et couleurs vives*, MBA Lyon 154
Figure 32 : Restitution polychrome de la Koré, MBA Lyon 154
Figure 33 : Vue d'ensemble et panneau sur la restauration de la *Victoire de Samothrace*. 155
Figure 34 : Détail du panneau à son extrême droite, imagerie scientifique. 155
Figure 35 : Extrait de la modélisation de l'œuvre dans son contexte géographique originel 156

Figure 36 : Vue d'ensemble du module "La palette des peintres antique" (M.A.M.) 157
Figure 37 : Détail d'une partie de la vitrine horizontale (M.A.M) 157
Figure 38 : Expérimentation de mélange sur marbre (M.A.M.) 157
Figure 39 : Essais de reconstitution polychrome de certains éléments de la frise du Trésor (M.A.M.) .. 158
Figure 40 : Extraits du module vidéo, modélisation numérique du Trésor (M.A.M.) 158
Figure 41 : Extrait des deux films du volet documentaire du M.A.M. 163
Figure 42 : Carte conceptuelle de la scénographie du M.A.M. 163
Figure 43 : Extraits du module vidéo, exposition *Regard sur une œuvre. Les couleurs de la Korè* (2015-16) 164
Figure 44 : Schéma traduisant le positionnement des institutions muséales 166
Figure 45 : Comparaison des deux restitutions proposées par le MBA de Lyon. 172
Figure 46 : La Korè de Lyon dans l'exposition l'exposition L'art et la matière, prière de toucher. 174
Figure 47 : Auguste de Prima Porta, 20-17 avant J.-C., Musée du Vatican, inv. 2290 © C. Béguin 176
Figure 48 : Copie polychrome de l'Auguste de Prima Porta, Musée du Vatican © C. Béguin 176
Figure 49 : Localisation de *l'Auguste de Prima Porta* et de sa reproduction polychrome, Musée du Vatican 176
Figure 50 : Produits dérivés vendus par la RMN. 178
Figure 51 : Produits dérivés vendus dans la boutique du Musée de la Romanité de Nîmes. 178
Figure 52 : Feuillet-catalogue de l'exposition *Regard sur une œuvre. Les couleurs de la Korè*. 179
Figure 53 : Visuel d'accueil du module vidéo de l'exposition *Regard sur œuvre. Les couleurs de la Korè*. 179
Figure 54 : Affiche de l'exposition Rituels grecs. Une expérience sensible (MSR Toulouse) 181
Figure 55 : Couverture du catalogue de l'exposition Rituels grecs. Une expérience sensible (MSR Toulouse) 181
Figure 56 : Mise en communication du Musée de la Romanité de Nîmes 183
Figure 57 : Extrait du site internet présentant une partie du parcours, Musée de la Romanité (Nîmes) 183
Figure 58 : Hypothèses d'un état originel de la *Vénus de Milo*, fiche de salle, Musée du Louvre. 185
Figure 59 : Salle de Diane, «Les sculptures du Parthénon au Louvre ». 186
Figure 60 : Tête de cavalier, vers 550 av. J.-C. 187
Figure 61 : Salle dédiée au décor sculpté du temple de Zeus à Olympie (Musée du Louvre) 187
Figure 62 : Couverture du magazine *Greece Is*, numéro 26, pour l'édition de l'hiver 2017-2018. 191
Figure 63 : Tête d'Athéna casquée. Vers 470-460 av. J.-C. Marbre parien, l'ensemble du visage devait être rehaussé par de la peinture. Les cils sont en métal. Le cou venait s'encastrer dans le corps d'une statue. 196
Figure 64 : Statuette féminine dite «Dame d'Auxerre». Vers 640-630 av. J.-C. Fabrication : Crète (?). Calcaire 196
Figure 65 : Tête de cheval Fin du VIème siècle av. J.-C. Provenance : Attique, Fabrication : Attique, Marbre 196
Figure 66 : Médiation permanente au musée national d'archéologie, Athènes 202
Figure 67 : Médiation permanente à la Ny Carlsberg Glypthotek de Copenhague, 2006 203
Figure 68 : Salle de Diane, "Les sculptures du Parthénon au Louvre" (2019) 205
Figure 69 : Nouveau cartel développé de la maquette du Parthénon (2019) 205
Figure 70 : Exemple de fiction scientifique historique au Musée de l'Acropole, Athènes 207
Figure 71 : Exemple de médiation faisant référence à la collection du British Museum 209

Figure 72 : Exemple de médiation faisant référence à la collection du Musée de l'Acropole.....209
Figure 73 : Exemples de médiation des couleurs au Musée de l'Acropole et au British Museum 210
Figure 74 : Ancien cartel de la Dame d'Auxerre (Louvre, relevé 2015).....211
Figure 75 : Cartel remanié de la Dame d'Auxerre (Louvre, relevé octobre 2019). 212
Figure 76 : Musée d'archéologie national de Naples, exemples de cartels bilingues avec mentions de polychromie. 214
Figure 77 : Empreintes des objets sur le mobilier après 30 ans d'exposition, M.A.M. © Pierre Bargin ..215
Figure 78 : Panneau introductif du nouveau parcours du M.A.M. 219
Figure 79 : Document de travail du scénographe, table à pigment, mars 2018.....221
Figure 80 : Vue d'ensemble de la table à pigment finalisée, M.A.M. 222
Figure 81 : Reconstitutions polychromes et objets originaux peints (visibles à l'œil nu) 222
Figure 82 : Projection de couleurs sur deux objets de la collection, M.A.M. 226
Figure 83 : Vitrine des alliages cuivreux, expérimentation réalisée par Jonathan Devogelaere, M.A.M.227
Figure 84 : Vitrine du verre, expérimentation réalisée par le Cirva, M.A.M. 227
Figure 85 : Parallèle entre la palette picturale archaïque et les couleurs des panneaux Valchromat.....228
Figure 86 : Exemples de marbres antiques exposés dans le nouveau parcours du M.A.M. 229
Figure 87 : Vase en marbre, Cyclades, 2800 av. J.-C., M.A.M.....230
Figure 88 : Prototype de vitrine muséale pour la projection de couleurs.....230
Figure 89 : Figurine en terre cuite (Tanagra) choisie pour la projection de couleurs, M.A.M.....234
Figure 90 : Figure de guerrier reconstituée, décor de la frise du *Trésor des Marseillais* (2013) 235
Figure 91 : Tablette de Pitsa (540-530 av. J.-C) comparaison de l'original et de la reconstitution.....236
Figure 92 : Vitrine finalisée des urnes funéraires (2019), M.A.M.....237
Figure 93 : Version intermédiaire de la vitrine des urnes funéraires, 28 mai 2018.....238
Figure 94 : La patrimonialisation de la couleur non aboutie, un processus en boucle. 242
Figure 95 : Teaser de l'exposition *Les couleurs de la Koré*. 243
Figure 96 : Teaser de l'exposition *Som forvandlet - Antik skulptur i farver*.....243
Figure 97: La Tour Eiffel colorisée par l'artiste Jean-Marie Gillet.....247
Figure 98 : Affiche et extrait du film Parasite de Bong Joon-ho 249
Figure 99 : Exemple de colorisation - Albert Einstein 251
Figure 100 : Exemple de colorisation - Audrey Hepburn 251
Figure 101 : Léo Caillard, photographies issues de la série Hipster in stone (2013).....255
Figure 102 : Fabio Viale, reproduction tatouée du Laocoon et de la Vénus de Milo. 255
Figure 103 : Francesco Vezzoli, *The Eternal Kiss* (2015) et *Lo sguardo di Adriano* (2018) 256
Figure 104 : Francesco Vezzoli, *True Colors* (2014).....257
Figure 105 : Premiers résultats d'une recherche Google Images pour le mot "kitsch" 261
Figure 106 : Michel-Ange, *La chapelle Sixtine*, avant et après restauration 264
Figure 107 : Exemple de restitution polychrome par aquarelle 267
Figure 108 : Les calques superposés pour la restitution de la Tête de Treu, par Giovanni Verri.....268
Figure 109 : Épisode « Les statues n'étaient pas blanches », émission *Gymnastique*, Arte (2019).....273
Figure 110 : Exemples de peinture et de sculpture de l'artiste Jean-Léon Gérôme 274
Figure 111 : Extrait de la vidéo Gérôme et la sculpture, Musée d'Orsay, 2012 275
Figure 112 : Dispositif à l'entrée du parcours du Musée d'archéologie virtuelle (Herculanum, Italie)....276
Figure 113 : Reconstitutions numériques du Musée d'archéologie virtuelle (Herculanum, Italie) 276
Figure 114 : Les deux séries d'images construites pour la phase test du questionnaire. 279

Figure 115 : Résultats aux questions d'association, phase test du questionnaire. 280
Figure 116 : Analyse des mots-clefs, catégorie monde d'origine (1/2) 283
Figure 117 : Analyse des mots-clefs, catégorie monde d'origine (2/2) 283
Figure 118 : Les deux séries d'images construites pour le questionnaire définitif 284
Figure 119 : Comparaisons des qualificatifs employés, focus sur les proportions 289
Figure 120 : Vues de l'exposition permanente du Palazzo Massimo, Rome. 294
Figure 121 : Savoir, ne pas savoir, ou oublier. Résultats aux questionnaires 1 et 2 regroupés. 295
Figure 122 : Proportions des catégories pour les premières séries d'images visionnées. 296
Figure 123 : L'entretien des représentations sociales liées à l'authenticité d'une statuaire achromatique 304
Figure 124 : Palimpseste patrimonial statuaire-antique-marmoréenne 310
Figure 125 : Relations hypertextuelles du palimpseste patrimonial statuaire-antique-marmoréenne. 311
Figure 126 : Création expérimentale polychrome mise en scène 320
Figure 127 : Schématisation du dispositif de l'exposition 321
Figure 128 : Cartel de la stèle expérimentale polychrome 322
Figure 129 : Stèle funéraire choisie pour l'exercice d'une projection 326
Figure 130 : Exercice de mise en couleur (l'importance du blanc dans le transfert) 328
Figure 131 : Exercice de mise en couleurs, entretien n°31. 332
Figure 132 : Stèle de Parhèsia 347
Figure 133 : Tablette de bois de Pitsa 350
Figure 134 : Reproduction au trait de la tablette de Pitsa 350
Figure 135 : Cratère à colonnettes, 600-590 av. J.-C. 350
Figure 136 : Plan des espaces du *British Museum* dédiés au Parthénon 366
Figure 137 : Reconstitution polychrome,vidéo 1, salle 18a, British Museum 367
Figure 138 : Reconstitution polychrome, vidéo 2, salle 18a, British Museum 368
Figure 139 : Médiation des couleurs du Parthénon, salle 18b, British Museum 369
Figure 140 : Vue d'ensemble de la salle 18, British Museum 370
Figure 141 : Métope V du Parthénon et son cartel, salle 18, British Museum 371
Figure 142 : Retouche numérique en couleurs de la salle 18 du British Museum. 372
Figure 143 : Façade de l'entrée Sud du British Museum 376
Figure 144 : Exposition temporaire *Claude, un empereur au destin singulier*. 377
Figure 145 : Exposition temporaire *The imperfection of Beauty*. 377
Figure 146 : Façade du musée archéologique national de Naples 378
Figure 147 : Collection de bustes du musée d'art classique de Mougins 384
Figure 148 : Fonctionnement schématique d'une cohabitation de deux mondes utopiques 385
Figure 149 : Exposition permanente du Palazzo Massimo, Rome. 391
Figure 150 : Extrait de la publicité pour le parfum *Olympéa* 394
Figure 151 : Étale d'une boutique de souvenirs 394
Figure 152 : Extraits du défilé *Birth Place*, captation vidéo. 395
Figure 153 : La « perméabilité des supports », schématisation. 400
Figure 154 : Circulation du patrimoine dans les différents espaces de représentations 412
Figure 155 : Fonctionnement du thaumatrope, jeu optique. 419
Figure 157 : Affiche de campagne 431
Figure 158 : Josiah C. Nott and Georges R. Gliddon's, 431

Figure 159 : Stéphane Simon, In memory of me, 2017.....434
Figure 160 : Exposition *En couleurs. La sculpture polychrome en France, 1850-1910*.....436

Table des tableaux

Tableau 1 : Liste des pigments et matériaux d'origine utilisés dans l'Antiquité..... 99
Tableau 2 : Tableau synthétique du terrain d'étude. 123
Tableau 3 : Choix de trois musées, pour l'observation de leurs expositions temporaires et permanentes. 123
Tableau 4 : Institutions françaises et étrangères pour l'observation exploratoire des parcours permanents 124
Tableau 5 : Grille d'observation des expositions temporaires et permanentes. 126
Tableau 6 : Liste des entretiens menés avec les conservateurs et experts..... 128
Tableau 7 : Guide d'entretien thématique à destination des professionnels interrogés..... 129
Tableau 8 : Tableau des terrains pour une médiation « en train de se faire »..... 132
Tableau 9 : Structure du questionnaire à destination des visiteurs 134
Tableau 10 : Guide d'entretien semi-directif à destination des visiteurs..... 138
Tableau 11 : Catégories des expôts donnant à voir les savoirs sur la couleur 161
Tableau 12 : Mentions relatives à la polychromie des marbres antiques, D.A.G.E.R du Musée du Louvre 198
Tableau 13 : Catégories et sous-catégories d'analyse pour la phase test du questionnaire..... 279
Tableau 14 : Catégories et sous-catégories d'analyse pour le questionnaire définitif 284
Tableau 15 : Question d'association, catégorie "authenticité" 286
Tableau 16 : Question d'association, catégorie "comparaison" face aux restitutions vues en second .. 288
Tableau 17 : Question d'association, catégorie "comparaison" face aux originaux vus en second..... 289
Tableau 18 : Question d'association, sous-catégorie "institutions" 292
Tableau 19 : Questions d'association, catégorie "références"..... 298
Tableau 20 : Réponses aux questions de caractérisation (questionnaire test) 382
Tableau 21 : Proposition pour un double mouvement de la patrimonialisation..... 414

Table des matières

Introduction générale 12

PARTIE 1 - UN PATRIMOINE À RÉÉCRIRE ? 17

Introduction 19

Chapitre 1 – Une approche de la patrimonialisation comme écriture 21

1.1 Du patrimoine à la patrimonialisation 22

Le patrimoine : un regard qui instaure une continuité 22

La patrimonialisation : étapes et acteurs d'un processus 25

La transmission d'objets, de savoirs, de valeurs et de représentations 29

1.2 La patrimonialisation sous l'angle de l'écriture 34

L'écriture visuelle : la patrimonialisation mise en forme 35

L'écriture contextuelle : la patrimonialisation en « état de marche » 40

L'écriture matérielle : la patrimonialisation fixée sur la durée 42

L'écriture partagée : la patrimonialisation comme rencontre 45

1.3 La mise en texte du patrimoine : le rôle de l'exposition 49

Saisir un texte patrimonial : le média exposition 49

La mise en texte du patrimoine : ses mises en communication, en exposition et en exploitation 53

Conclusion du chapitre 1 — La circulation d'inscriptions 57

Chapitre 2 – L'écriture du patrimoine statuaire-antique-marmoréenne 58

2.1 La réception des couleurs dans la patrimonialisation de la statuaire 59

La découverte de la polychromie au XIX^{e} siècle : un contexte peu favorable 59

Les débats du XIX^{ème} siècle : approche archéologique versus approche esthétique 61

La recherche d'un compromis 66

2.2 La production d'une culture visuelle achromatique 68

Les obstacles à une transmission des couleurs 68

La circulation d'icônes blanches 72

La patine et la ruine, une esthétique du passé 77

Conclusion du chapitre 2 – Au-delà d'une approche esthétisante de la statuaire 83

Chapitre 3 – Une réécriture en couleurs de ce patrimoine ? 86

3.1 Les couleurs de la statuaire : du « secret » au « savoir commun » 87

Les preuves d'une polychromie originelle : des sources écrites aux sources matérielles 87

De l'identification des pigments à l'expérimentation de techniques picturales 91

Apports des recherches : la couleur comme constitutive d'un tout 97

Limites des recherches : l'impossibilité de retrouver un état originel possible 100

3.2 Une idéalité à réécrire 105
La réécriture comme outil d'analyse heuristique 105
L'impossible restauration en couleurs : le poids de l'objet 108
Une idéalité blanche à réécrire : le poids d'une première écriture 112
3.3 Méthodologie pour l'analyse d'une réécriture patrimoniale 118
Les questionnements méthodologiques préalables et les critères de sélection 118
Le volet « expositions » 123
Le volet « professionnels » 127
Le volet « visiteurs » 132
Conclusion du chapitre 3 – Les acteurs face à l'objet et ses médiations 141

Conclusion de la partie 1 - Une réécriture patrimoniale sous tensions 143

PARTIE 2 - UN PALIMPSESTE PATRIMONIAL ÉPHEMÈRE 148

Introduction 149

Chapitre 4 - Écriture temporaire *versus* écriture permanente 150
4.1 L'exposition temporaire de la couleur 152
Donner à voir la couleur : une question de positionnement institutionnel 153
Quand le temporaire prend fin : qu'advient la couleur ? 172
Les espaces mercantiles relaient les espaces d'exposition : des produits dérivés au catalogue d'exposition 177
4.2 L'exposition permanente : le filtre noir et blanc de l'écriture 184
La mise en scène du blanc ou la difficulté à schématiser la couleur hypothétique 184
Le texte dans l'exposition permanente ou l'abstraction d'une statuaire polychrome 194
4.3. La médiation permanente « en train de se faire » : enjeux d'une pérennisation 204
À propos de quelques ajustements au Musée du Louvre : réécrire et effacer 204
Le nouveau parcours du M.A.M : quand la couleur est (presque) partout 215
Conclusion du chapitre 4 - La statuaire polychrome comme perpétuelle trouvaille 241

Chapitre 5 - Authenticité blanche *versus* authenticité colorée 245
5.1 Une authenticité « visuelle » définie par habitude 246
Contextualisation - La couleur moderne inauthentique 247
Un patrimoine coloré : un anachronisme culturel 256
Une habitude du regard qui conditionne la réécriture en couleur de la statuaire 263
5.2 Une authenticité définie par comparaison 278
Un problème d'authenticité ? Ou de méthodologie d'enquête… 278
La couleur inauthentique ? Ou la version blanche plus authentique… 283
Le poids d'une habitude muséale 291
Comparer, hiérarchiser… légitimer ? 299
Conclusion du chapitre 5 – Faire le deuil d'une habitude 303

Conclusion de la partie 2 - Une « réécriture » palimpsestueuse éphémère 308

PARTIE 3 - DU PALIMPSESTE AU THAUMATROPE PATRIMONIAL 314

Introduction 315

Chapitre 6 - La cohabitation de deux écritures dissonantes 317
6.1 La réception d'une zone sémiotiquement incontrôlée 318
Analyse sémiotique de l'exposition « Rituels grecs, une expérience sensible » 318
Étude de réception : logiques discursives et freins à une réécriture 324
6.2 Dissonance et mécanismes de réduction 353
La théorie de la dissonance cognitive par Festinger 353
Du déni à la cohabitation : mécanismes d'une réduction de la dissonance 359
6.3 La cohabitation dans l'exposition 366
L'articulation de deux écritures au British Museum 366
La cohabitation de deux mondes utopiques 379
Conclusion du chapitre 6 - Ni substitution, ni superposition 386

Chapitre 7 – L'icône d'un monde blanc ou l'indice d'un monde coloré ? 388
7.1 L'illusoire intégrité matérielle de l'objet 389
Des objets qui se suffisent à eux-mêmes 389
Le déni des langages de l'objet patrimonial 396
7.2 Retour sur le processus de patrimonialisation 401
L'objet original : de la contrefaçon radicale à la trace naturelle 401
Le témoignage achromatique de l'objet sur son monde d'origine 406
L'objet icône-indicielle ou indice-iconique : la production de deux idéalités 411
Conclusion du chapitre 7 – L'objet ne peut être une chose et son contraire 416

Conclusion de la partie 3 - Deux idéalités pour un thaumatrope patrimonial 418

Conclusion générale 422

La pâleur des musées 429

Bibliographie 438

Table des illustrations 448

Table des tableaux 453

Table des matières 454

Rapport-gratuit.com
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES