

Le patrimoine : un objet d'études interdisciplinaires à l'université Paris 1 Panthéon- Sorbonne



Una Europa Cultural Cultural Heritage Series

Édité par
Aurélie Condevaux
Alain Duploux
Maria Gravari-Barbas



Una Europa Cultural Heritage Series

Le patrimoine : un objet d'études
interdisciplinaires à l'université Paris 1
Panthéon-Sorbonne

édité par Aurélie Condevaux,
Alain Duplouy et Maria Gravari-Barbas

Una Europa Cultural Heritage Series



The publication is a collective effort of the Una Europa Self Steering Committees in Cultural Heritage

Editorial Board

Patrizia Battilani (University of Bologna), Rick Bonnie (University of Helsinki), Alicia Castillo Mena (Complutense University of Madrid), Alain Duploux (Paris 1 Panthéon-Sorbonne University), Krzysztof Kowalski (Jagiellonian University), Rebecca Sauer (University of Zurich), Antje Wilton (Free University of Berlin)

Scientific Committee

Magdalena Banaszekiewicz (Jagiellonian University), Aurelie Condevaux (Paris 1 Panthéon-Sorbonne University), Maria Gravari-Barbas (Paris 1 Panthéon-Sorbonne University), Jukka Kortti (Helsinki University), Marta Kurkowska-Budzan (Jagiellonian University), John Patrick Leech (University of Bologna), Roberto Pinto (University of Bologna), Till Rückwart (Free University of Berlin), Margarita San Andrés Moya (Complutense University of Madrid), Bernard Tschöfen (Universität Zürich)

Proof-reading by: Alain Duploux et Myriam Hnaoui

Book layout: Alain Duploux et Myriam Hnaoui

Cover design: Maria Gravari-Barbas

Project Management: Arianna Casarini

Publishing Policy: The content included in this book has undergone a peer-review process before publication

CC BY-NC-ND 4.0



ISBN 9788854972339

DOI <https://doi.org/10.60923/books/32>

The European Commission support for the production of Una Europa content does not constitute an endorsement of the contents, which reflect the views only of the authors. The European Commission is not liable for any consequences stemming from the reuse of any and all publications of Una Europa



Every effort has been made to trace copyright holders to obtain their permission for the use of copyright material. The publisher apologizes for any errors or omissions and would be grateful if notified of any corrections that should be incorporated in future editions of this book.

Published by Alma Mater Studiorum - Università di Bologna Alma Diamond - open scholarly communication Via Zamboni 33, 40126 - Bologna (Italy). April 2026.

Una Europa Cultural Heritage Series

About the Series

Una Europa Cultural Heritage Series is a collection of edited and single-authored volumes that addresses cultural heritage issues, with a focus on the main social, cultural, and environmental challenges of our time.

Using a multiplicity of methodologies, approaches, and theoretical frameworks, scholars address questions related to the construction, use, reuse, change of meaning, and cancelling of cultural heritage, and the way communities deal with and connect their past to it.

The book series also includes theoretical analysis, description, and discussion of cultural heritage resources and institutions. It is open to all disciplines that can contribute to the understanding and design of actions in the field of cultural heritage.

The series brings together researchers devoted to understanding the cultural heritage ecosystem and its role in transforming our society. It aims to motivate both experienced scholars and young Ph.D. students to develop and publish research dealing with cultural heritage in its multifaceted aspects.

Series Editors

Patrizia Battilani (University of Bologna), Rick Bonnie (University of Helsinki), Alicia Castillo Mena (Complutense University of Madrid), Alain Duplouy (Paris 1 Panthéon-Sorbonne University), Krzysztof Kowalski (Jagiellonian University in Kraków), Rebecca Sauer (University of Zurich), Antje Wilton (Free University of Berlin)

Book titles in this Series

Dissonant Heritage: Concepts, Critiques, Cases

edited by Patrizia Battilani, Maria Giovanna Belcastro, Krzysztof Kowalski and Teresa Nicolosi

Parallel Heritage: Cross-gazes on the Cultural Heritage of Una Europa Universities

Mariana Silva Porto

Le patrimoine : un objet d'études interdisciplinaires à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Edité par Aurélie Condevaux, Alain Duplouy et Maria Gravari-Barbas

Le patrimoine : un objet d'études interdisciplinaires à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Cet ouvrage collectif explore l'étude interdisciplinaire du patrimoine culturel à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, retraçant son impressionnante croissance, depuis ses débuts fragmentés et individuels jusqu'à sa position actuelle en tant que domaine structuré au sein de l'université. Au fil des décennies, les études sur le patrimoine se sont développées sur le plan thématique, chronologique et spatial, évoluant de l'histoire de l'art et de l'archéologie pour englober le droit, l'économie, le tourisme et le patrimoine numérique. Cette évolution reflète des changements sociétaux plus larges, tels que la transformation post-industrielle de la France, la décentralisation et la valorisation croissante de « nouveaux patrimoines » auparavant négligés. L'offre universitaire s'étend désormais de la conservation-restauration des biens culturels au tourisme patrimonial, le nombre de thèses et de projets de recherche ayant fortement augmenté depuis le début du XXI^e siècle. Malgré une dispersion persistante entre de nombreux laboratoires de recherche, des efforts récents, notamment dans le cadre de l'alliance Una Europa, ont favorisé de nouvelles approches collaboratives et transdisciplinaires, aboutissant à un programme doctoral conjoint innovant (Una-Her-Doc).

L'ouvrage met également en avant les contributions uniques de Paris 1, notamment ses programmes internationaux pionniers et ses liens solides avec des partenaires professionnels et régionaux. Il aborde les principaux défis et opportunités dans le domaine des études patrimoniales : la nécessité d'intégrer les technologies numériques, de répondre aux questions sociales et éthiques, et d'équilibrer l'expertise disciplinaire et l'interdisciplinarité. En fin de compte, cette publication positionne le patrimoine culturel comme un écosystème dynamique à la croisée de l'histoire, de la mémoire, de l'identité et de la transformation sociétale, encourageant à la fois les chercheurs confirmés et les jeunes chercheurs à s'intéresser à ses réalités multifacettes et à ses perspectives d'avenir.

Aurélié Condevaux est maîtresse de conférences en anthropologie à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et membre de l'EIREST (Équipe Interdisciplinaire de Recherches sur le Tourisme). Elle coordonne un parcours de master en « Gestion et Valorisation Touristique des Patrimoines » et est membre du comité de pilotage (SSC) en Patrimoine Culturel d'Una Europa.

Alain Duploux est professeur d'archéologie grecque à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il dirige le master « Patrimoine et musées » et est membre du comité de pilotage (SSC) en Patrimoine Culturel d'Una Europa.

Maria Gravari-Barbas est professeure de géographie à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne, où elle dirige l'EIREST (Équipe Interdisciplinaire de Recherches sur le Tourisme). Elle est membre du comité de pilotage (SSC) en Patrimoine Culturel d'Una Europa, qu'elle a dirigé de 2019 à 2025. Elle a coordonné Una-Her-Doc, le programme doctoral européen d'Una Europa.

Cultural heritage: A focus of interdisciplinary studies at Paris 1 Panthéon-Sorbonne University

This collective volume explores the interdisciplinary study of cultural heritage at Paris 1 Panthéon-Sorbonne University, tracing its impressive growth from fragmented, individually-driven initiatives to its current position as a structured field within academia. Over the decades, heritage studies have expanded thematically, chronologically, and spatially, evolving from art history and archaeology to encompass law, economics, tourism, and digital heritage. This evolution mirrors broader societal shifts, such as France's post-industrial transformation, decentralization, and the growing valorisation of previously overlooked "new heritages." Academic offerings now range from conservation and restoration to heritage tourism, with the number of theses and research projects rising sharply since the early 2000s. Despite persistent fragmentation across numerous research labs, recent efforts—particularly under the Una Europa alliance—have fostered new collaborative and transdisciplinary approaches, culminating in an innovative, joint doctoral program.

The book also highlights Paris 1's unique contributions, including pioneering vocational and international programs and its robust links with professional and regional partners. It addresses key challenges and opportunities in heritage studies: the need to integrate digital technologies, respond to social and ethical questions, and balance disciplinary expertise with interdisciplinarity. Ultimately, this publication positions cultural heritage as a dynamic ecosystem at the intersection of history, memory, identity, and societal transformation, encouraging both established scholars and young researchers to engage with its multifaceted realities and future prospects.

Aurélie Condevaux is Associate Professor at Paris 1 Panthéon-Sorbonne and member of EIREST (Interdisciplinary Research Team on Tourism). She coordinates a master's programme in heritage management and tourism development and is a member of Una Europa Self Steering Committee for Cultural Heritage.

Alain Duploux is Professor of Greek Archaeology at Paris 1 Panthéon-Sorbonne University. He is Director of the master's degree in Cultural Heritage and Museums and is a member of Una Europa Self Steering Committee for Cultural Heritage.

Maria Gravari-Barbas is Professor of Geography at Paris 1 Panthéon Sorbonne University, where she heads the EIREST (Interdisciplinary Research Team on Tourism). She is a member of Una Europa Cultural Heritage Steering Committee (SSC), which she chaired from 2019 to 2025. She has also coordinated Una-Her-Doc, Una Europa doctoral program.

Introduction

Aurélie Condevaux, Alain Duplouy & Maria Gravari-Barbas

Résumé

Cette introduction analyse l'évolution des études sur le patrimoine à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. D'abord fragmenté et porté par des initiatives individuelles dans diverses disciplines (histoire de l'art, archéologie, géographie), ce champ a connu une croissance remarquable. Les formations se sont progressivement diversifiées, allant de la conservation-restauration à la gestion touristique. L'analyse des thèses soutenues depuis 1971 révèle une forte augmentation de la recherche, notamment depuis les années 2000. Toutefois, la recherche reste éclatée entre de nombreux laboratoires. L'alliance universitaire européenne Una Europa joue aujourd'hui un rôle déterminant pour structurer ce domaine, en particulier par la création d'un programme doctoral interdisciplinaire. Cette dynamique a permis de fédérer les chercheurs et d'impulser une nouvelle approche collaborative et transdisciplinaire au sein de l'université.

Mots-clés

Patrimoine – Cultural heritage studies – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – Interdisciplinarité – Formations universitaires – Recherche – Una Europa

Abstract

This introduction analyses the evolution of heritage studies at Paris 1 Panthéon-Sorbonne University. Initially fragmented and driven by individual initiatives in various disciplines (art history, archaeology, geography), this field has experienced remarkable growth. Training programs have gradually diversified, ranging from conservation-restoration to tourism management. An analysis of PhD theses defended since 1971 reveals a sharp increase in research, particularly since the 2000s. However, research remains scattered across numerous laboratories. The European university alliance Una Europa now plays a decisive role in structuring this field, in particular through the creation of an interdisciplinary doctoral programme. This dynamic has brought researchers together and fostered a new collaborative and transdisciplinary approach within the university.

Keywords

Cultural heritage – Cultural heritage studies – Paris 1 Panthéon-Sorbonne University – Interdisciplinarity – University education – Research – Una Europa

Les études universitaires sur le patrimoine ont connu une évolution remarquable au cours des dernières décennies du XX^e siècle et des premières décennies du XXI^e siècle. Le concept de patrimoine a fait irruption dans la société française et européenne dans les années 1960, à la suite d'un ensemble de phénomènes désormais bien saisis par la bibliographie : la fin des Trente Glorieuses, qui ont remis en question la projection vers un avenir toujours plus radieux et ont encouragé un repli nostalgique vers le passé ; la désindustrialisation, qui a amené des vastes pans de territoire à rechercher des futurs alternatifs ; la réaction aux projets de reconstruction de villes souvent radicaux dans l'après-guerre ; la décolonisation, qui a encouragé un regard ethnologique vers les territoires nationaux ; et progressivement, la décentralisation qui a poussé les territoires à valoriser leurs patrimoines pour se distinguer. Le terme, sans doute pas très heureux, de « nouveaux patrimoines » (Rautenberg 2003) a été largement utilisé pour désigner l'industrie, le commerce, les transports, l'architecture rurale, maritime ou fluviale qui sont entrés progressivement dans le champ patrimonial (Béghain 2012 ; Andrieux 1992). En témoigne à la même époque une impulsion importante des politiques publiques en France qui déclarent 1980 « année du patrimoine », ayant pour objectif de populariser la notion à travers des expositions, des reportages et d'autres manifestations ciblant un public large (Audrerie 2003 ; Grange & Poulot 1997 ; Tornatore 2010). Enfin, l'institution des Journées du Patrimoine en 1982 (Godran 2015) marque le nouvel engouement public pour le patrimoine (Étiembre 2003).

Les études en patrimoine au sein des universités suivent ainsi les deux tendances qui ont marqué la notion du patrimoine dans les dernières décennies du XX^e siècle et au début du XXI^e : d'une part, son élargissement thématique, chronologique et spatial, si bien cerné par Françoise Choay (2012) ; d'autre part, à partir du début du XXI^e siècle, son tournant anthropologique (Tornatore 2020), à savoir une attention portée de plus en plus non pas sur les objets patrimoniaux, quels qu'ils soient, mais sur la relation que les femmes et les hommes tissent avec les objets en question. De nouvelles thématiques émergent et commencent à être abordées dans les recherches et les thèses, telles que : la notion et l'histoire du patrimoine, culminant avec la *Notion de patrimoine* de Jean-Pierre Babelon et d'André Chastel (1994), ainsi qu'avec les *Lieux de mémoire* de Pierre Nora (Nora 1984) ; l'histoire des institutions, couplée à la question de la mémoire officielle ; la reconstruction des monuments ; le patrimoine urbain (en lien avec la rénovation du tissu historique dans plusieurs villes) ; le patrimoine immatériel (Bortolotto 2011 ; Bromberger 2014) ; le patrimoine dans ses rapports avec les territoires, le développement local et le tourisme. Les disciplines concernées se diversifient également : aux historiens de l'art, historiens et juristes, qui se sont saisis les premiers des *heritage studies*, se rajoutent les économistes, les politistes et les sociologues, les géographes, les sciences de l'information et de la communication, les sociologues, les médiologues, les ethnologues, les spécialistes du tourisme, etc.

Le développement de formations et de recherches ciblant le patrimoine va de pair avec la définition, l'évolution et l'institutionnalisation progressive de la notion même de patrimoine. Selon la Convention de Faro (2005), le patrimoine est défini aujourd'hui comme « un ensemble de ressources héritées du passé que des personnes considèrent, par-delà le régime de propriété des biens, comme un reflet et une expression de leurs valeurs, croyances, savoirs et

traditions en continuelle évolution ». En soulignant la valeur communautaire du patrimoine et le « besoin d'impliquer chacun dans le processus continu de définition et de gestion du patrimoine culturel », le Conseil de l'Europe encourage l'extension des études patrimoniales au-delà de la seule étude des vestiges matériels du passé, de leur conservation et de leur préservation (Schofield 2014). Les formations universitaires dans le domaine du patrimoine ont suivi ces évolutions de la notion et de l'acceptation du patrimoine. Les premiers enseignements de l'archéologie et de l'histoire de l'art s'installent dans l'université française, et notamment à Paris, à la fin du XIX^e siècle. La première chaire française d'archéologie est créée en Sorbonne en 1876 (Perrot & Collignon 1992 ; Morinière 2022), suivie en 1889 par une chaire d'histoire de l'art (Therrien 1998). Il y a là l'origine d'un enseignement qui se développe toujours aujourd'hui à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne au sein de l'École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne, qui compte près de 70 enseignants titulaires et couvre la plupart des aires chrono-culturelles à l'échelle mondiale (à l'exception de l'Égypte pharaonique et de l'Asie).

La muséologie *stricto sensu* naît en France en dehors de l'université, au sein d'institutions rattachées aux Beaux-Arts. L'École du Louvre est fondée en 1882 comme une « école de gestion des musées » visant à former les conservateurs, mais aussi comme une « école pratique d'archéologie et d'histoire de l'art » (Picot-Bocquillon 2005). C'est dans cette institution que s'esquisse tout au long du XX^e siècle une discipline spécifique portant sur l'histoire des collections et des musées, sur leur organisation, sur l'entretien, la restauration et la protection des collections, le rôle social et éducatif du musée, etc.

Les évolutions en termes de formation sont lentes tout le long de la première moitié du XX^e siècle, pour s'accélérer essentiellement à partir des années 1970 dans le contexte brièvement esquissé ci-dessus. Aujourd'hui, l'analyse de l'offre de formations universitaires dans le domaine du patrimoine confirme l'importance, la pluridisciplinarité et la diversification thématique de ce champ d'études. La plateforme nationale des masters (www.monmaster.gouv.fr) liste, pour l'année 2023, 527 formations de 2^e cycle correspondant au mot-clé « patrimoine », dont 88 en Île-de-France, parmi lesquelles 4 à Paris 1 : les masters « Conservation-restauration des biens culturels », « Patrimoine et musées », « Techniques, patrimoine, territoires de l'industrie : histoire, valorisation didactique » et « Tourisme ».

Les formations et les recherches sur le patrimoine au sein de Paris 1 se développent ainsi dans ce contexte plus général où le patrimoine, sa définition et ses contours, sa protection et sa valorisation, deviennent une préoccupation majeure pour la société française et, plus généralement, pour les sociétés européennes. Le texte qui suit cherche à questionner la place spécifique de Paris 1 dans ces évolutions : comment cette université, fruit du bouillonnement de Mai 68, interdisciplinaire mais pas totalement, contestataire tout en étant très proche du pouvoir et de la centralité des décisions, a-t-elle saisi cette notion émergente de « patrimoine » qui faisait sa mue dans le sillon de la création du Service du Patrimoine en 1978 ? Comment cette université très marquée par le sceau d'une disciplinarité très forte, toujours caractérisée aujourd'hui par une dizaine d'écoles doctorales strictement disciplinaires, a-t-elle embrassé ce nouveau concept intrinsèquement interdisciplinaire dans ses formations et ses projets de recherches ?

1. Les formations en patrimoine au sein de l'université Paris 1

Une diversification progressive des formations en patrimoine

Les formations en patrimoine se développent très progressivement au sein de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Dès 1970 et jusqu'à 1982, l'UFR 03 d'Histoire de l'art et archéologie accueille les cours de Georges-Henri Rivière, alors l'un des plus influents théoriciens et praticiens des musées, à travers ses responsabilités à l'Icom et ses innovations muséographiques au musée des Arts et traditions populaires à Paris (Poulot 2025). L'intérêt pour le monde muséal demeura vif à Paris 1 dans les enseignements de Léon Pressouyre, puis de Gérard Monnier, à travers leur spécialité commune : le patrimoine architectural. Cette période est également marquée par la mise en place de la « Maîtrise de sciences et techniques » (MST) en 1973 dont la spécialité s'intitule « conservation et restauration des œuvres d'art et des objets et des sites archéologiques et ethnologiques ». Elle était la première formation française à la profession de restaurateur et demeure la seule filière universitaire du secteur. Dès 1992, à l'initiative de Daniel Rabreau, l'UFR 03 s'associe par ailleurs à l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles (ENSA-V) pour proposer un Certificat d'études approfondies en architecture (CEAA) en « Jardins historiques, patrimoine et paysage ». Le pari de la formation était d'allier un solide bagage à la fois théorique, historique et pluridisciplinaire à l'immersion dans la pratique : chaque année, les étudiants participaient à une étude grandeur nature réalisée pour le compte d'une collectivité locale (mise en valeur d'un parc, d'un jardin, etc.). Réservée au départ aux professionnels (architectes et paysagistes pour la plupart) en quête d'une spécialisation ou d'une reconversion, la formation fut transformée en DESS en 2000 et accueillit dès lors également des étudiants en formation initiale. Au début du XXI^e siècle, le recrutement de Dominique Poulot permet la mise en place d'un cursus universitaire spécifique sous la forme d'un diplôme d'études approfondies (DEA) intitulé « Histoire et politique des musées et du patrimoine artistique ». Ouvert en 2002, orienté vers la recherche et débouchant normalement sur une inscription en thèse, ce nouveau cursus visait à donner aux étudiants une approche d'ensemble du domaine des musées, du patrimoine et des arts. Après quinze ans d'existence, il intègre le master « Patrimoine et musées », qui voit le jour à la faveur de la réforme de la carte des masters (cf. infra), mise en œuvre à la rentrée 2016 (Duplouy 2025, 51-52, 58-59). Il a toujours pour objectif de contribuer à développer une approche historique et anthropologique des phénomènes culturels, patrimoniaux et artistiques et s'appuie pour cela sur une approche pluridisciplinaire, associant l'anthropologie, la sociologie et les sciences politiques.

À l'UFR 02 d'Économie, il y eut d'abord un DEA d'économie du travail et des ressources humaines, créé en 1988, dans lequel furent développés des cours d'économie de la culture et du patrimoine. Au début des années 1990, Xavier Greffe parvient à faire ouvrir une formation à part entière dans le domaine de l'économie de la culture, qui est transformée en 1995-1996 en DESS européen « Culture, Tourisme, Environnement », géré avec l'Institut de recherche et d'études supérieures du tourisme (IREST), au sein duquel le patrimoine constituait un objet majeur. Celui-ci dure quatre années. Les années 2002-2003 sont ensuite marquées par la

création du master « Économie et gestion des produits culturels ». Celui-ci repose sur une vision unifiée et forme à la fois à l'économie de l'art, aux spectacles, au patrimoine, aux industries audiovisuelles et numériques. La formation a depuis évolué, mais le patrimoine continue d'y occuper une place importante.

Entre-temps, d'autres disciplines se sont emparées au sein de Paris 1 du champ disciplinaire du patrimoine en proposant des formations plus professionnalisantes.

À l'UFR 09 d'Histoire, c'est un DESS en « Histoire et gestion du patrimoine français et européen » qui voit le jour en 1992, après la maîtrise, avec deux orientations principales : l'ingénierie historique (techniques et compétences de médiation culturelle et de valorisation du patrimoine historique) et la gestion des entreprises privées. Les intervenants étaient des historiens (notamment Nicole Lemaître) et beaucoup de professionnels. Au bout d'une vingtaine d'années, ce DESS est devenu le master professionnel « Histoire et gestion du patrimoine culturel ».

Dans le cadre de la mise en place du LMD (ou système de Bologne) en 2005, l'UFR 03 et l'IREST mettent en place une formation commune. La spécialité « Valorisation touristique des sites culturels » (VTSC), qui se substitue au DESS européen « Culture, Tourisme, Environnement », constitue alors l'une des quatre spécialités du master « Tourisme », dans laquelle s'investissent plusieurs enseignants-chercheurs de l'UFR 03, aux côtés de ceux de l'IREST. Il fut coordonné par Michel Tiard à l'IREST. Cette formation prend acte de ce que le tourisme constitue un vecteur largement répandu d'appréhension du patrimoine culturel ainsi qu'un potentiel économique pour sa mise en valeur. L'objectif conjoint des deux composantes de Paris 1 est alors de former une nouvelle génération de professionnels ayant un rapport intime et construit avec le patrimoine culturel, tout en maîtrisant les enjeux économiques et les savoir-faire du tourisme. Si le master existe toujours au sein de l'IREST, l'UFR 03 s'est pour l'essentiel désengagée de la formation, qui disparaît de sa carte de formation à la suite de la réforme des masters de 2016 (Duploux 2025, 51). Ce master, désormais intitulé « Gestion et Valorisation Touristique des Patrimoines » (GVTP), s'est développé avec une double vocation, professionnelle et de recherche. La majorité de ses étudiants, parfois *via* un parcours en apprentissage, optent pour une rapide professionnalisation. Toutefois, plusieurs se dirigent vers des thèses de doctorat, pour la plupart préparées au sein de l'IREST, unité de recherche développée au sein de l'IREST depuis 2008 (cf. *infra*). Les masters VTSC puis GVTP ont également connu une importante internationalisation, avec l'ouverture de plusieurs spécialités en co-diplomation avec des universités en Europe et ailleurs. Ainsi, en 2011 a été inauguré le M2 « Heritage Management » en partenariat avec l'Université Française d'Égypte. Basé au Caire, il a formé des cadres égyptiens du tourisme, du patrimoine et de la culture. En 2016, deux autres Masters sont ouverts au sein de l'IREST : le master « Gestion et Valorisation Touristique des Patrimoines Euro-méditerranéens » en partenariat avec la nouvellement fondée Université Euro-méditerranéenne de Fès au Maroc, et le master « Sustainable Tourism Management » préparé avec l'Université des Seychelles sur l'île de Mahé. En 2018 a été inauguré le master « Sustainable Tourism Development: Heritage, Environment, Society » à Athènes, en partenariat avec les universités grecques de la Mer Égée et de Harokopio. Enfin, le

master « Digital Fashion Communication », organisé en partenariat avec l'Università della Svizzera Italiana à Lugano, ouvre en 2020 et comporte des cours sur le patrimoine de la mode.

L'UFR d'Histoire inaugure, quant à elle, en 2008 un cursus international (Erasmus Mundus) : le master « Techniques, Patrimoine et Territoires de l'Industrie : histoire, valorisation, didactique » (TPTI), associant, sous le pilotage de Paris 1, les spécialités et les expertises de plusieurs universités internationales dans les domaines du patrimoine technique, artisanal et industriel.

En 2016, les UFR 03 et 09 restructurent leurs formations en patrimoine et ouvrent le master commun « Patrimoine et musées ». L'intitulé, nouvellement autorisé par le ministère, permettait en effet aux deux composantes de souligner leur implication ancienne dans ce champ disciplinaire en voie de consolidation et de reconnaissance nationale et internationale, tout en mettant en œuvre une collaboration plus étroite au niveau pédagogique entre historiens, historiens de l'art et archéologues. C'est en effet la réunion de ces trois disciplines autour de la notion commune de patrimoine qui permet de rassembler des parcours de M2 éclatés dans l'offre de formation des deux départements – avec un effet bénéfique de mutualisation des moyens –, de créer de nouveaux parcours de M2 et, surtout, d'offrir un socle commun à travers la création d'un cursus de M1 aux bases méthodologiques solides tant dans le domaine des museum studies que du vaste champ du cultural heritage et reposant sur une offre mutualisée de plus de 80 séminaires proposés chaque semestre (de la préhistoire au monde contemporain). Articulé autour d'un M1 commun, la nouvelle mention de master donnait accès à plusieurs parcours de M2 : les anciens M2 « Histoire du patrimoine et des musées » et « Jardins historiques, patrimoine et paysage » de l'UFR 03, le M2 « Gestion du patrimoine culturel » de l'UFR 09, une « Préparation au concours du patrimoine » (cf. infra), ainsi que deux créations : le M2 « Valorisation et médiation du patrimoine archéologique », issu du M2 Pro « Archéologie » dont le succès imposait un dédoublement des finalités professionnalisantes en direction de la médiation archéologique, et une « Préparation au concours du patrimoine – spécialité Archives » proposée par l'UFR 09. S'y ajoutait un double parcours international avec Columbia University, bientôt complété par un accord avec l'université de Bologne (2018 pour un double parcours en français et italien, 2022 pour un double parcours en français et anglais).

Il convient ici de souligner une spécificité unique au niveau national, dont peut s'enorgueillir l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne : sa formation en « Conservation-Restauration des biens culturels » (CRBC), qui est offerte aujourd'hui à travers un parcours spécifique de la licence « Histoire de l'art et archéologie » (L2 et L3) et un master dédié, lui-même décliné en 3 parcours de M1 et M2. À l'échelle nationale, seul l'Institut national du patrimoine (INP) prépare, après réussite du concours d'entrée, au métier de conservateur-restaurateur, auquel il faut ajouter deux écoles privées (l'École supérieure d'Art d'Avignon et l'École supérieure d'art et de design de Tours) qui délivrent une formation du grade de master. L'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne est, quant à elle, la seule université française à proposer une formation universitaire dans ce domaine, offrant ainsi aux étudiants une alternative à la fois au concours d'entrée de l'INP et à une formation privée onéreuse. C'est là le résultat d'une longue tradition qui remonte à la fondation de Paris 1 (Lalot 2025). Une maîtrise de sciences et techniques (MST)

« Conservation et restauration des œuvres d'art et des objets et sites archéologiques et ethnologiques » ouvre en effet à la rentrée 1975, faisant suite à un certificat préparatoire de deux ans mis en place dès 1973. Créée sans moyens pérennes mais portée par la détermination de deux archéologues, Jean Deshayes (1973-1977) puis surtout Jean-Pierre Sodini (1977-1999), la formation se met en place tant bien que mal et gagne progressivement ses lettres de noblesse. La loi sur les musées de 2002 la reconnaît comme l'un des quatre diplômes français satisfaisant aux exigences de qualification pour intervenir sur des collections publiques. À ce jour, la formation a diplômé plus de 800 des quelques 2 000 conservateurs-restaurateurs actifs en France depuis un demi-siècle. À ce nombre, il faut du reste ajouter près de 400 préventeurs du patrimoine formés depuis 1994 qui, s'ils n'interviennent pas sur les objets, veillent à définir les bonnes conditions de préservation des œuvres. Là encore, il n'existe aucune autre formation comparable dans l'université française.

Malgré ce foisonnement de formations, l'accès à la profession de conservateur de musée est resté la prérogative de l'École nationale du patrimoine (créée en 1990 et devenue en 2001 l'Institut national du patrimoine), qui recrute au niveau de la licence sur la base d'un concours, excluant dès lors du monde muséal les étudiants formés à l'université, quand bien même muni d'une thèse. C'est pour parer à cette singularité française que divers dispositifs ont été développés au sein de Paris 1. À partir de la rentrée 1982, l'université offre une « Préparation au concours des conservateurs de fouilles archéologiques ». Ce nouveau cursus est proposé aux étudiants préparant ou titulaires d'une licence (et rapidement d'une maîtrise) en archéologie. La préparation consiste en un complément de formation dans le domaine juridique et administratif, mais contient aussi un entraînement pratique aux épreuves écrites et orales du concours. À la suite de la création de l'École nationale du patrimoine et du corps lui-même des conservateurs du patrimoine en 1990, la préparation est étendue à la rentrée 1991 à l'ensemble du champ couvert par l'histoire de l'art et l'archéologie dans les musées français. Cette préparation est organisée en collaboration avec les universités Paris IV et Paris X, au moins jusqu'en 2016 quand Paris IV décida d'abandonner le consortium. En revanche, la tentative d'allier une scolarité à l'INP et la réalisation d'une thèse au sein de l'université se heurta à la faible disponibilité des élèves et, au-delà, des conservateurs une fois engagés dans la vie professionnelle. Rappelons qu'aucun des directeurs du plus grand musée du monde, le Louvre, n'a jamais été titulaire d'un doctorat !

Ce rapide passage en revue des formations en patrimoine à l'université Paris 1 nous montre que leur développement a été marqué par une absence de stratégie ou de réflexion à l'échelle de l'université, pour un domaine pourtant transversal. Ce développement est largement dû à des impulsions individuelles ou par de petits collectifs à l'échelle de certaines UFR. Les remarques que Christine Mengin faisait dans un rapport dédié aux masters professionnels de l'UFR 03 en 2007 peuvent s'appliquer à d'autres contextes :

« La diversité que fait apparaître l'étude des différents masters procède largement de la forte personnalisation de ce type de formation. En général, l'initiative en revient à un collègue, ou à un petit groupe de collègues, que leur activité scientifique a familiarisé(s) avec un milieu professionnel spécifique [...] La notoriété et la légitimité que leurs travaux

scientifiques leur valent dans le secteur d'activité visé leur permettent d'une part de convaincre de très bons professionnels d'intervenir dans le cursus (pour une rémunération aussi symbolique que tardive, nécessitant de surcroît des formalités disproportionnées), d'autre part d'entretenir des contacts avec des organismes à même de proposer aux étudiants des stages formateurs, voire de les embaucher » (Mengin 2007).

Néanmoins, on voit aussi que ces initiatives ont reposé sur, ou ont permis, des partenariats entre composantes (malgré des rivalités également rappelées au cours de nos entretiens) : entre UFR 03 et UFR 09, entre UFR 03 et IREST, entre IREST et UFR 02, entre UFR 03 et UFR 01 (Droit public), etc. Ces développements sont enfin marqués par des partenariats aux échelles régionales ou nationales : l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles (ENSA-V), l'École Nationale Supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art (ENSAAMA) (Olivier de Serres, économie), l'Institut national du patrimoine (INP), etc. L'Annexe ci-jointe présente un tableau des formations progressivement proposées à Paris 1 dans le domaine du patrimoine.

Les formations en patrimoine à l'heure européenne

L'alliance européenne Una Europa, dont Paris 1 est cofondatrice, a incontestablement joué un rôle déterminant dans la structuration et la visibilité du champ patrimonial au sein de l'université et au-delà. Imaginée dès 2017 et préfigurée par un premier protocole d'accord signé à la Sorbonne en février 2018, Una Europa s'est dotée d'une personnalité juridique en 2019 par l'intermédiaire de la constitution d'une association à but non lucratif de droit belge. En juin 2019, le projet « 1Europe » a été sélectionné et financé dans le cadre de l'appel Erasmus+ pour la constitution d'alliances universitaires européennes. La constitution d'une association et donc d'une gouvernance propre gérant l'ensemble des projets portés par l'alliance a permis à Una Europa de mettre en place un cadre d'actions pérenne, visant à structurer des projets de longue haleine avec, comme vision à long terme, la constitution d'un véritable campus européen. Dès juin 2018 ont été définies, au sein d'Una Europa, des thématiques prioritaires pour l'enseignement et la recherche, parmi lesquelles celle du patrimoine culturel. La structuration de la thématique patrimoniale a été pensée autour de la création de plusieurs projets réunissant l'ensemble des universités membres et en particulier d'un doctorat en patrimoine culturel.

Le doctorat en patrimoine culturel (programme Una-Her-Doc) a été pensé comme un diplôme conjoint (joint *degree*) sur un champ d'études fondamentalement interdisciplinaire. Or, il est apparu rapidement que la création d'un tel doctorat reposait de façon incontournable sur la création d'une communauté de chercheurs ainsi que sur une véritable cohorte de doctorants. Il fallait donc travailler d'emblée sur la constitution de ces collectifs et pas uniquement sur le diplôme lui-même. La première tâche fut par conséquent la création d'un écosystème dans le domaine du patrimoine culturel à l'échelle des universités européennes. Un appel fait au sein des universités partenaires a permis de définir les thématiques de recherche prioritaires au sein de chaque établissement. Il a facilité, dans un deuxième temps, l'identification de thématiques communes pour l'ensemble des partenaires. Ce processus itératif a facilité la compréhension de l'organisation de la recherche en patrimoine et de ses priorités au sein de chaque établissement. Paris 1 a beaucoup profité de cette dynamique

interdisciplinaire, jusqu'alors marginale au sein de l'établissement. À l'issue de cette vaste enquête, quatre thématiques ont été retenues pour construire les équipes de recherche transnationales (Transnational *research teams*, TRT) d'Una Europa dans le champ patrimonial :

- Patrimoine culturel, migrations et mobilités mondialisées
- Patrimoine et numérisation de la société
- Patrimoine culturel et capital social
- Conservation du patrimoine culturel

Si une majorité de chercheurs de Paris 1 a opté pour la quatrième thématique, reflétant ainsi la tradition de l'établissement dans le domaine de l'histoire de l'art et de la conservation, l'ensemble des thématiques de équipes de recherche transnationales ont été étoffées par des chercheurs de Paris 1.

Le programme doctoral Una-Her-Doc a été conçu autour d'un ensemble de dispositifs :

- une double inscription dans deux universités d'Una Europa sur la base d'une convention cotutelle ;
- un comité de thèse réunissant les deux codirecteurs, ainsi que deux autres enseignants-chercheurs de deux autres universités d'Una Europa ;
- une mobilité cumulée de douze mois vers l'université de cotutelle au cours des études doctorales, à laquelle peut être associée d'autres mobilités au choix vers d'autres universités d'Una Europa ;
- la participation à une des équipes de recherche transnationales d'Una Europa ;
- le suivi du programme pédagogique des cours obligatoires (et éventuellement au choix), créés collectivement par les universités de l'alliance.

L'ensemble de ces conditions réunies vise à offrir aux doctorants non seulement un double doctorat dans la discipline choisie, dispensé par les deux universités ayant signé la convention bilatérale de cotutelle, mais également un certificat en patrimoine culturel signé par les universités d'Una Europa. Un accord de consortium, signé en mai 2021 par les huit universités, définit précisément des conditions d'attribution de ce certificat. Le programme Una-Her-Doc est piloté par un Comité doctoral (*Joint Doctoral Committee*, JDC) réunissant un représentant de chaque université. Les inscriptions en cotutelle se font selon les règles de l'accord bilatéral entre deux universités – 28 accords bilatéraux-type gèrent les relations entre les huit universités d'Una Europa –, mais c'est le Comité doctoral qui valide l'inscription des doctorants au programme Una-Her-Doc, en examinant en particulier la pertinence d'inscrire leur travail doctoral dans la thématique des études en patrimoine.

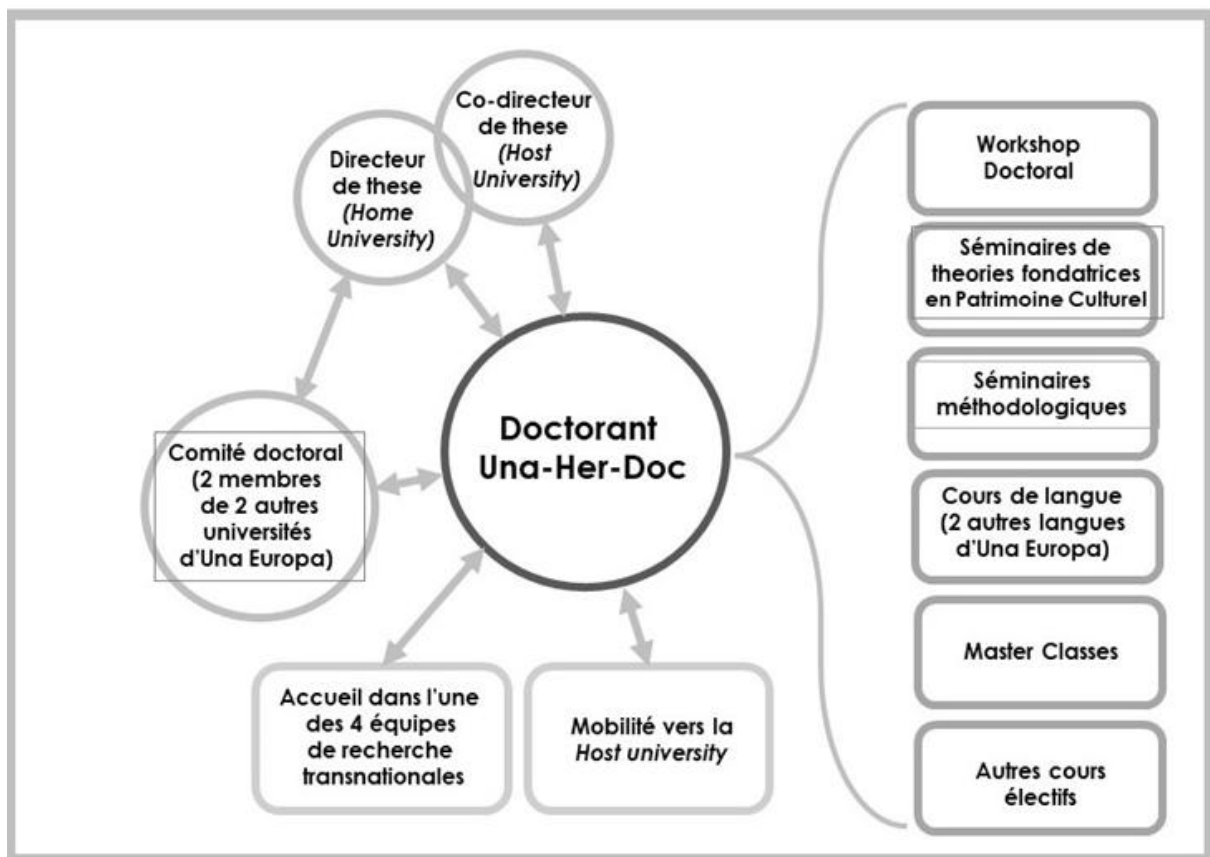


Figure 1 : L'écosystème du doctorat en patrimoine culturel d'Una Europa (doctorat en cotutelle + certificat en patrimoine culturel signé par les 8 universités). © Maria Gravari-Barbas

Les cohortes de doctorants de Una-Her-Doc prennent progressivement vie à travers un ensemble de workshops doctoraux et de rencontres scientifiques qui ont permis d'expérimenter des formules de formation. Les thématiques de ces workshops ont été définies de façon à réunir des doctorants de différentes disciplines intéressées par le champ du patrimoine, telles que « patrimoine et hybridation », « patrimoine dissonant », « patrimoine et numérique ». L'objectif d'un enseignement interdisciplinaire, puisant dans les diverses méthodologies et les traditions académiques des huit universités d'Una Europa a été formidablement atteint. Plusieurs publications sont par ailleurs issues de ces rencontres doctorales (Gravari-Barbas & Stanković 2021 ; Battilani *et al.* 2024).

C'est dans ce contexte d'interconnaissance des enseignants-chercheurs et des doctorants qu'a été pensé et produit une formation doctorale proposée aux doctorants en patrimoine culturel d'Una Europa. Cette formation s'étend sur la durée théorique de trois ans du doctorat et est composée d'éléments obligatoires (théories fondatrices du patrimoine, séminaires méthodologiques, workshops doctoraux, séminaires organisés dans le cadre des équipes transnationales) et de formats au choix (séminaires de projet, écoles d'été, etc.). Ces éléments ont été développés pour les besoins spécifiques de la formation doctorale conjointe et prennent en compte la diversité des champs du patrimoine culturel, matériel et immatériel, et la diversité des relations que les sociétés entretiennent avec celui-ci.

En somme, l’alliance européenne Una Europa a permis un changement d’échelle remarquable dans les études en patrimoine au sein de Paris 1. Il a notamment été possible de structurer un programme doctoral interdisciplinaire en patrimoine culturel, réunissant en 2025 un très grand nombre de chercheurs de Paris 1 dans divers rôles : co-directeurs des doctorants, intervenants dans les séminaires doctoraux dispensés dans le cadre du programme, coordinateurs ou membres d’une des quatre équipes de recherche transnationales.

2. La recherche en patrimoine

L’analyse des recherches menées sur le patrimoine au sein de l’université Paris 1 Panthéon-Sorbonne repose sur une enquête mixte : d’une part, une enquête qualitative qui a consisté à mener des entretiens semi-directifs sur la base d’une grille d’entretien commune, adressée à un ensemble de collègues dont le rôle dans la structuration des études et de la formation doctorale a été pré-identifié¹ ; d’autre part, une recension systématique de toutes les thèses et HDR soutenues à Paris 1 sur la thématique du patrimoine².

Les thèses et les HDR

Une liste des thèses soutenues à Paris 1 entre 1971 et 2022 sur la thématique du patrimoine culturel a été constituée. Pour ce faire, nous avons retenu une vision large du patrimoine culturel, qu’il soit matériel (mobilier, monuments, ruines, etc.), immatériel (arts du spectacle, rituels, etc.), paysager ou qu’il concerne l’industrie et les techniques. Dans tous les cas, seules les thèses mettant en œuvre une réflexion sur la relation entre objets / sites / espaces patrimoniaux et individus / acteurs / sociétés ont été retenues. Deux sources ont été utilisées : un fichier émanant de Paris 1 recensant l’ensemble des thèses soutenues entre 1971 et 2021 et le moteur de recherche theses.fr, qui recense l’ensemble des thèses de doctorat soutenues en France depuis 1985. Afin de faciliter le travail, une recherche par mot-clé a été effectuée dans les répertoires exploités. Les mots-clés suivants ont été utilisés : patrimoine, patrimonialisation, patrimonial, patrimoniaux, héritage, *heritage*, monument, musée, muséal, muséaux, objet, mobilier, ruine, tradition, coutume, protection, préservation, conservation, Unesco, bien, friche, savoir-faire, métiers d’art, artisan, sauvegarde, folklore, folklorique³. Il apparaît ainsi que le terme « patrimoine » fut utilisé pour la première fois à Paris 1 en 1980 dans une thèse en gestion intitulée « La sauvegarde du patrimoine immobilier ancien ». L’analyse s’est heurtée à la difficulté de la recherche faite sur la base du titre et du résumé qui, dans certains cas, a produit des faux positifs. Cette enquête a néanmoins abouti à la

¹ Ont été interviewés plus spécifiquement (dans l’ordre alphabétique) : Jean-Christophe Barbato, Emmanuel Bellanger, Arnaud Bertinet, Jean-Luc Chappey, Francesca Cominelli, Christian Hottin, Xavier Greffe, Thierry Lalot, Marie-Caroline Luce, Guillaume Mazeau, Christine Mengin, Dominique Poulot, Francis Prost, Bertrand Tillet et Julie Verlaine. Les co-auteurs de ce texte (Aurélie Condevaux, Alain Duploux, Maria Gravari-Barbas) ont également contribué avec des entretiens formels et par leur contribution directe dans ce texte.

² Cette recherche a été menée par François Jeandillou, doctorant à l’ED de géographie de Paris 1.

³ Termes utilisés pour la recherche : *patrim*, *muse*, *monum*, héritage, objet, mobilier, ruine, tradition, coutume, protection, préservation, conservation, sauvegarde, unesco, bien, friche, savoir-faire, métiers d’art, artisan, *folklor*.

constitution d'un fichier répertoriant 149 thèses consacrées au patrimoine culturel sur un total de 17 359 thèses soutenues à Paris 1 – le fichier est donné en Annexe à la fin de ce volume.

Les résumés des thèses sélectionnées ont été extraits et compilés à travers le moteur de recherche theses.fr, qui reprend les données centralisées par l'Agence bibliographique de l'enseignement supérieur. Une catégorisation et analyse des thèses a été effectuée selon :

- les disciplines ;
- le type de patrimoine : le patrimoine bâti, les objets et les collections, les archives, le patrimoine archéologique, les paysages culturels, le patrimoine immatériel, le patrimoine naturel, industriel et technique ;
- le type de questionnement : éthique / valeurs / idées, normes / propriété / droit, gestion / politiques / gouvernance, conservation / restauration, valorisation / financement, appropriation / représentations / identité, transmission / médiation, formation / métiers, fabrication / définition / évolution, évaluation / mesure, tourisme / mobilités, relations internationales / diplomatie / conflits, aménagement / urbanisation / métropolisation ;
- l'échelle spatiale considérée ;
- l'échelle temporelle considérée ;
- l'aire géographique considérée.

La même procédure a été réalisée à partir d'un fichier émanant de Paris 1 recensant l'ensemble des habilitations à diriger des recherches (HDR) soutenues entre 1988 et 2021. Une liste répertoriant 17 HDR consacrées au patrimoine culturel a ainsi été établie.

Enfin, une enquête a été menée auprès des unités de recherche de Paris 1 qui s'intéressent à la thématique patrimoniale.

L'analyse de la liste par disciplines des 149 thèses répertoriées révèle à la fois l'interdisciplinarité du champ, avec 13 disciplines représentées, mais aussi la place prépondérante qu'occupent certaines parmi elles, en particulier l'histoire de l'art et la géographie (fig. 2). Certains champs d'étude, tels que les études en tourisme, n'apparaissent pas en tant que tels, les thèses sur patrimoine et tourisme étant quasi exclusivement soutenues au sein de l'ED de géographie de Paris 1.

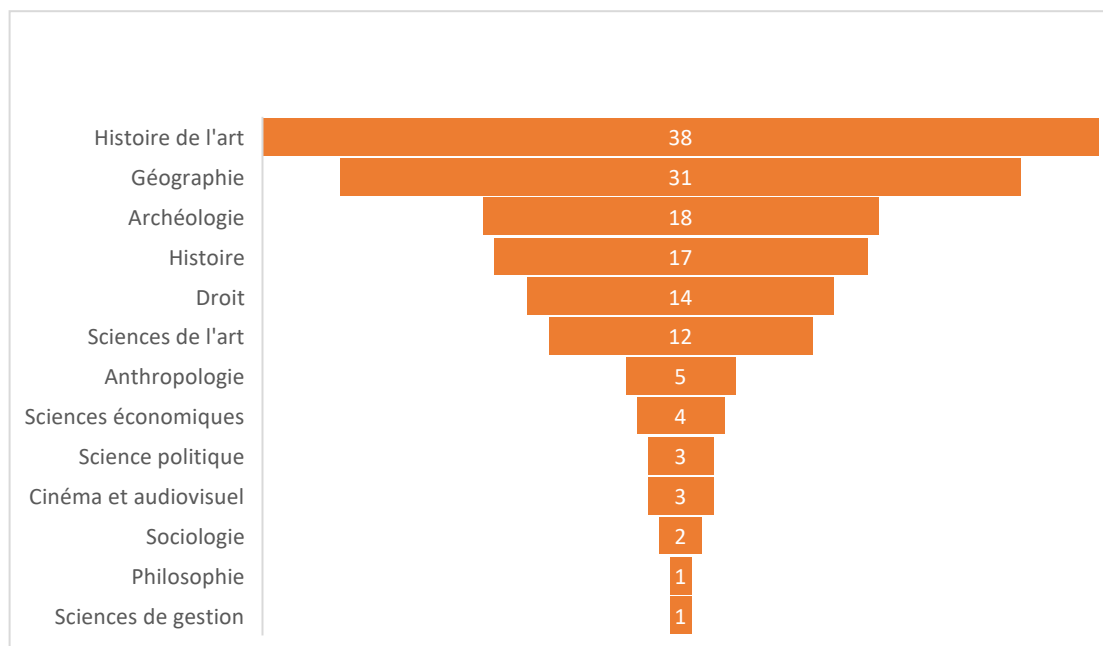


Figure 2 : Répartition disciplinaire des 149 thèses soutenues à Paris 1 sur la thématique du patrimoine (1971-2022).

L'analyse de l'évolution chronologique des thèses soutenues à Paris 1 montre de façon particulièrement visible la croissance remarquable du nombre des thèses à partir de la décennie 2000. Cette croissance se confirme dans la décennie 2011-2020, avec plus de la moitié des thèses listées soutenues pendant ce laps du temps. Notons également que l'amorce de la décennie 2021-2030 semble confirmer cette évolution (fig. 3).

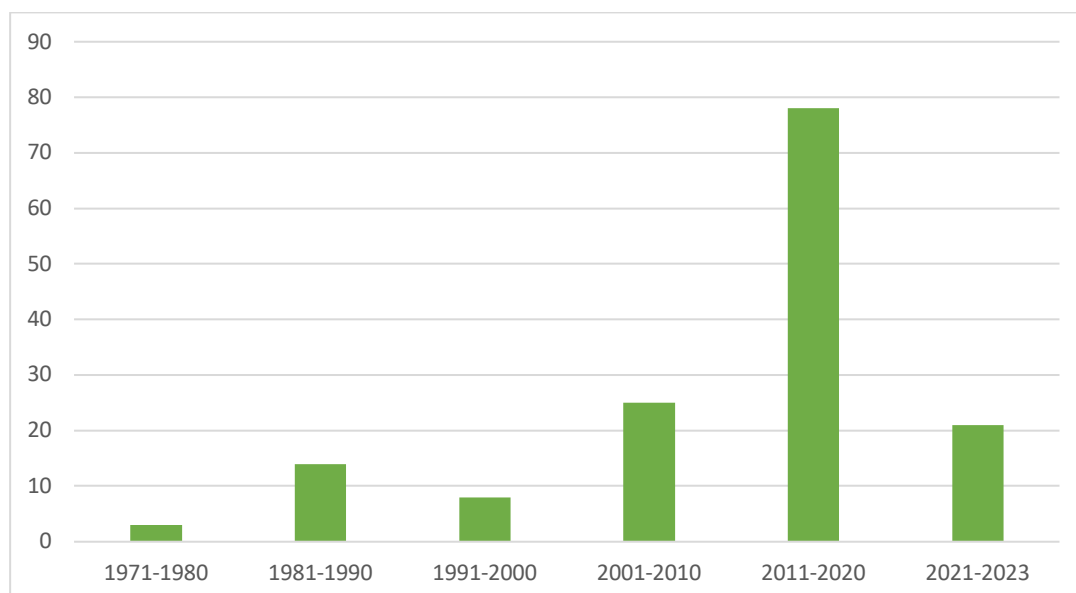


Figure 3 : Évolution du nombre de thèses soutenues à Paris 1 sur la thématique du patrimoine (1971-2022).

La typologie des patrimoines étudiés semble être dominée par des thématiques relatives au patrimoine matériel : les musées, objets et collections occupent la première place (avec 31

thèses consacrées plus spécifiquement à des musées). Un nombre considérable de thèses porte sur le patrimoine bâti (dont 11 thèses consacrées plus précisément à des monuments historiques). Le patrimoine archéologique et le patrimoine immatériel suivent, tandis que des nouvelles thématiques, comme les paysages culturels, font leur entrée depuis les années 2000 (fig. 4).

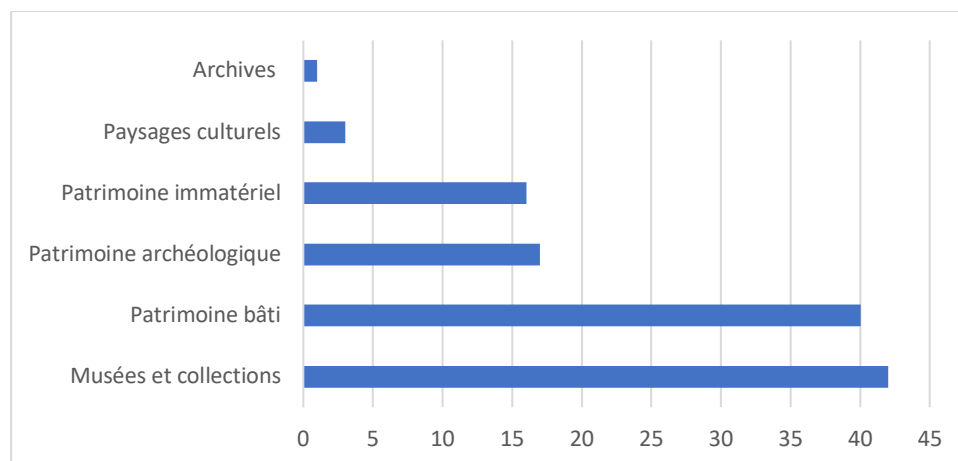


Figure 4 : Principaux types de patrimoines représentés dans les thèses soutenues à Paris 1 sur la thématique du patrimoine (1971-2022).

Les nuages de mots établis sur la base des titres de thèses et des résumés des thèses confirment et détaillent davantage les orientations thématiques des thèses et les mots-clés principaux (fig. 5).

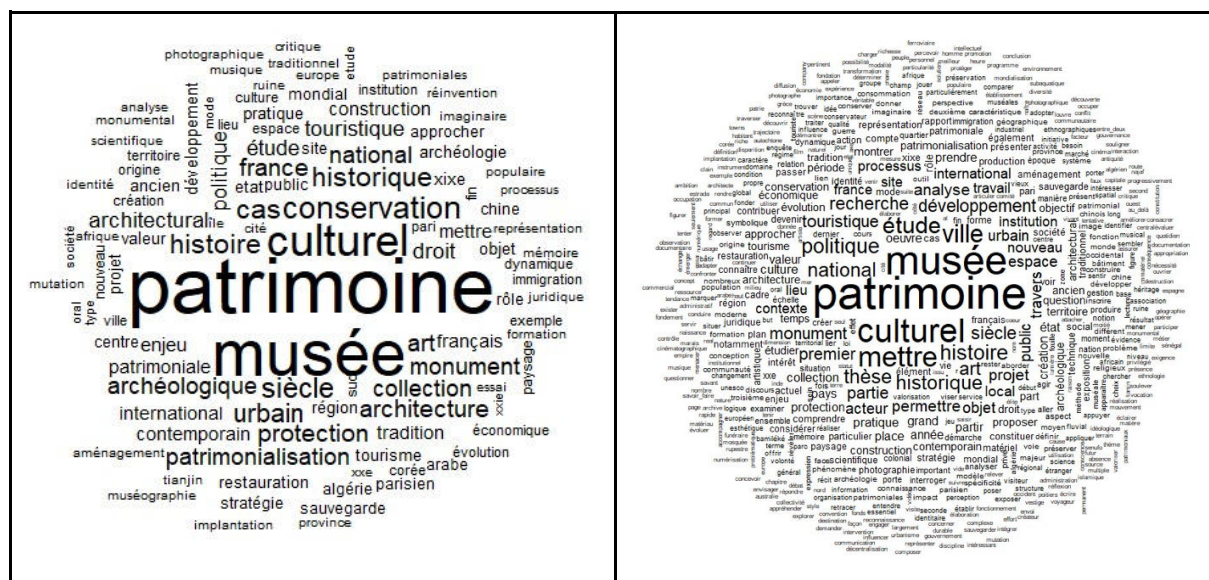


Figure 5 : Nuage de mots : titres et résumés des thèses soutenues à Paris 1 sur la thématique du patrimoine (1971-2022).

Les questionnements introduits par la thèse dénotent une plus grande diversité des approches et confirment également la diversité disciplinaire (fig. 6).

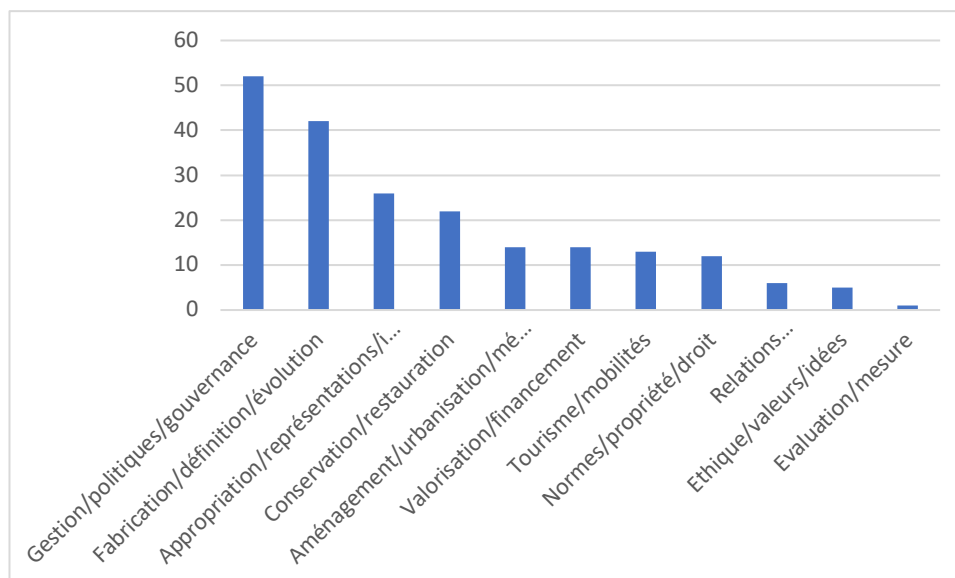


Figure 6 : Les principaux questionnement des thèses soutenues à Paris 1 sur la thématique du patrimoine (1971-2022).

Les aires géographiques concernées témoignent d'un ancrage plutôt en Europe de l'Ouest et en France. Toutefois tous les continents sont représentés, avec une présence importante du monde arabe (fig. 7).

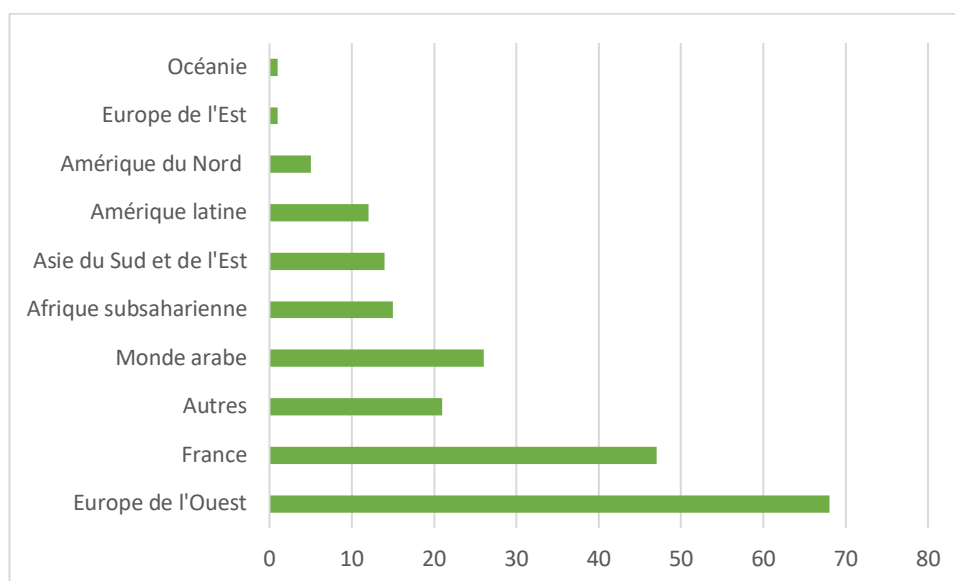


Figure 7 : Les principales aires géographiques concernées dans les thèses soutenues à Paris 1 sur la thématique du patrimoine (1971-2022).

Enfin, en termes de débouchés, la grande majorité des docteurs s'est orientée vers des carrières d'enseignant-chercheur. Les débouchés dans le conseil et l'expertise sont également nombreux comme ceux dans des musées. Les autres carrières, moins représentées, confirment la grande diversité des formations pré-doctorales et celles des écoles doctorales auxquelles étaient rattachées ces thèses (fig. 8).

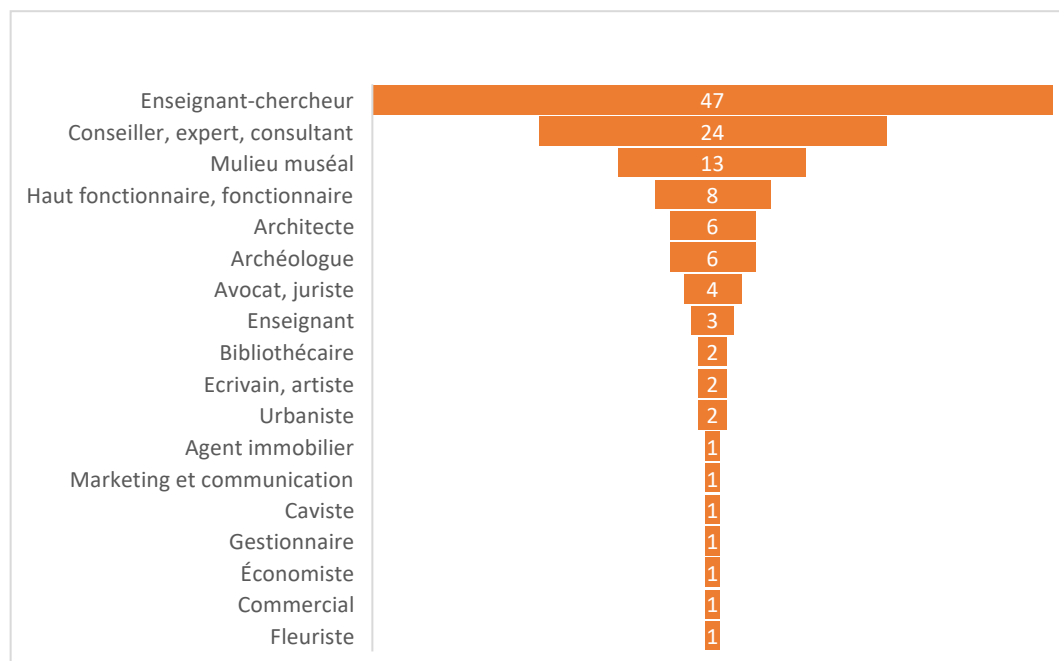


Figure 8 : Le débouchés des docteurs ayant soutenu à Paris 1 une thèse sur la thématique du patrimoine (1971-2022).

Les habilitations à diriger les recherches (HDR) soutenues au sein de Paris 1 reflètent des tendances analogues à celles des thèses, avec notamment une représentation importante de l'histoire de l'art et de la géographie. Le faible nombre des garants spécialistes du patrimoine explique le fait que les HDR soient encadrées par un nombre restreint de collègues (fig. 9).

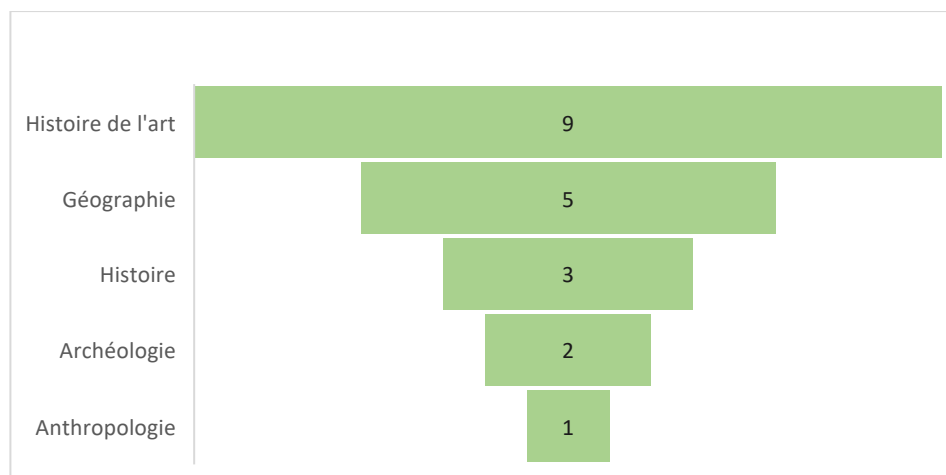


Figure 9 : Les disciplines des habilitations à diriger les recherches soutenues au sein de Paris 1

La recherche en patrimoine au sein des laboratoires de Paris 1

Au sein de Paris 1, la recherche en patrimoine se distribue à travers un grand nombre d'unités de recherche, qui comportent souvent un axe de recherche consacré au patrimoine et qui abordent chacune des thématiques patrimoniales via son propre prisme disciplinaire et thématique. Il n'existe pas, en 2023 à Paris 1, d'unité de recherche, UMR ou équipe d'accueil

de doctorants, consacrée spécifiquement au patrimoine, qui constitue un « objet d'étude bien identifié mais sans véritable reconnaissance institutionnelle » (entretien avec Francis Prost). La recherche sur le patrimoine est ainsi le fruit d'initiatives nombreuses, souvent remarquables, mais déconnectées les unes des autres et le plus souvent marquées par un sceau disciplinaire.

Au sein de l'unité mixte de recherche **Centre d'histoire sociale des mondes contemporains (CHS)** (UMR 8058), l'axe « Sociétés culturelles, média(tisa)tions, diffusions » intègre une réflexion patrimoniale, à travers une histoire sociale du patrimoine. Pascal Ory a théorisé l'histoire culturelle à l'intérieur de laquelle il a intégré les questions patrimoniales, comme un élément parmi d'autres de l'histoire culturelle. Parallèlement, en histoire urbaine, des travaux ont porté sur la patrimonialisation en milieu urbain (Annie Fourcaut), tandis qu'en histoire politique, des études ont été menées sur la patrimonialisation de la Grande Guerre (sur les monuments aux morts de la Première Guerre mondiale par Antoine Prost). Ainsi, des thématiques relevant du patrimoine se sont développées dans les années 2000 à travers des questions présentes dans de nombreux travaux, sans pour autant que le patrimoine apparaisse au départ comme un axe structurant au sein du laboratoire. En 2016, à la faveur du nouveau plan quinquennal, le patrimoine est devenu un pôle de recherche identifié à travers un axe structurant autour de l'histoire culturelle, incluant des croisements avec les questions de genre et les questions coloniales. Plus d'une dizaine de chercheurs au CHS ont alors intégré les questions de patrimonialisation (entretien avec Julie Verlaine).

Le **Centre de recherche Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA)** a développé depuis le milieu des années 2010 un axe « Patrimoines, patrimonialisations » au sein duquel les publications sont nombreuses, réunissant des spécialités très diverses. Ces réflexions se sont mises en place grâce à des chercheurs – le rôle de Dominique Poulot a été déterminant – ou des structures comme le LabEx « Création, Arts et Patrimoines » (CAP) entre 2011 et 2020. L'HiCSA a piloté des réponses à plusieurs appels à projets sur le patrimoine, qui ont réuni un grand nombre de doctorants (notamment sous la direction de Dominique Poulot et de Philippe Dagen). Au sein du LabEx CAP, *Les Cahiers du LabEx Cap* ont de fait offert la possibilité aux post-doctorants de HiCSA de publier des articles importants (entretien avec Arnaud Bertinet). Par ailleurs, le séminaire transdisciplinaire « Patrimoine et développement » qui réunissait, de 2005 à 2015, des historiens de l'art, des économistes, des anthropologues, des architectes et des géographes de Paris 1 et d'autres institutions a été particulièrement fécond sur les questions du patrimoine vu de façon interdisciplinaire. Deux productions méritent en particulier d'être citées : *Porto-Novo : patrimoine et développement* (Mengin & Godonou 2013) et *Méthodologies d'évaluation économique du patrimoine urbain : une approche par la soutenabilité* (Vernières 2012) (entretien avec Christine Mengin).

Au sein de l'**Équipe interdisciplinaire de recherche sur le tourisme (EIREST)**, unité de recherche interdisciplinaire consacrée à l'étude des phénomènes touristiques, réunissant des géographes, des économistes, des anthropologues et des chercheurs issus des sciences de gestion, le patrimoine est une thématique centrale, développée depuis la fondation de l'équipe en 2008 dans son articulation avec le tourisme. Ainsi, l'axe « patrimoine et tourisme » a accueilli une trentaine de doctorants ayant soutenu des thèses sur des thématiques patrimoniales. L'EIREST travaille par ailleurs en relation avec la chaire Unesco « Culture – Tourisme –

Développement », fondée au sein de l'IREST dès 1998 et à laquelle fut associé en 2002 le réseau Unitwin-Unesco, qui regroupe en 2025 trente-deux universités réparties dans une trentaine de pays. Un module « Gestion touristique des sites du patrimoine mondial » a été créé en 2014 ; en 2025, il est proposé par plusieurs universités du réseau Unitwin-Unesco. Dans ce contexte, les doctorants accueillis se focalisent tout particulièrement sur les sites du patrimoine mondial (Convention 1972) ou sur le patrimoine immatériel (Convention de 2003). Les chercheurs de l'EIREST coordonnent par ailleurs le groupe de travail « Patrimoines : savoirs et circulations » du LabEx « Dynamiques territoriales et spatiales » (Dynamite) fondé en 2012, qui regroupe plusieurs laboratoires et de multiples chercheurs (notamment de Paris 1) qui travaillent sur la question du patrimoine (<https://labex-dynamite.com>).

L'unité mixte de recherche **Anthropologie et histoire des mondes antiques (Histoire, anthropologie, archéologie) (ANHIMA)** (UMR 8210) comporte un axe « Archéologie et patrimoine », dont les recherches portent sur la transmission et la réception de l'héritage antique, architectural et archéologique. Plus spécifiquement, les chercheurs concernés visent à produire une socio-histoire de l'archéologie marocaine en tirant parti de la longue tradition de fouilles françaises menées au Maroc. Dans cet axe, la thématique est centrée autour des relations identitaires et du patrimoine en Afrique du Nord. Différents aspects sont envisagés dans l'optique de la confrontation entre l'héritage scientifique et idéologique de l'appréhension de la période romaine pendant la colonisation et sa perception actuelle.

L'unité mixte de recherche **Institut d'histoire moderne et contemporaine (IHMC)** (UMR 8066) réunit historiens et historiens de l'art. Depuis 2016, beaucoup de travaux sont consacrés aux collections, aux musées et aux circulations des objets (entretien avec Jean-Luc Chappey). Les thématiques abordées à l'IHMC comportent un axe « Arts et patrimoines », qui interroge en particulier les processus de patrimonialisation qui ont accompagné et façonné l'histoire des savoirs, en se concentrant sur l'histoire des objets, des collections et des mouvements artistiques. L'objectif est d'accroître la visibilité de l'histoire de l'art en l'associant à l'histoire du patrimoine. Un premier thème, intitulé « Collections et patrimoine », analyse la formation des collections et des patrimoines dans une perspective transnationale du XVIII^e au XX^e siècle. Il s'intéresse à la matérialité des œuvres, à la biographie des artefacts et au rôle des différents acteurs (collectionneurs, experts, etc.) dans un contexte impérial et global. Un autre thème important est l'étude des « Patrimoines abandonnés », notamment à travers le phénomène de l'exploration urbaine (Urbex). Cette recherche examine l'histoire des lieux délaissés, leurs usages informels et leur éventuelle patrimonialisation, proposant ainsi une nouvelle approche des lieux de mémoire. Enfin, le sous-axe « Valeur et historiographie de l'art » se penche sur le canon artistique et les marchés de l'art à l'époque moderne et contemporaine. Il analyse l'histoire des prix, des ventes aux enchères et l'évolution de l'écriture de l'histoire de l'art, en s'intéressant notamment à la circulation des idées et des acteurs.

L'unité mixte de recherche **Trajectoires. De la sédentarisation à l'État** (UMR 8215) développe notamment un thème de recherche intitulé « Archéologies du passé au présent », qui s'articule étroitement avec l'École universitaire de recherche *Archaeological Challenges* (EUR ArChal) portée par Paris 1 (<https://eur-archal.pantheonsorbonne.fr>). La réflexion sur « Politiques et patrimoine » met en lumière la nécessité pour l'archéologie de prendre en compte ses

dimensions politiques et historiographiques. Face aux pressions commerciales et au désengagement de l'État, le patrimoine archéologique acquiert une importance identitaire et économique croissante, où la valeur réside moins dans l'objet que dans les significations que les sociétés lui accordent. Ce champ touche à plusieurs objets de recherche. Le premier analyse comment l'histoire de la discipline influence ses pratiques actuelles. Le deuxième déploie une démarche archéologique sur le passé contemporain (XX^e siècle), étudiant les vestiges de guerres, de catastrophes ou de l'urbanisme récent. Le troisième s'intéresse à la médiation culturelle et à l'archéologie publique, en soulignant la responsabilité des chercheurs face aux risques de récupération politique et en promouvant une forme d'« archéologie durable » centrée sur les communautés. Enfin, les chercheurs abordent l'organisation et les réglementations de l'archéologie préventive à l'échelle mondiale pour lutter contre l'érosion continue du patrimoine archéologique.

L'unité mixte de recherche **Archéologies et Sciences de l'Antiquité** (ArScAn) (UMR 7041) couvre un large spectre disciplinaire en sciences humaines et sociales autour de l'étude des sociétés et cultures du passé, de la préhistoire à l'époque moderne : archéologie, histoire de l'art, histoire et épigraphie, philologie, littérature, géoarchéologie, études paléo-environnementales ou encore anthropologie funéraire sont convoquées pour étudier les sociétés passées du Proche et Moyen-Orient ancien, de l'Antiquité Classique et du Moyen-Âge. Bien que les axes de recherche ne soient pas explicitement orientés vers le patrimoine, autrement dit vers la relation entre ces sociétés passées et le présent, celui-ci n'est jamais très loin, notamment lorsqu'il s'agit de « patrimoines en danger » au Proche et Moyen-Orient⁴ ou de la transmission et de la circulation des savoir-faire techniques dans une perspective anthropologique. Mais surtout, le laboratoire ArScAn est membre fondateur du LabEx « Les passés dans le présent : histoire, patrimoine, mémoire », porté depuis 2012 par l'université Paris-Nanterre, dont l'activité tourne autour de ces deux questions réflexives : « Quels usages pour quels passés ? Quels passés pour quels usages ? » (<http://passes-present.eu>). Le LabEx s'intéresse aux temporalités imbriquées, aux constructions contrastées des récits historiques et mémoriels et à leurs effets, aux transformations et migrations des représentations, à la matérialité du passé et à ses traces, à l'immatérialité des savoir-faire et des savoir-être, à la circulation dématérialisée des fonds et collections. Ce faisant, il fait jouer l'articulation entre histoire, patrimoine et mémoire. Dans ce cadre, plusieurs actions ayant impliqué des enseignants-chercheurs de Paris 1 se distinguent par l'accent mis sur la sauvegarde de la mémoire, ainsi que sur la numérisation, l'étude et la valorisation d'archives archéologiques, dans le prolongement notamment du projet européen « Archives of European Archaeology » (AREA), longtemps piloté par la Maison de l'archéologie de Nanterre, qui rassemblait archivistes, historiens et archéologues pour recenser, exploiter et publier ces archives dispersées (Schnapp *et al.* 2007).

⁴ ArScAn au programme « Grands sites archéologiques » du ministère de la Culture et de la Communication, consacré au patrimoine en péril et visant à présenter au public, sur le web, les vestiges et restitutions de plusieurs sites archéologiques (<http://archeologie.culture.fr/proche-orient/>).

En matière d'archéologie, l'unité mixte de recherche **Archéologie des Amériques** (ArchAm) (UMR 8096) s'attache à l'étude des civilisations qui ont peuplé le double continent américain avant l'arrivée des Européens, des rives de l'océan Arctique jusqu'aux sommets de la cordillère des Andes, en passant par les forêts tropicales de Mésomérique et du bassin amazonien. Au-delà de l'étude des sociétés anciennes, l'une des spécificités de l'archéologie américaniste est qu'elle construit un discours sur le passé de sociétés dont les langues et une grande partie des traditions, des savoir-faire et des représentations du monde ont perduré et sont encore transmis par des personnes qui en revendiquent la descendance et qui ont donc leur propre relation, elle aussi construite et dynamique, avec ce même passé. Il y a donc, intrinsèquement à l'archéologie américaine, une double relation à l'Histoire : celle que les archéologues fabriquent et celle que les groupes qui se revendiquent comme descendant de ces sociétés produisent, maintiennent et cultivent. Ces relations et ces constructions de récits interagissent entre elles et ne sont pas dénuées de conséquences, qu'elles soient économiques, sociales ou politiques. Une partie des travaux du laboratoire vise donc à aborder d'un point de vue historique et sur la longue durée les répercussions sociétales, éthiques et politiques des discours générés par la discipline archéologique.

L'unité mixte de recherche **Géographie-cités** (UMR 8504) se présente comme un laboratoire interdisciplinaire situé au carrefour de la géographie humaine et des études urbaines. Ses chercheurs interrogent les dimensions spatiales des sociétés, qu'il s'agisse de l'étude des formes et des logiques des transformations spatiales ou encore de l'analyse des pratiques et des représentations de l'espace, qu'elles soient vernaculaires ou savantes. Dans ce cadre, plusieurs projets adoptent une approche ou une dimension patrimoniale. En particulier, un programme porte sur l'étude et la valorisation numérique des archives du géographe français Emmanuel de Martonne (1873-1955), dont l'université conserve les carnets de terrain et une très riche collection de plaques de verre.

L'unité mixte de recherche **Sorbonne – Identités, relations internationales et civilisations de l'Europe** (SIRICE) (UMR 8138), laboratoire en histoire des relations internationales contemporaines et des mondes étrangers, rassemble des chercheurs de plusieurs universités, notamment des historiens de l'Institut Pierre Renouvin de Paris 1 – qui doit son nom à celui qui est considéré comme le maître de l'école historique française des relations internationales –, dont les thématiques s'articulent autour des grandes questions européennes au XX^e siècle principalement. Certains travaux, notamment ceux de Pierre Singaravelou sur « identités et patrimoines asiatiques », intègrent le champ patrimonial.

Notons enfin que ce tour d'horizon des laboratoires de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne dont les thématiques *affichées* concernent, de près ou de loin, le vaste champ des *Cultural heritage studies*, ne saurait préjuger de l'absence, dans d'autres unités de recherche, de travaux liés aux thématiques patrimoniales. L'éclatement de ce champ de recherche par nature transdisciplinaire, l'absence d'identification claire au niveau de l'établissement et la

forte individualisation des travaux des enseignants-chercheurs expliquent la difficulté à identifier tous les projets et chercheurs impliqués dans le champ du patrimoine⁵.

Quel avenir pour les études en patrimoine à Paris 1 ?

À travers cette présentation il apparaît que les études et la recherche en patrimoine sont pour le moment éparpillées à travers plusieurs départements, instituts et unités de recherche. Le champ est particulièrement dynamique, avec un grand nombre de diplômes proposés, des publications nombreuses et de qualité, et une remarquable liste de doctorats soutenus. Toutefois, cette dynamique se heurte aussi aux traditions locales, au compartimentage dont souffre encore trop Paris 1, dont le projet transdisciplinaire des origines consistant à faire cohabiter trois familles disciplinaires (droit et sciences politiques ; économie, gestion et mathématiques appliquées ; sciences humaines et sociales) s'est peu à peu sédimenté dans la routine de composantes qui priorisent leurs positionnements disciplinaires. Cette dynamique fragile dépend aussi grandement de l'investissement de quelques enseignants-chercheurs qui portent littéralement le projet commun, bien au-delà des nombreux enseignants-chercheurs engagés de manière éparpillée à l'échelle de Paris 1 dans le vaste champ du patrimoine.

Dans ce contexte, la dynamique d'Una Europa, d'emblée focalisée sur des champs interdisciplinaires a été particulièrement structurante. Les diverses initiatives menées dans le cadre de l'alliance ont ainsi permis à des enseignants-chercheurs qui ne se connaissaient pas – et qui connaissaient mal les travaux de leurs collègues – de se rencontrer, d'échanger et dans certains cas de co-produire des travaux. C'est en particulier le cas des équipes de recherche transnationale (TRT) qui réunissent chacune des collectifs de chercheurs de Paris 1 et des autres universités de l'alliance, amenées à se rencontrer dans le cadre des « Get together seminars », des « Congrès des TRT » ou encore dans des équipes visant à préparer des projets collectifs – depuis les financements d'amorçage proposés par Una Europa jusqu'aux appels à projets européens. C'est ainsi grâce à cette impulsion « par le haut » que les recherches en patrimoine à Paris 1 se structurent de plus en plus dans une approche inter- voire transdisciplinaire.

3. Présentation de l'ouvrage

C'est dans le prolongement des travaux des équipes de recherche transnationales (TRT) qu'a été préparé cet ouvrage. Il est le résultat d'une initiative qui ambitionne d'offrir une plateforme d'échange et de dialogue aux enseignants-chercheurs de Paris 1 intéressés par les recherches

⁵ De ce point de vue, des réponses complémentaires peuvent être apportées par l'outil « Rechercher une expertise » (<https://recherche.pantheonsorbonne.fr/structures-recherche/rechercher-expertise>), développé par la Commission de la recherche de l'université. Celui-ci utilise l'intelligence artificielle pour identifier les chercheurs de l'établissement qui travaillent sur un thème de recherche spécifique à partir des titres et des résumés des travaux de recherche qu'ils ont déposés sur la plateforme HAL. À ce stade toutefois, l'outil est proposé dans une version bêta et ne renvoie pas toujours des réponses très pertinentes (faux positifs, chercheurs extérieurs à l'institution, absence des chercheurs ne déposant pas leurs travaux sur HAL, etc.).

en patrimoine⁶. Le colloque « Les recherches en patrimoine à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne : Approches, concepts, disciplines », dont est issu l'ouvrage, s'est tenu en novembre 2023 à Paris 1. Son programme reflétait les quatre thématiques des équipes de recherche transnationales, qui constituaient les quatre sessions principales du colloque :

- i) Patrimoine culturel, migrations et mobilités mondialisées ;
- ii) Patrimoine et numérisation de la société ;
- iii) Patrimoine culturel et capital social ;
- iv) Conservation du patrimoine culturel.

Pour ce faire, nous avons demandé aux participants de mobiliser leurs thématiques de recherche personnelles en les alignant les thématiques fédératrices d'Una Europa. Chaque section de l'ouvrage s'ouvre par une description synthétique de la thématique telle qu'elle a été définie à l'échelle de l'alliance Una Europa, suivie d'une présentation des articles qui la composent et qui déclinent ainsi, à l'échelle de Paris 1, les perspectives globales et la manière dont les chercheurs de Paris 1 se les approprient.

L'inégalité constatée entre les quatre parties a différentes explications possibles. La partie 4, la plus fournie, reflète les préoccupations pour la conservation et restauration qui, on l'a vu, ont été au cœur du développement de la question patrimoniale à l'Université Paris 1 depuis ses prémises. Les parties 1 et 2 abordent des questionnements plus récents, ce qui explique en partie un nombre moindre de contributions. La première partie se fait l'écho de la mondialisation des politiques patrimoniales, en lien avec la prise en compte de divers phénomènes, au premier rang desquels le développement du tourisme et les migrations. Ces thématiques, désormais bien ancrées au sein de l'Université Paris 1, ont été à la pointe de renouvellements conceptuels dans les approches des patrimonialisations en sciences sociales au cours des dernières années. La question de la numérisation abordée dans la partie 2, plus récente, est elle aussi porteuse de transformations profondes dans le champ du patrimoine. La diversité des contributions montre que les enjeux multiples soulevés par la numérisation ont déjà été saisis par différentes disciplines au sein de l'université : apports de la technologie à la connaissance et à la valorisation du patrimoine, défis et opportunités que ces outils posent pour les questions "classiques" autour de l'accès et de la démocratisation, et pour les méthodes de recherche elles-mêmes. Enfin, la partie 3 « Capital social, mutualité, bénévolat et patrimoine » est de loin la plus restreinte. L'appel à contributions pour le colloque « Les recherches en patrimoine à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne », pour l'axe associé à la TRT 3, a pourtant suscité de nombreuses propositions, révélant en particulier des travaux et des projets attentifs aux jeux de pouvoirs et aux significations contestées des patrimoines. Outre les trois textes présentés dans ce volume, le colloque a permis d'entendre plusieurs communications qui reflétaient l'engagement de la recherche et de la pédagogie au service ou aux côtés des acteurs patrimoniaux, et plus largement de la société civile, au sein de l'Université Paris 1. La moindre participation des auteurs à la publication pourrait s'expliquer par le fait que ces engagements

⁶ Les résultats présentés dans cette publication sont issus du projet *Pantheon Heritage* (PANTHER), coordonné par Aurélie Condevaux, Alain Duploux et Maria Gravari-Barbas, qui a bénéficié d'un soutien financier du Programme Sorb'Rising, au titre du programme d'Investissement d'Avenir (ANR-21-EXES-0015).

trouvent moins de nécessité ou d'intérêt à être présentés sous une forme académique « classique », ou qu'il s'agit de recherches encore émergentes.

Saluons enfin le fait que cet ouvrage, qui célèbre la contribution d'Una Europa à la structuration des recherches en patrimoine de Paris 1, soit publié dans la série *Una Europa Cultural Heritage Book Series*, une initiative éditoriale mise en place par le Comité de gestion (*Self steering committee*) en Patrimoine culturel d'Una Europa.

Bibliographie

Andrieux, Jean-Yves (1997), *Patrimoine et histoire*. Paris: Belin.

Audrerie, Dominique (2003), *Questions sur le patrimoine*. Bordeaux: Éditions Confluences.

Babelon, Jean-Pierre & Chastel, André (1994), *La notion de patrimoine*. Paris: Liana Lévi.

Battilani, Patricia, Belcastro, Maria Giovanna, Kowalski, Krzysztof & Nicolosi, Teresa (dir.) (2024), *Dissonant Heritage: Concepts, Critiques, Cases*. Bologna: AlmaDL University of Bologna Digital Library. <https://doi.org/10.60923/uech2024-1>.

Bégain, Patrice 2012, *Patrimoine, politique et société*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Presses de Sciences Po.

Bortolotto, Chiara (2011), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Bromberger, Christian (2014), « 'Le patrimoine immatériel' entre ambiguïtés et overdose », *L'Homme* 209, 143-151. <https://doi.org/10.4000/lhomme.23513>.

Choay, Françoise (1992), *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil.

Duplouy, Alain (2025), « Une histoire des diplômes », in : Duplouy, Alain & Schnapp, Alain (dir.), *Unie dans sa diversité. L'École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 29-69.

Étiembre, Loïc (2003), « La Communication des Journées du patrimoine. Thèse de doctorat de l'université d'Avignon et des pays de Vaucluse, le 4 octobre 2002 », *Culture & Musées* 2, 171-174. www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2003_num_2_1_1341_t1_0171_0000_2.

Gondran, François (2015), « L'année européenne du patrimoine en France », *Monumenta* 3, 280-290. <https://doi.org/10.11588/monu.2015.0.42423>.

Grange, Daniel-Jacques & Poulot, Dominique (dir.) (1997), *L'esprit des lieux : le patrimoine et la cité*. Colloque international. Conservatoire d'Art et d'Histoire, Annecy, septembre 1995. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.

Gravari-Barbas, Maria (2022), « Vers un doctorat conjoint en patrimoine culturel. L'expérience de l'alliance européenne Una Europa », *Culture et Recherche* 142, 118-120. https://www.culture.gouv.fr/fr/content/download/307309/pdf_file/Culture-et-Recherche-142-Web.pdf.

Gravari-Barbas, Maria (2023), « Politiques publiques en matière de patrimoine et de tourisme : un mariage de raison ? », *L'Observatoire* 61 (2), 19-29. <https://doi.org/10.3917/lobs.061.0019>.

Gravari-Barbas, Maria & Stanković, Isidora (dir.) (2021), *Heritage Hybridisations. Concepts, Scales and Spaces*. Una Europa PhD Workshop, Paris 1 Panthéon-Sorbonne May 10-12. https://heritage-hybrid.sciencesconf.org/data/pages/Paris_1_Una_PhD_Workshop_Proceedings_3.pdf.

Lalot, Thierry (2025), « La conservation-restauration des biens culturels », in : Duplouy, Alain & Schnapp, Alain (dir.), *Unie dans sa diversité. L'École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 345-366.

Mengin, Christine (2007), « Les masters professionnels de l'UFR 03 : état des lieux ». Rapport non publié remis le 8 septembre 2007 à la directrice de l'UFR 03. Archives de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Mengin, Christine & Godonou, Alain (dir.) (2013), *Porto-Novo : patrimoine et développement*. Paris: Éditions de la Sorbonne. <https://doi.org/10.4000/12ra3>.

Morinière, Soline (2022), « Enseigner, voir et comprendre l'archéologie et l'histoire de l'art », *Trajectoires* 15. <https://doi.org/10.4000/trajectoires.7565>.

Nora, Pierre (dir.) (1984), *Les lieux de mémoire*, I. *La République*. Paris: Gallimard.

Perrot, Georges & Collignon, Maxime (1992), *Études d'archéologie grecque*. Textes choisis et préfacés par Philippe Bruneau. Paris: Picard.

Picot-Bocquillon, Sophie (2005), « Les premières années de l'École du Louvre, 1882-1914 », *Histoire de l'art* 56, 101-109. <https://doi.org/10.3406/hista.2005.3094>.

Poulot, Dominique (2025), « La muséologie et l'histoire du patrimoine », in : Duplouy, Alain & Schnapp, Alain (dir.), *Unie dans sa diversité. L'École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 367-378.

Rautenberg, Michel (2003), « Comment s'inventent de nouveaux patrimoines : usages sociaux, pratiques institutionnelles et politiques publiques en Savoie », *Culture & Musées* 1 (1), 19-40. <https://doi.org/10.3406/pumus.2003.1165>.

Schnapp, Alain, Schlanger, Nathan, Lévin, Sonia & Coye, Noël (2007), « Archives de l'archéologie européenne (AREA) », *Les nouvelles de l'archéologie* 110, 5-8. <https://doi.org/10.4000/nda.170>.

Schofield, John (2014), « Forget about 'heritage': Place, ethics and the Faro Convention », in : Schofield, John & Ireland, Tracy (dir.), *The Ethics of Cultural Heritage*. New York: Springer, 197-209.

Therrien, Lyne (1998), *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*. Paris: Éditions du CTHS.

Tornatore, Jean-Louis (2010), « L'esprit de patrimoine », *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe* 55, 106-127. <https://doi.org/10.4000/terrain.14084>.

Tornatore, Jean-Louis (dir.) (2020), *Le patrimoine comme expérience : implications anthropologiques*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Vernières, Michel (dir.) (2012), *Méthodologies d'évaluation économique du patrimoine urbain : une approche par la soutenabilité*. Paris: Agence Française de Développement.
<https://core.ac.uk/download/pdf/52817779.pdf>.

Annexe : Tableau des principales formations liées au patrimoine

Histoire de l'art et archéologie (UFR 03)	1973 : Maîtrise de sciences et techniques (MST) dont la spécialité s'intitule « Conservation et restauration des œuvres d'art et des objets et des sites archéologiques et ethnologiques ». Années 1970-1980 : cours de Georges Henri Rivière et de Léon Pressouyre Années 1990 : cours licence de Gérard Monnier, professeur d'histoire de l'architecture, sur l'histoire des institutions artistiques Dès 1992 : l'UFR 03 s'associa à l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles (ENSA-V) pour proposer un Certificat d'études approfondies en architecture (CEAA) en « Jardins historiques, patrimoine et paysage », devenu DESS en 2000 puis Master pro en 2005. 1994 : DESS « Conservation préventive du patrimoine » devenu en 2005 un M2 Pro rattaché au master « Histoire de l'art » 2000 : élection de Dominique Poulot, Professeur d'Histoire de l'art spécialisé dans l'histoire du patrimoine et des musées 2002-2003 : DEA en « Histoire et politique des musées et du patrimoine artistique » 2005 : MST remplacée par le Master professionnel « Conservation-restauration des biens culturels », précédé de la Licence « Préservation des biens culturels » 2008 : élection de Thierry Lalot, Professeur, directeur de la mention « Conservation-restauration des biens culturels » 2009 : double master transatlantique en « Histoire et politique des musées et du patrimoine » (étendu en 2011 au master « Histoire de l'art » et en 2014 au master « Archéologie ») avec Columbia University à New York 2010 : création d'un master recherche « Patrimoine et conservation-restauration » (filière CRBC) 2016 : création du master « Patrimoine et musées », mention commune portée par les UFR 03 et 09 2018 : double master franco-italien en « Histoire du patrimoine et des musées » avec l'Université de Bologne
---	--

Histoire (UFR 09)	1992 : création du DESS « Histoire et gestion du patrimoine français et européen », après la maîtrise, 2 orientations principales : l'ingénierie historique (techniques et compétences de médiation culturelle et de valorisation du patrimoine historique) ; la gestion des entreprises privées. Des intervenants qui étaient des historiens (Nicole Lemaître) et beaucoup de professionnels (dimension professionnalisante). Premier professeur associé, à temps partiel. Ces PAST sont intervenus de manière très importante dans cette formation. En 2005, le DESS est devenu le master professionnel « Histoire et gestion du patrimoine culturel ». En 2016, il intègre le master « Patrimoine et musée ». 2016 : création du master « Techniques, patrimoine, territoires de l'industrie : histoire, valorisation didactique » (TPTI) 2016 : création du master « Patrimoine et musées », mention commune portée par les UFR 03 et 09
Économie (UFR 02)	1988 : DEA d'économie du travail et des ressources humaines : cours d'économie de la culture et du patrimoine 1995-1996 : DESS « Culture et tourisme » au sein duquel le patrimoine constituait un objet majeur 2002-2003 : Master « Économie et gestion des produits culturels » 2016 : Master « Économie de la culture et numérique »
Droit public (UFR 01, puis EDS)	2007 : création du master pro « Marché de l'art » en partenariat avec l'UFR 03
Tourisme (IREST)	1999 : création de la Chaire Unesco « Culture – Tourisme – Développement » 1999-2000 : création du DESS européen « Culture – Tourisme – Environnement » (première appellation : DESS européen d'« Économie et de gestion des activités culturelles et touristiques ») 2004-2005 : création du master professionnel « Tourisme », avec entre autres la spécialité « Valorisation touristique des sites culturels » (VTSC, en collaboration avec l'UFR 03, se substituant au DESS européen « Culture – Tourisme – Environnement ») 2008-2009 : la spécialité VTSC devient la spécialité « Gestion des sites culturels et naturels et valorisation touristique » (GSVT) 2009-2010 : création du master recherche « Tourisme – Environnement – Patrimoine » (TEP) dans le cadre de la chaire Unesco et du Réseau Unitwin-Unesco « Culture – Tourisme – Développement » ; l'IREST propose un module intitulé « Gestion touristique du patrimoine mondial » (spécialité GSVT du master). 2011-2012 : mise en place du <i>master Degree</i> « Cultural Heritage Management » au Caire sur le modèle de la spécialité GSVT du master.

	2016-2017 : ouverture du master « Gestion et Valorisation Touristique des Patrimoines Euro-méditerranéens » en partenariat avec l'Université Euro-méditerranéenne de Fès (Maroc) 2017-2018 : ouverture du master « Sustainable Tourism Development: Heritage, Environment, Society » à Athènes, en partenariat avec les Universités de la Mer Égée et Harokopion (Grèce).
Una Europa	2021-2022 : création du parcours doctoral européen en patrimoine culturel (Una-Her-Doc)

1^{ère} partie :

Patrimoine culturel, migrations et mobilités mondialisées

Maria Gravari-Barbas

Bien que les mobilités et les circulations de personnes, d'objets, d'images et d'idées aient historiquement créé les conditions propices à la production et à la consommation du patrimoine, le concept de patrimoine a été construit et compris en se concentrant exclusivement sur la relation entre le patrimoine et le territoire, qu'il soit national (Leniaud 2013) ou local (Di Méo 1994)¹. Traditionnellement fondé sur le concept de « monument historique », inventé et largement utilisé pour la construction des États-nations au XIX^e siècle, le concept moderne de « patrimoine », tel qu'il a émergé dans le monde occidental après les années 1960, est généralement compris comme une *réaction* à la mobilité et à la circulation et comme une défense à la mondialisation (Beauchard 2000).

Adoptant une approche opposée, l'équipe de recherche transnationale « Patrimoine, mobilités et migrations mondiales », développée au sein de l'alliance européenne Una Europa à partir de 2019 (*Transnational Research Team*, TRT 1), vise à mettre en évidence le rôle que les mobilités ont joué historiquement – et jouent toujours aujourd'hui – dans la production sociale du patrimoine. Le TRT 1 explore ainsi les façons avec lesquelles les mobilités des populations, des idées, des modèles et des points de vue contribuent à la patrimonialisation d'artefacts et de mentifacts qui n'auraient peut-être pas été reconnus comme patrimoine par la seule action des communautés locales. Il avance en outre l'hypothèse d'un nouveau « régime patrimonial » (Gravari-Barbas 2012 ; Gravari-Barbas & Jacquot 2024), qui suggère une rupture avec la conception dominante du concept de patrimoine en introduisant les mobilités comme un acteur majeur des processus de patrimonialisation. L'objectif est de démontrer non seulement la relation entre les mobilités et le patrimoine, mais aussi l'interaction entre différents types de mobilités (*i.e.* tourisme et migrations) dans la production de nouveaux discours, de nouveaux acteurs et de nouveaux artefacts ou mentifacts patrimoniaux.

¹ Une partie de ce texte a été publié dans Gravari-Barbas 2021.

Les mobilités : le point aveugle des études patrimoniales ?

La relation entre les mobilités et le patrimoine est multiple, complexe et particulièrement propice à la compréhension du développement patrimonial contemporain. Et pourtant, peu de publications examinent la relation entre les études sur la mobilité et les études sur le patrimoine. Aucune référence au patrimoine n'est faite dans les manuels sur la façon dont les mobilités ont un impact sur la production patrimoniale, malgré la diversité des thèmes abordés (Adey *et al.* 2014 ; Urry 2007). Parallèlement, dans le domaine des études patrimoniales, le patrimoine est le plus souvent considéré comme une production sociale endogène, issue de la région ou du territoire. Pour de nombreux chercheurs, le patrimoine ne peut être dissocié de la construction nationale (Chastel 1987). Il est associé à l'identité de la nation et contribue à maintenir un imaginaire collectif autour d'un sentiment d'appartenance nationale. Plus généralement, le patrimoine est compris comme une production sociale des habitants « permanents » d'une région appropriée ou revendiquée par ceux-ci, dans une approche qui établit l'identité locale des groupes (sociaux, culturels ou ethniques) qui y vivent. Le rôle des populations temporaires – ou des populations perçues comme temporaires – dans les processus de développement du patrimoine est le plus souvent négligé. Cela concerne les migrations (volontaires ou involontaires), le nomadisme et les mobilités touristiques.

Ce n'est qu'à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle que les études sur le patrimoine ont dépassé les catégories essentialistes définies culturellement autour de la nation pour prendre en compte les flux de cultures, d'identités et d'attachements divers (Ashworth, Graham & Turnbridge 2007). La Convention de Faro (2005)² a introduit le concept de « communautés du patrimoine » (Adell *et al.* 2015), construit autour de la reconnaissance des éléments patrimoniaux dans une approche moins essentialiste (Schofield 2015). En même temps, les études montrent que les mobilités des personnes ne sont pas une situation « anormale » par rapport à la normalité supposée de la sédentarité. Les mobilités ne représentent pas non plus une situation exceptionnelle. Il s'agit plutôt d'un état de fait qui a un sens en soi et qui, dans le contexte de la vie « polytopique » contemporaine (Stock 2006), concerne une part de plus en plus importante de la population, touchant à la fois ceux qui effectuent ces mobilités et ceux, moins mobiles, avec lesquels les personnes en mobilités entrent en contact.

Analyse du lien entre patrimoine et mobilités dans un contexte mondialisé

Depuis la fin du XX^e siècle, la notion de patrimoine culturel a connu une expansion considérable, tant sur le plan conceptuel que chronologique et spatial (Choay 1992). Les recherches considèrent que le nombre croissant d'objets patrimoniaux et l'accélération de la création patrimoniale sont des signes d'un changement dans le système patrimonial, caractérisé par de nouveaux producteurs, de nouvelles valeurs, de nouvelles fonctions, de nouvelles significations et de nouvelles échelles du patrimoine (Gravari-Barbas *et al.* 2014). La configuration actuelle du rôle que joue le patrimoine dans les sphères sociale, économique et

² Convention-cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société (Convention de Faro, 2005).

culturelle est en pleine mutation. Par conséquent, les enjeux et les défis sous-jacents nécessitent de nouvelles approches théoriques, interdisciplinaires et opérationnelles.

Plusieurs facteurs de changement influencent la manière dont le patrimoine culturel est conçu et géré dans les sociétés contemporaines. Il s'agit notamment de la mondialisation et des changements sociétaux (vieillesse de la population, hybridation des modes de vie et des pratiques, hypermobilité, multiterritorialité, multiplicité des liens associatifs et sociétaux et des affiliations culturelles). Les changements micro et macroéconomiques jouent également un rôle, tout comme les technologies numériques et l'inter-normativité (conjonction des transformations du patrimoine culturel et d'autres processus sociaux tels que le développement local, la métropolisation, les migrations et les mobilités). Tous ces facteurs contribuent à transformer le patrimoine d'un secteur autrefois clairement défini à un phénomène qui touche tous les aspects sociaux.

Ces facteurs de changement ont un impact sur la notion de patrimoine. Un nouveau *régime de patrimonialisation* (Gravari-Barbas 2012) caractérise désormais la société contemporaine. Formant un système avec la nouvelle phase de mondialisation, il remet en question le « stock » patrimonial d'une nation ou d'un groupe social défini et son inaliénabilité. Ce nouveau système patrimonial se caractérise par sa nature transactionnelle et sa performativité, par des échelles de déterritorialisation et de reterritorialisation constamment redéfinies, exprimées par la circulation généralisée des objets mais aussi par les demandes de restitution des biens culturels (Sarr & Savot 2018), et par un glissement de l'objet patrimonial en soi vers le potentiel immatériel (social, relationnel, économique, etc.) que celui-ci représente (Lazzaretti 2012). Ce nouveau régime de patrimonialisation place de manière instrumentale le patrimoine culturel au centre des considérations sociales, économiques et culturelles actuelles (Bendix, Eggert & Peselmann 2017). En même temps, le patrimoine culturel devient un moyen d'atteindre la justice sociale ou de garantir l'autonomisation des sociétés locales.

Le nouveau régime de patrimonialisation doit être compris dans le contexte de la mondialisation. Si les États-nations continuent de jouer un rôle important dans les politiques patrimoniales (y compris celles relatives au patrimoine mondial de l'Unesco), la circulation des experts, des modèles et des normes internationales modifie considérablement les contours du développement patrimonial, introduisant une nouvelle échelle entre le local et le mondial et contribuant à la production « glocalisée » du patrimoine (Salazar 2005).

La mondialisation la plus évidente du patrimoine a été impulsée par le label international de l'Unesco depuis la Convention du patrimoine mondial de 1972 (Labadi & Long 2010). Sa relation avec le processus de mondialisation est là encore fondamentalement ambivalente (Cousin 2008). D'une part, l'Unesco cherche à lutter contre les effets destructeurs de la nouvelle phase de mondialisation économique, tandis que, d'autre part, elle participe à une mondialisation des valeurs et contribue à la circulation transnationale des expériences et à l'élaboration de normes internationales (Logan 2001). Il convient donc de souligner l'ambivalence fondamentale du processus : le développement du patrimoine est entrepris à la fois pour *s'inscrire dans sa logique* via l'attractivité des territoires dans un monde globalisé et pour *lutter contre ses effets*

destructeurs via la réglementation. Ces mouvements s'exercent également à travers l'identité et l'autonomisation économique des cultures autochtones.

Ces dynamiques de mondialisation concernent aussi bien les institutions que les ONG, les cabinets de conseil, les entrepreneurs du tourisme et du patrimoine, et les populations mobiles. Les mobilités des élites transnationales jouent un rôle majeur dans le développement patrimonial des sites, des objets et des traditions. Cela concerne à la fois les mobilités professionnelles, qui contribuent à la « valorisation » esthétique et patrimoniale des lieux de vie professionnelle, et les élites résidentielles qui, entre riads marocains, pied-à-terre parisiens ou résidences secondaires au Kenya, déterminent, par leur point de vue et leurs sensibilités, la reconnaissance patrimoniale qui en résulte. Cette relation est certes dialectique, faisant de cette reconnaissance le produit d'un échange avec les populations locales. Mais il n'en reste pas moins que la communauté mondiale regarde, sélectionne, trie et élève au rang d'objets patrimoniaux des lieux qui auraient peut-être eu d'autres destins dans le contexte d'un monde différemment compartimenté (Gravari-Barbas 2018).

Patrimoine et migrations

Si l'on focalise plus particulièrement sur les migrations, le patrimoine issu des migrations a pendant longtemps été ignoré par les pays d'accueil. Le patrimoine des migrants a ainsi souvent été rendu invisible, nié ou considéré comme illégitime, car les migrants sont souvent perçus comme des populations temporaires qui ne s'installent dans le pays d'accueil que pour une durée limitée. Or, dans un contexte postcolonial, les récits patrimoniaux deviennent plus complexes et diversifiés (Harrison & Hughes 2010). En Europe en particulier, une part importante de l'immigration provient des anciennes colonies et s'inscrit dans un passé souvent traumatisant qui peut encore influencer aujourd'hui les relations entre les migrants et leurs sociétés d'accueil. Le patrimoine culturel ne peut être dissocié des considérations et des récits postcoloniaux (Boukhris & Peyvel 2020). Cependant, ce n'est que depuis quelques années seulement et dans le cadre d'une approche essentiellement politique de l'intégration des populations issues de l'immigration que leur patrimoine commence à être reconnu. Le patrimoine culturel est en effet un facteur important de la visibilité des populations immigrées dans l'espace public.

Ce n'est qu'au cours des dernières décennies que les pays d'accueil ont commencé à créer des musées de l'immigration (Whitehead *et al.* 2013). Plusieurs pays dont la population est majoritairement issue de l'immigration au cours des XIX^e et XX^e siècles (tels que les États-Unis, le Canada, l'Australie ou l'Argentine) disposent désormais de musées de l'immigration. En Europe, ce mouvement est plus récent et reste peu développé. Si aux États-Unis, le musée de l'immigration d'Ellis Island a ouvert ses portes en 1990, en France, pays où l'immigration a apporté une contribution sociale, culturelle et économique importante, le « Ellis Island français » (Green 2007), installé dans l'ancien palais de l'Exposition coloniale de 1931 devenu le musée des Civilisations du monde, n'a été inauguré qu'en juin 2006 sous le nom de musée national de l'Immigration. Cette relative invisibilisation du patrimoine s'applique également aux populations nomades, comme le démontre le chercheur Stafan Appelgren (2014) qui a souligné

la tendance des études sur le patrimoine à ignorer les nomades en raison de leur mode de vie mobile, dans un monde où la sédentarité est considérée comme la norme.

Patrimoine et mobilités touristiques

La relation entre le développement touristique et les populations patrimoniales représente également un angle mort dans les études sur le patrimoine. Il existe bien sûr de nombreux travaux sur les multiples relations entre patrimoine et tourisme. Cependant, ces études se concentrent sur les différentes manières dont le tourisme s'approprie un patrimoine « déjà existant », souvent produit il y a très longtemps par les populations autochtones, dans le but de l'utiliser ou de le valoriser à des fins touristiques. Les chercheurs s'intéressent aux impacts du développement touristique du patrimoine, tant positifs que, le plus souvent, négatifs. Avant le milieu du XX^e siècle, la bibliographie sur le tourisme « de masse » avait déjà forgé une image du touriste comme destructeur du patrimoine (Furt & Michel 2011). Plus récemment, au cours de ces premières décennies du XXI^e et dans un contexte qualifié de « surtourisme » (Peeters *et al.* 2018) ou de « tourismophobie » (Milano 2017), la relation des touristes au patrimoine est abordée sous l'angle de la prédation : les touristes sont accusés de « consommer » le patrimoine, visuellement ou physiquement, en ce sens qu'ils usent, détruisent et, dans tous les cas, pervertissent le patrimoine visité. La légitimité des populations touristiques à « produire » du patrimoine – dans le sens où les touristes eux-mêmes peuvent être les moteurs du développement patrimonial – est fortement contestée.

Certaines études soulignent toutefois la nécessité de dépasser la seule idée d'appauvrissement des cultures locales dû au tourisme mondialisé, pour analyser plutôt les relations sociales entre la production et la consommation touristiques (Ateljevic & Doorne 2003). En effet, le tourisme a joué un rôle de producteur de patrimoine dans les régions où il est historiquement né, notamment en Europe avec le Grand Tour (Boyer 2005). Mais plus qu'auparavant, il joue aujourd'hui un rôle actif dans l'affirmation du patrimoine. Le « regard touristique » (Urry 1990) se traduit par un fort pouvoir de décision. La reconnaissance du patrimoine est souvent exploitée comme un label touristique. Le nombre de touristes visitant une région justifie l'affirmation du patrimoine, bien au-delà des centres historiques où les notions de patrimoine et de tourisme ont émergé. La question des hybridations (Amselle 2001 ; Amoamo 2011) et du rôle du tourisme dans la production patrimoniale contemporaine est centrale dans ces questionnements (Gravari-Barbas 2020), qui explorent l'hypothèse d'un tourisme fonctionnant comme une « machine à produire du patrimoine » (Gravari-Barbas 2018).

Suggérer que le regard et les actions des touristes peuvent être à l'origine de la création et du développement du patrimoine peut sembler hérétique. Cependant, plusieurs situations témoignent de la manière dont le tourisme a contribué à forger les cultures locales (Picard 1993). De plus, la relation émotionnelle entre ces « habitants temporaires » et le patrimoine se traduit souvent par un investissement réel de leur part (mécénat, bénévolat, mobilisation pour la sauvegarde d'éléments menacés), qui va bien au-delà de la propension à payer pour le patrimoine visité (Gravari-Barbas & Jacquot 2020).

Repenser le lien entre patrimoine et mobilités

Les situations citées (immigration, nomadisme, tourisme) annoncent des relations diverses et hétérogènes entre les mobilités et le développement du patrimoine. Examiner la relation entre migration et tourisme de manière transversale représente un défi, car les motivations des mobilités liées à l'immigration et au tourisme sont très différentes et séparées par un fossé sémantique, idéologique et politique considérable que nous ne pouvons, ni devons ignorer. Il existe une relation dominante/dominée diamétralement opposée entre, d'une part, les populations immigrées dont le patrimoine est rendu invisible par les conceptions dominantes du patrimoine des sociétés d'accueil et, d'autre part, les populations touristiques qui sont considérées comme s'appropriant et pervertissant le patrimoine local à des fins culturelles ou récréatives.

Tout en prenant les précautions nécessaires pour ne pas confondre les registres de mobilité dues à des motivations fondamentalement différentes, le TRT 1 explore néanmoins une interprétation transversale de la relation entre mobilités et patrimoine. Ainsi, contrairement aux recherches qui expliquent la production patrimoniale comme une réaction des territoires contre les mouvements mondialisés, comme l'indiquent les premiers travaux sur le patrimoine (Lowenthal 1985 ; Hewison 1987 ; Uzzell 1989), nous examinerons la production patrimoniale comme une relation dialectique avec les mobilités. Le patrimoine est considéré comme le résultat de transactions mondialisées de capitaux, de flux, de symboles, de labels et d'expériences. L'attachement à des patrimoines multiples – exprimé par des émotions (Fabre 2013) ou même par la mobilisation pour diverses causes patrimoniales, et encouragé par la multi-résidence et les résidences secondaires ou par le sentiment d'appartenance à plusieurs lieux – produit des disjonctions entre patrimoine, région et identité, ce qui nous permet de penser le patrimoine comme une logique circulatoire.

Ces approches s'inscrivent également dans le prolongement des recherches financées par l'Agence Nationale de la Recherche française (ANR) et portées par l'EIREST (Gravari-Barbas & Jacquot 2024), qui apportent des éclairages intéressants et concluants sur la manière dont les actions et le regard des *outsiders* (immigrants, nomades digitaux, touristes, étudiants en mobilité, etc.) transforment le *local*. Les actions des populations mobiles transforment les riads en « maisons d'hôtes », en galeries ou en musées, et les immeubles insalubres en signifiants ou en monuments de la migration (Gravari-Barbas 2021). Cela s'explique par le fait que les populations mobiles voient les lieux qu'elles visitent ou dans lesquels elles vivent, par choix ou par obligation, *différemment* des habitants locaux.

Ainsi, l'ambition du TRT 1 est de remettre en question l'approche dominante d'un patrimoine à orientation locale et démontrer le rôle décisif des mobilités dans la dynamique et les résultats de la patrimonialisation. Il place les mobilités au centre de la réflexion sur les processus contemporains de développement du patrimoine.

Nos recherches soutiennent que le patrimoine se construit à travers le mélange et l'hybridation, selon au moins trois registres non exclusifs :

- i) La production d'artefacts et de mentifacts par (ou *pour*) des populations mobiles, dont le développement patrimonial s'inscrit dans un contexte de mobilité, soit par ces mêmes populations (migrants ou nomades), soit par les populations d'accueil.
- ii) La production d'artefacts et de mentifacts hybrides, dont la production et le développement patrimonial résultent d'un mélange de regards et d'affects.
- iii) La reconnaissance d'éléments patrimoniaux par un « regard extérieur », qui apprécie et attribue une valeur esthétique, symbolique ou économique à des artefacts ou des mentifacts qui ne sont pas reconnus par les populations locales.

Cependant, la relation entre les mobilités et le patrimoine doit être abordée de manière dynamique, en tenant compte et en croisant différents types de mobilités (par exemple, un patrimoine d'immigration valorisé et développé par les mobilités touristiques). Il est donc nécessaire d'analyser différemment les relations de domination qui s'établissent dans le processus de développement du patrimoine en relation avec les mobilités. Si le développement du patrimoine est généralement caractérisé par des discours hégémoniques (Smith 2006), la question des mobilités introduit la prise en compte d'échelles spatiales et temporelles complexes. En effet, si la recherche a pertinemment montré que les élites politiques, ecclésiastiques ou civiles ont historiquement établi les règles en matière de patrimonialisation (Veschambre 2002 ; 2008), cela doit être exploré en relation avec les mobilités. La reconnaissance et la patrimonialisation éventuelle d'un artefact local modeste par des populations mobiles aisées introduisent une interaction complexe en termes d'échelles de domination qui a été jusqu'alors ignorée par les études sur le patrimoine.

Enfin, il est important de souligner les questions éthiques et déontologiques qui se posent dans le contexte des processus de développement patrimonial qui ne sont pas seulement menés par des populations extérieures, mais aussi à leur profit, parfois exclusivement. Ce dernier point implique évidemment que les analyses doivent être nuancées entre le développement patrimonial lié à l'immigration, parfois promu par les immigrants eux-mêmes, sans le soutien des sociétés d'accueil, et celui du patrimoine local opéré par les populations touristiques. Ainsi, le croisement entre mobilité et développement patrimonial semble donc constituer un champ d'étude particulièrement prometteur et fertile. Les recherches futures au sein du TRT 1 permettront sans aucun doute de combler cette lacune entre les études sur le patrimoine et celles sur le tourisme.

La contribution des chercheurs de Paris 1

Dans cette première partie, nous avons réuni cinq textes qui abordent la question des mobilités depuis plusieurs angles différents.

Christine Pauti aborde dans son article la question de la protection du patrimoine culturel issu des migrations à l'égard du droit. Elle rappelle que la protection juridique du patrimoine culturel des migrations est récente, et postérieure aux années 2000. C'est grâce au patrimoine immatériel et à la suite des migrations forcées dues en particulier à des épisodes de terrorisme ou de guerre que le droit s'est penché sur ce patrimoine. Elle souligne également le rôle que la protection juridique du patrimoine des migrations peut jouer dans la promotion de la diversité culturelle du patrimoine, à la fois géographique et thématique.

Jean-Christophe Barbato aborde de son côté les mécanismes et outils juridiques de l'Union européenne pour la protection du patrimoine mondial contre le trafic des biens culturels. Il expose la primauté de la figure de l'État-nation dans la lutte contre le trafic des biens culturels. Il souligne toutefois le changement de logique qui s'instaure avec l'affirmation de la protection internationale qui vise directement le patrimoine mondial, qui exprime la volonté de l'Union européenne de se placer comme un acteur international des problématiques culturelles. L'auteur explique ces évolutions par la transformation de l'Union européenne en entité à la fois politique et généraliste dans laquelle il convient de situer la lutte contre le trafic des biens culturels.

Maria Gravari-Barbas, Sandra Guinand, Yue Lu et Chensi Shen ancrent leur texte dans la dynamique de travaux de recherche menés au sein de Paris 1 portant sur les trajectoires de la patrimonialisation en relation avec les circulations et les mobilités. Le texte interroge la façon dont les acteurs publics et privés utilisent les anciennes concessions internationales de Tianjin (Chine) afin de créer une nouvelle identité urbaine. S'appuyant sur deux concepts principaux, l'hybridation et l'exotisme, le texte met en lumière les mécanismes par lesquels les héritages coloniaux, désormais considérés d'« exotiques », sont recontextualisés à des fins de développement local et touristique. Le texte met l'accent sur la circulation des modèles (architecturaux, urbanistiques, technologiques, etc.) qui ont prévalu au moment de la construction des concessions internationales par les pays concessionnaires qui ont reproduit, sur le sol chinois, leurs propres réglementations urbanistiques. Il met également en évidence la façon dont la reconversion commerciale des vestiges coloniaux, destinée essentiellement à des touristes nationaux, contribue à la réappropriation de lieux liés à des mémoires négatives, liées à la domination occidentale de la Chine à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle.

François Jeandillou interroge la relation entre circulations touristiques et patrimoine culturel, à la lumière des apports théoriques et méthodologiques de la démarche géohistorique. Il analyse plus particulièrement l'évolution des circulations touristiques françaises et britanniques au Proche-Orient depuis la fin du XIX^e siècle. Il met en évidence le fait que, sur le temps long, les voyageurs français et britanniques ont participé par leurs regards et leurs usages à la définition d'un territoire touristique et patrimonial proche-oriental et à la construction de ses points d'ancrage que constituent les sites patrimoniaux visités.

Finalement, Francesco Zambonin se penche sur la question des mobilités touristiques dans un lieu emblématique du surtourisme, Venise. Il interroge le fragile futur de la ville qui connaît depuis des décennies de phénomènes de tourisme de masse. Sa contribution plaide pour que les chercheurs offrent leurs compétences à l'industrie du tourisme et aux institutions chargées de la sauvegarde du patrimoine afin de modérer les conséquences d'un tourisme non contrôlé sur la ville.

Bibliographie

- Adell, Nicolas, Bendix, Regina F., Bortolotto, Chiara & Tauschek, Markus (2015), *Between Imagined Communities and Communities of Practice. Participation, Territory and the Making of Heritage*. Göttingen: Göttingen University Press. <https://doi.org/10.4000/books.gup.191>.
- Adey, Peter, Bissell, David, Hannam, Kevin, Merriman, Peter & Sheller, Mimi (2014), *The Routledge Handbook of Mobilities*. Londres: Routledge.
- Amoamo, Maria (2011), « Tourism and hybridity: Revisiting Bhabha's third space », *Annals of Tourism Research* 38 (4), 1254-1273. <http://dx.doi.org/10.1016/j.annals.2011.04.002>.
- Amselle, Jean-Loup (2001), *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris: Flammarion.
- Appelgren, Staffan (2014), « Heritage, territory and nomadism. Theoretical reflexions », in : Martins Holmberg, Ingrid (dir.), *Vägskalens kulturarv – kulturarv vid vägskal*. Malmö: Tryck Exactaprinting, 243-256.
- Ashworth, Gregory John, Graham, Brian & Turnbridge, John (2007), *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*, Londres: Pluto.
- Ateljevic, Irena & Doorne, Stephen (2003), « Culture, economy and tourism commodities: Social relations of consumption and production », *Tourist Studies* 3 (2), 123-141. <https://doi.org/10.1177/1468797603041629>.
- Beauchard, Jacques (2000), *La bataille du territoire*. Paris: L'Harmattan.
- Bendix, Regina, Eggert, Aditya & Peselmann, Arnika (2017), *Heritage Regimes and the State*. Göttingen: Göttingen University Press. <https://doi.org/10.4000/books.gup.348>.
- Boukhris, Linda & Peyvel, Emmanuelle (2020), « Le tourisme à l'épreuve des paradigmes post et décoloniaux », *Via Tourism Review* 16. <https://journals.openedition.org/viatourism/>.
- Boyer, Marc (2005), *Histoire générale du tourisme du XVI^e au XXI^e siècle*. Paris: L'Harmattan.
- Cazes, Georges (1989), *Le tourisme international : mirage ou stratégie d'avenir*. Paris: Hatier.
- Chastel, André (1987), « La notion de patrimoine », in : Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*. 2. *La Nation*. Paris: Gallimard, 406-450.
- Choay, Françoise (1992), *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil.
- Cousin, Saskia (2008), « L'Unesco et la doctrine du tourisme culturel. Généalogie d'un 'bon' tourisme », *Civilisations* 57, 41-56. <https://doi.org/10.4000/civilisations.1541>.
- Di Méo, Guy (1994), « Patrimoine et territoire : une parenté conceptuelle. Méthodes et enjeux spatiaux », *Eres, Espaces et Sociétés* 78 (4), 15-34. <https://doi.org/10.3917/esp.1994.78.0015>.
- Fabre, Daniel (2013), *Émotions patrimoniales*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme
- Furt, Jean-Marc & Michel, Franck (2011), *Tourismes, patrimoines et mondialisations*. Paris: L'Harmattan.

Gravari-Barbas, Maria (2012), « Tourisme et patrimoine, le temps des synergies ? », in : Khaznadar, Chérif (dir.), *Le patrimoine, mais quel patrimoine ? Internationale de l'imaginaire*. Paris: Actes Sud, 375-399.

Gravari-Barbas, Maria (2014), *Nouveaux défi pour le patrimoine culturel*. Atelier de réflexion prospective (ARP), Agence Nationale pour la Recherche. https://chaire-unesco-culture-tourisme.pantheonsorbonne.fr/sites/default/files/inline-files/Rapport_final_29_04_14_0.pdf.

Gravari-Barbas, Maria (2018), « Tourism as a heritage-producing machine », *Tourism Management Perspectives* 26, 5-8. <https://doi.org/10.1016/j.tmp.2018.01.004>.

Gravari-Barbas, Maria (2020), « Heritage, tourism and globalization: Angkor as a laboratory of world-heritagization », in : Gravari-Barbas, Maria (dir.), *A Research Agenda for Heritage Tourism*, London: Elgar, 65-84.

Gravari-Barbas, Maria (2021), « Tenements in New York and riads in Marrakesh: Mobilities and the new paradigm of heritagization », in : Cattán, Nadine & Faret, Laurent (dir.), *Hybrid Mobilities. Transgressive Spatialities*. Londres: Routledge, 15-36.

Gravari-Barbas, Maria & Jacquot, Sébastien (2021), « From tourism gaze to tourist engagement: A relational approach to heritage », in : Stock, Mathis (dir.), *Progress in French Tourism Geographies*. Cham: Springer, 135-153. http://dx.doi.org/10.1007/978-3-030-52136-3_8.

Gravari-Barbas, Maria & Jacquot, Sébastien (2024), *Patrimondialisations. La fabrique touristique globale du patrimoine*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Green, Nancy (2007), « A French Ellis Island? Museums, memory and history in France and the United States », *History Workshop Journal* 63 (1), 239-253. <https://doi.org/10.1093/hwj/dbm011>.

Harrison, Rodney & Hughes, Lotte (2010), « Heritage, colonialism and postcolonialism », in : Harrison, Rodney (dir.), *Understanding the Politics of Heritage*. Manchester: Manchester University Press, 234-269.

Hewison, Robert (1987), *The Heritage Industry. Britain in a Climate of Decline*. Londres: Methuen.

Labadi, Sonia & Long, Colin (dir.) (2010), *Heritage and Globalization*. Londres: Routledge.

Lazzaretti, Luciana (2012), « The resurge of the 'societal function' of cultural heritage. An introduction », *City, Culture and Society* 3 (4), 229-233. <http://dx.doi.org/10.1016/j.ccs.2012.12.003>.

Leniaud, Jean-Michel (2013), *Droit de cité pour le patrimoine*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Logan, William (2001), « Globalizing heritage: World heritage as a manifestation of modernism and challenges from periphery », in : Jones, David (dir.), *20th-century Heritage. Our Recent Cultural Legacy*. Australia ICOMOS National Conference. Victoria: Burwood.

Lowenthal, David (1985), *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.

Milano, Claudio (2017), *Overtourism y Turismofobia. Tendencias globales y contextos locales*. Barcelone: Ostelea School of Tourism & Hospitality.

Peeters, Paul, Gössling, Stefan, Klijs, Jeroen, Milano, Claudio, Novelli, Maria, Dijkmans, Corné, Eijgelaar, Eke, Hartman, Stefan, Heslinga, Jasper, Isaac, Rami, Mitas, Ondrej, Moretti, Simone, Nawijn, Jeroen, Papp, Bernadett & Postma, Albert (2018), *Research for TRAN Committee - Overtourism: Impact and Possible Policy Responses*. European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies, Brussels

Picard, Michel (1993), *Bali, tourisme culturel et culture touristique*. Paris: L'Harmattan.

Salazar, Noel (2005), « Tourism and glocalization. 'Local' tour guiding », *Annals of Tourism Research* 32 (3), 628-646. <http://dx.doi.org/10.1016/j.annals.2004.10.012>.

Sarr, Felwine & Savoy, Bénédicte (2018), *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*.

Schofield, John (2015), « Forget about heritage place. Ethics and the Faro convention », in : Ireland, Tracy & Schofield, John (dir.), *The Ethics of Cultural Heritage*. New York: Springer, 197-209.

Smith, Laurajane (2006), *Uses of Heritage*. Londres: Routledge.

Stock, Mathis (2006), « L'hypothèse de l'habiter poly-topique : pratiquer les lieux géographiques dans les sociétés à individus mobiles », *EspacesTemps.net*, <http://espacestemps.net/document1853.html>.

Urry, John (1990 [2002]), *The Tourist Gaze*. 2nd ed. Londres: Sage Publications.

Urry, John (2007), *Mobilities*. Cambridge: Polity Press.

Uzzell, David (dir.) (1989), *Heritage Interpretation*. Londres: Belhaven.

Veschambre, Vincent (2008), *Traces et mémoires urbaines. Enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Veschambre, Vincent (2002), « Une mémoire urbaine socialement sélective : réflexions à partir de l'exemple d'Angers », *Les Annales de la Recherche Urbaine* 92, 65-73. <https://doi.org/10.3406/aru.2002.2458>.

Whitehead, Christopher, Mason, Rihannon, Eckersley, Susannah & Lloyd, Katherine (2013), *"Placing" Europe in the Museum. Peoples, Places, identities*. Milan: Polytechnico de Milano & Mela Books.

1.1. Le patrimoine des anciennes concessions internationales de Tianjin : circulations, hybridations et exotisation

Maria Gravari-Barbas, Sandra Guinand, Yue Lu, Chensi Shen
Équipe Interdisciplinaire de Recherches sur le Tourisme (EIREST)

Résumé

Ce texte s'inscrit dans la dynamique de plusieurs travaux menés au sein de Paris 1 portant sur les trajectoires de la patrimonialisation en relation avec les circulations et les mobilités. Il interroge la façon dont les anciennes concessions de Tianjin (Chine) utilisent les vestiges coloniaux pour créer une nouvelle identité urbaine attrayante pour le tourisme et l'entrepreneuriat local. S'appuyant sur deux concepts principaux, l'hybridation et l'exotisme, le texte cherche à mettre en lumière les mécanismes par lesquels les héritages « exotiques » et coloniaux sont recontextualisés pour répondre aux besoins et aux aspirations de la société chinoise contemporaine *via* notamment l'offre commerciale. Il montre que la reconversion commerciale destinée essentiellement à un public de visiteurs (en particulier des touristes nationaux) contribue à la réappropriation de lieux liés à des mémoires négatives, liées à la domination occidentale de la Chine à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle.

Mots-clés

Exotisme – Hybridation – Anciennes concessions internationales – Patrimoine colonial – Chine – Tianjin

Abstract

This text is part of a series of studies conducted at Paris 1 University on the trajectories of heritage preservation in relation to circulation and mobility. It examines how the former concessions in Tianjin (China) are using colonial remains to create a new urban identity that is attractive to tourism and local entrepreneurship. Drawing on two main concepts, hybridisation and exoticism, the text seeks to highlight the mechanisms by which 'exotic' and colonial legacies are recontextualised to meet the needs and aspirations of contemporary Chinese society, particularly through commercial offerings. It shows that commercial redevelopment aimed primarily at visitors (especially domestic tourists) contributes to the reappropriation of places associated with negative memories linked to Western domination of China in the late 19th and early 20th centuries.

Keywords

Exoticism – Hybridisation – Former international concessions – Colonial heritage – China – Tianjin

Ce texte s'inscrit dans la dynamique de plusieurs travaux menés au sein de l'EIREST¹ et plus généralement de l'université Paris 1, portant sur les trajectoires de la patrimonialisation en relation avec les circulations et les mobilités. Un des questionnements centraux de notre équipe est de saisir le rôle des mobilités dont touristiques, notamment dans le contexte de la mondialisation, sur la production contemporaine de patrimoines. Partant de l'hypothèse que le patrimoine se construit autant par le *territoire* (populations locales, acteurs du territoire, contexte culturel et social locaux) que par les *circulations* (de personnes, d'idées, de biens, d'objets, d'expertises, de normes), nos recherches visent à saisir les dynamiques patrimoniales au croisement de flux et de regards. Ces questionnements ont été abordés, entre autres, dans le contexte du projet ANR « Les enjeux de la 'patrimondialisation' ou la fabrique touristique du patrimoine culturel dans la mondialisation : modèles globaux, recompositions identitaires, hybridations »² (Gravari-Barbas & Jacquot 2024). Le projet a abordé ensemble, et dans leur co-construction mutuelle, les dynamiques de la mondialisation, du patrimoine et du tourisme, traditionnellement conceptualisées dans des champs scientifiques distincts, déconstruisant ainsi les oppositions classiques entre patrimoine et tourisme d'une part, patrimoine et mondialisation d'autre part.

Un des terrains de l'ANR a été les anciennes concessions internationales de Tianjin (Chine). Son choix s'inscrit dans le prolongement de plusieurs projets et initiatives de l'Université Paris 1, initiées dès 2007, en collaboration avec les chercheurs de l'université de Tianjin qui a abouti à la mise en place d'un projet conjoint³. Tianjin, ville internationale dès le début du XIX^e siècle avec l'installation de multiples concessions étrangères, a subi des conflits entre développement économique et conservation patrimoniale (Aoki, Gravari-Barbas, Mengin & Xu 2023), qui fait d'elle un objet typique de recherche internationale et interdisciplinaire. Ces recherches ont donné lieu à la soutenance de nombreuses thèses, dont celles des deux co-auteurs de ce chapitre⁴. C'est pour l'ensemble de ces raisons que nous avons choisi, pour cet ouvrage sur les recherches en patrimoine à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, le cas de Tianjin.

Les anciennes concessions internationales en Chine offrent en effet un cadre unique pour l'étude des trajectoires de la patrimonialisation en rapport avec leur mise en tourisme. À Tianjin, les neuf anciennes zones concessionnaires, laboratoires de modernisation de la Chine et lieux d'expérimentation de styles architecturaux, symboles de l'influence impériale et de la supériorité culturelle occidentale au cours des XIX^e et XX^e siècles, connaissent un renouveau

¹ L'Équipe Interdisciplinaire de Recherches sur le Tourisme (EIREST) a été fondée en 2008 au sein de l'Institut de recherche et d'études supérieures du tourisme (IREST) de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Les patrimoines, dans leur dimension dynamique (patrimonialisation), sont un des objets d'étude centraux de l'EIREST.

² <https://www.univ-paris1.fr/unites-de-recherche/eirest/projets/>.

³ « De Tientsin à Tianjin (1860-2030). Mondialisation et patrimonialisation », coordonné par les professeurs Hugues Tertrais et Xu Subin (projet financé au titre de la politique scientifique de Paris 1, 2011-2013).

⁴ Lu Yue, *De l'ancienne concession italienne de Tianjin à l'I-Style Town : enjeux et processus de la patrimonialisation et du développement touristique* (2017) sous la co-direction de Maria Gravari-Barbas et Christine Mengin ; et Chensi Chen (en cours au moment de l'écriture de ce texte), sous la codirection de Maria Gravari-Barbas et Christine Mengin.

urbain depuis les années 1990, dans le contexte de l'urbanisation et du développement économique de la Chine. Les anciennes concessions sont désormais protégées et restaurées en tant que patrimoine pour servir de nouvelles fonctions économiques, culturelles et touristiques.

Dans le cadre de ce chapitre, nous prolongeons nos recherches antérieures sur les anciennes concessions de Tianjin (Gravari-Barbas *et al.* 2021, 2023, 2024, 2025 ; Lu *et al.* 2019 ; Aoki *et al.* 2023) en nous interrogeant sur la façon dont les autorités locales et les acteurs privés, en particulier les commerçants et les gestionnaires touristiques, utilisent ces vestiges coloniaux⁵ pour créer une nouvelle identité urbaine attrayante pour le tourisme et l'entrepreneuriat local.

Le chapitre se concentre sur le Wudadao, le quartier des « Cinq avenues » (fig. 3 et 4) dans l'ancienne concession britannique. Dans le prolongement des travaux précédents, nous souhaitons contribuer à une meilleure compréhension des dynamiques complexes entre hybridation culturelle et marchandisation du patrimoine dans un contexte postcolonial. Le chapitre s'appuie sur deux concepts principaux, l'hybridation et l'exotisme, en rapport avec le patrimoine des anciennes concessions qu'il relie également aux concepts d'authenticité et de simulacre. Il s'inscrit dans des approches critiques des études du patrimoine, focalisant sur le rôle des acteurs, leurs intentions et leurs motivations plutôt que sur le patrimoine en soi.

Il cherche à mettre en lumière les mécanismes par lesquels les héritages « exotiques » et coloniaux sont recontextualisés pour répondre aux besoins et aux aspirations de la société chinoise contemporaine, *via* notamment l'offre commerciale. Ces lieux commerciaux ouverts dans les concessions soulèvent des questions sur la mise en récit de la mémoire des lieux. Alors que les concessions sont souvent associées à une période humiliante de l'histoire chinoise⁶, elles font l'objet d'une remarquable fascination qui se traduit par une offre commerciale thématifiée et par une demande du public pour ces boutiques considérées comme « exotiques » pour la Chine.

Exotisme vient du grec *exōticos*, signifiant ce qui est étranger ou extérieur au sujet. Il signifie « la notion du différent ; la perception du Divers et la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même » (Segalen 1999, 41). L'exotisme valorise ce qui est étranger, étrange ou inconnu et, partant, suppose que l'autre ne soit pas connu intimement sous peine que s'estompe son

⁵ Parler de patrimoine « colonial » n'est pas sans ambiguïté dans le cas des anciennes concessions occidentales en Chine. Certains chercheurs parlent de « semi-colonialisme » (Goodman 2000). Osterhammel a défini les conditions « semi-coloniales » comme une situation dans laquelle « un pays métropolitain exerce un pouvoir et une influence dans le cadre d'une relation asymétrique, mais n'assume pas une domination totale ni une souveraineté formelle sur le pays périphérique » (Osterhammel 1986, 308).

⁶ Le terme « siècle d'humiliation » fait référence en Chine à la période qui s'étend entre 1839 et l'instauration de la République populaire de Chine en 1949. Les accords qui ont causé cette humiliation ont commencé à être appelés au XX^e siècle les « traités inégaux ». Les traités ultérieurs du XIX^e siècle, notamment celui de la deuxième guerre de l'opium de 1856-1860, et ceux du début du XX^e siècle ont également été considérés comme inégaux par la Chine, car celle-ci estimait que ces traités, qui réduisaient ou annulaient sa souveraineté sur certaines parties de son propre territoire, n'avaient pas été négociés entre égaux, mais imposés à la Chine par les interventions étrangères et l'impérialisme.

pouvoir d'attraction (Fléchet 2008). Il instaure un mode de relation à l'autre postulant que l'autre est essentiellement différent de soi. Il existerait divers types d'exotisme, notamment dans l'espace (géographique) et dans le temps (tourné vers l'avenir ou le passé). L'exotisme valorise ainsi un pays ou une époque définis par le rapport que l'observateur entretient avec eux. « Discours sur l'autre, l'exotisme est avant tout un discours sur soi et nous renseigne moins sur le spectacle que sur les spectateurs » (Fléchet 2008). Selon Staszak « L'exotisme n'est ainsi jamais un fait ni la caractéristique d'un objet [...] Parler d'exotisme, c'est moins analyser un objet que le discours d'un sujet à son endroit. La question "qu'est-ce qui est exotique ?" est en ce sens seconde par rapport à la question "pour qui ?" » (Staszak 2008, 8). Ce qui peut être parfois soi-même, dans un jeu d'auto-exotisation (Maiatsky 2009) qui hybride les regards vers l'objet esthétisé.

Le chapitre explore plus particulièrement le rôle des boutiques et restaurants ouverts dans les concessions au cours des dernières années, qui cherchent à recréer l'atmosphère culturelle des anciens pays concessionnaires afin d'attirer une nouvelle clientèle en quête d'expériences urbaines uniques. Il met l'accent sur les acteurs privés (restaurateurs, cafés, magasins créatifs) et cherche à éclairer les questions suivantes : de quelle façon ces acteurs s'approprient l'héritage des anciennes concessions ? Comment utilisent-ils ou détournent-ils le passé concessionnaire ? Et comment utilisent-ils le caractère « exotique » des concessions dans leurs commerces ? Le discours colonial, sous couvert d'« exotisme », est-il un argument de vente attractif pour les clients locaux et non-locaux ? Ce sont ainsi les stratégies marketing des commerçants et des gestionnaires d'attractions touristiques « exotiques » – et les discours qui les soutiennent, transformant un passé douloureux en un atout économique et symbolique – qui constituent l'élément déclencheur des questionnements de cet article.

L'analyse repose sur une série d'observations de terrain menées entre 2021 et 2025, ainsi que sur 19 entretiens semi-directifs réalisés auprès de propriétaires de commerces créatifs (cafés, restaurants, ateliers, galeries, etc.), considérés comme des acteurs clés du développement commercial créatif ou à tonalité exotique dans le quartier. Les contacts ont été établis soit par des visites directes sur le terrain, soit par l'intermédiaire de réseaux locaux. Les entretiens se sont déroulés dans les établissements eux-mêmes – des espaces souvent conçus et aménagés par les interviewés – favorisant ainsi des échanges contextualisés, spontanés et riches en détails sur leur trajectoire personnelle, leurs stratégies commerciales et leur vision du patrimoine. Certains entretiens ont donné lieu à des observations répétées à différents moments de la journée (heures de forte et de faible affluence), permettant d'analyser l'organisation spatiale des lieux, les ambiances construites, les interactions avec la clientèle, ainsi que les modalités de narration patrimoniale et la mobilisation de l'exotisme. En complément, des entretiens ont été menés auprès de clients et de touristes, choisis de manière aléatoire, afin d'explorer leurs parcours dans le quartier ainsi que leurs perceptions du patrimoine, leurs expériences de consommation et leurs motivations de visite. Ces échanges ont permis de croiser les discours des usagers avec ceux des commerçants, en identifiant les attentes différenciées entre visiteurs occasionnels et publics habitués.

Le chapitre présente d'abord le contexte historique de la patrimonialisation et de la restauration de ces espaces « exotiques ». Il se concentre ensuite sur le district de Wudadao,

afin d'analyser comment cet espace se sert de l'exotisation de son passé colonial en tant qu'outil de marketing urbain.

1. Concessions internationales de Tianjin : du patrimoine dissonant au nouvel imaginaire occidental

Tianjin et ses concessions internationales

En Chine, des concessions internationales ont émergé dans certaines villes commerciales les plus importantes entre le milieu du XIX^e et le milieu du XX^e siècle. La concession est un modèle spécial de gouvernance impériale outre-mer, différent des colonies au sens traditionnel, où des territoires de concessions ont été établis à Tianjin, Shanghai, Wuhan et d'autres ports importants et villes commerciales, tout en maintenant une certaine souveraineté du gouvernement chinois. Sous l'administration des autorités des concessions, ces territoires possédaient des droits exclusifs, un système judiciaire et une planification urbaine indépendante et bien établie. Ces enclaves urbaines « semi-coloniales » (Osterhammel 1986), mettent en évidence les tensions politiques, sociales et spatiales complexes entre les habitants et étrangers ainsi qu'entre différents empires à travers leurs négociations, compromis et confrontation, proposant « une histoire alternative de la mondialisation » (Singaravélou 2017).

Tianjin est une ville côtière du nord de la Chine, à seulement 120 km de Pékin (fig. 1). La ville est célèbre dans l'histoire moderne de la Chine, pour avoir abrité, du fait de son emplacement géographique proche de la capitale, les concessions de neuf nations. De 1860 à la Seconde Guerre mondiale, Tianjin était la ville avec le plus grand nombre de concessions occidentales en Chine : neuf puissances (Grande-Bretagne, France, États-Unis, Allemagne, Japon, Italie, Autriche-Hongrie, Russie et Belgique) y ont construit des quartiers résidentiels, des hôtels, des usines, des banques, des écoles, des hôpitaux et des commerces sur les terres concédées, faisant de Tianjin une « cosmopolis » (Singaravélou 2017) (fig. 2). Les nombreuses tentatives des urbanistes occidentaux en matière de planification urbaine et de design architectural, ainsi que l'introduction d'infrastructures, de ressources et de technologies, ont transformé les zones de concessions en laboratoires de modernité, marquant les premières étapes de la modernisation du développement urbain chinois.



Figure 1 : Localisation de Tianjin en Chine. D'après Yue Lu, 2022

Les concessions bénéficiaient de droits administratifs, judiciaires, policiers et fiscaux et leur urbanisme a été conçu selon les concepts urbanistiques, des styles architecturaux et des infrastructures municipales introduits par les puissances étrangères. Selon la brochure *Tientsin, North China* en 1934 : « Les quartiers étrangers ressemblent à s'y méprendre à des villes occidentales modernes, avec leurs grands temples de la finance, leurs imposants locaux commerciaux et leurs résidences bien construites » (Pennell 1934).

Le mode de vie occidental, considéré par certaines élites et intellectuels comme un symbole de civilisation et de progrès, a été mélangé avec les coutumes locales, créant ainsi une culture urbaine unique.

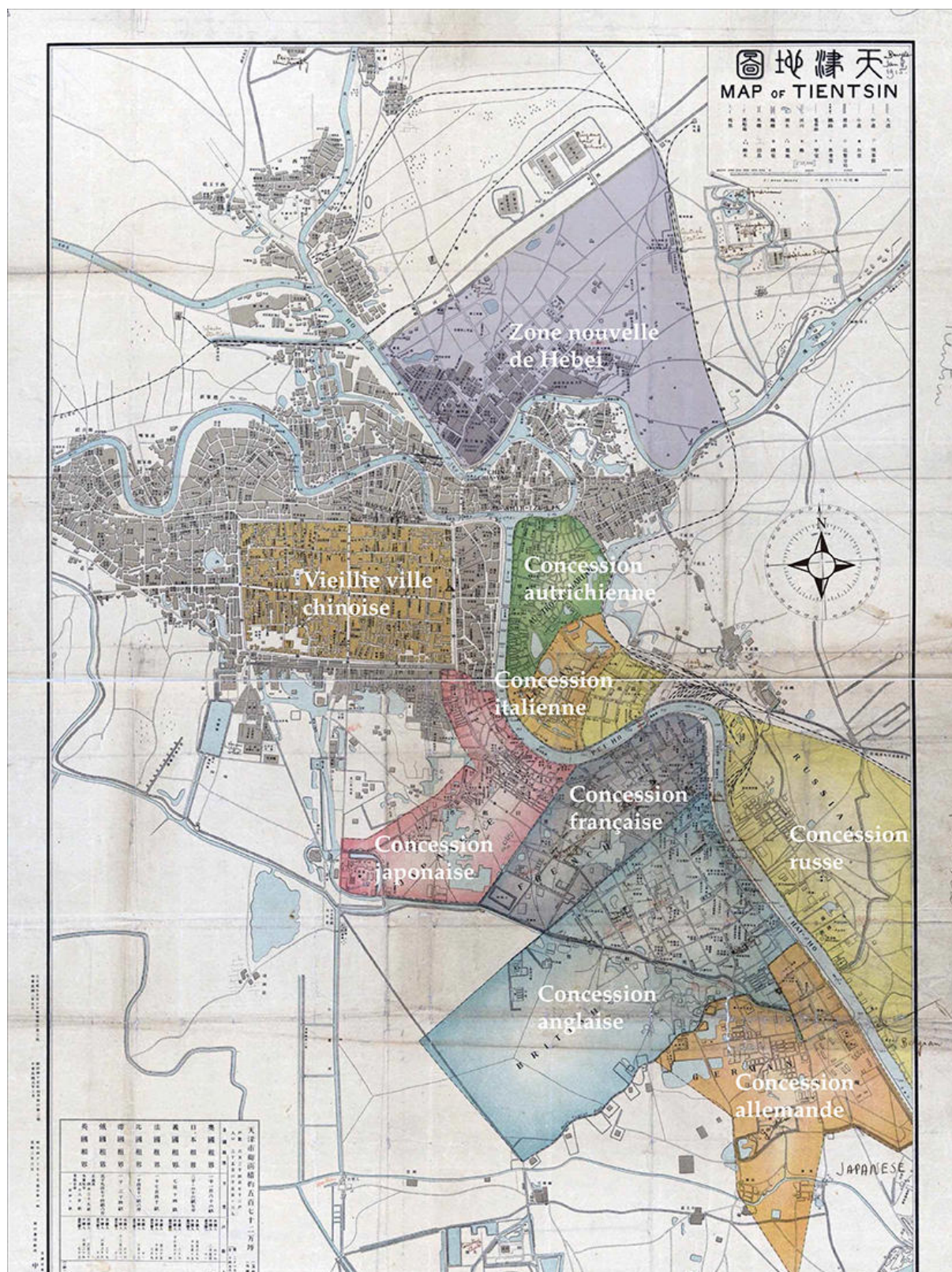


Figure 2 : Les 9 concessions de Tianjin. Source : Archives municipales de Tianjin 2013, mise en légende par Yue Lu

Le développement touristique accéléré à Tianjin

Aujourd'hui, Tianjin fait partie d'un pôle économique majeur reliant Pékin (Jing), Tianjin (Jin) et la province voisine du Hebei (Ji), appelée Jing-Jin-Ji. Son développement s'appuie sur l'aéronautique, les télécommunications et les industries chimiques et pharmaceutiques. Le territoire de Tianjin s'étend sur près de 12 000 km² (l'équivalent de l'Île-de-France) pour une population totale dépassant les 15 millions d'habitants. Comme Pékin, Chongqing et Shanghai, Tianjin est administrée directement par le gouvernement central. Au cours des vingt dernières années, l'ancienne ville industrielle de Tianjin est devenue un centre économique important du nord de la Chine et une ville portuaire internationale moderne. Désormais intégrée aux flux de la mondialisation, elle occupe une position montante en tant que nouveau nœud de l'économie mondiale, ouvrant une porte d'entrée vers le nord de la Chine et renforçant la cohésion métropolitaine de la méga-région Jing-Jin-Ji (Gravari-Barbas, Guinand & Lu 2025). Tianjin aspire également à devenir un centre régional majeur et distinctif, articulant ses ambitions économiques avec une stratégie d'attractivité urbaine et touristique.

Cependant, cette dynamique soulève une tension forte entre le développement urbain rapide et la préservation de l'héritage historique. En effet, Tianjin possède un riche patrimoine architectural issu de son passé en tant que ville de concessions étrangères, notamment française, italienne, allemande ou japonaise. Ce patrimoine, s'il est bien valorisé, peut servir de levier important au développement touristique (Wang & Marinelli 2024).

Au début du XXI^e siècle, la municipalité de Tianjin a cherché à développer le tourisme en promouvant une identité distincte, mais sa proximité avec Pékin a rendu cette distinction difficile (Jin 2005). À l'époque, Tianjin ne pouvait par ailleurs pas faire prévaloir l'existence d'attractions touristiques majeures. Ainsi, son image touristique est longtemps restée ambiguë par rapport à d'autres villes de renommée nationale ou internationale. Dans ce contexte, le développement touristique de Tianjin a été guidé par deux approches apparemment contradictoires : d'un côté, le gouvernement central souhaitait que Tianjin devienne le centre économique du Nord, signifiant un développement primant toute autre question (Leng & Chen 2017) ; de l'autre côté, dans le plan directeur pour Tianjin approuvé par le Conseil d'État en juillet 2006, le gouvernement central soulignait que le patrimoine historique devait être protégée de manière globale, notamment les quartiers des concessions étrangères hérités de l'époque coloniale.

Ainsi, depuis le début du XXI^e siècle, Tianjin a expérimenté les mêmes tendances qu'ailleurs en Chine : développement touristique accéléré avec la recherche de caractéristiques historiques et culturelles distinctives. Cette quête d'un équilibre entre modernité et mémoire s'inscrit dans un contexte national marqué par la valorisation croissante de l'identité culturelle chinoise, mais aussi par une intensification de la consommation domestique comme levier stratégique du développement (Liu *et al.* 2025). Le tourisme devient ainsi un outil à la fois économique et politique, instrumentalisé pour renforcer la cohésion nationale tout en consolidant l'image d'une Chine à la fois ancienne et moderne.

Le patrimoine dissonant et sa valorisation

Ce n'est qu'à la fin des années 1980, lorsque le milieu académique et le public chinois acquièrent une nouvelle compréhension de l'histoire moderne et adoptent une perspective différente sur les valeurs patrimoniales (Zhang 2003), que l'architecture moderne est reconnue comme une catégorie de patrimoine protégée officiellement au niveau national. Depuis le début du XXI^e siècle, la valeur conférée aux bâtiments modernes a crû de manière importante et la société réfléchit et repense l'histoire chinoise moderne (Ji 2015). Bien que l'histoire des concessions renvoie à des souvenirs douloureux et traumatisants, celles-ci (ainsi que leur capital économique et symbolique distinctif) sont considérées comme le terreau de la mondialisation et de la modernisation post-1990.

Tianjin a bien suivi et même amplifié ces tendances. En 2005, l'ancien maire Dai Xianglong appelait à protéger le patrimoine « *Xiaoji he zhimin* » (négatif et colonial) (Zhang & Han 2014). De fait, le onzième plan quinquennal pour le développement économique et social de Tianjin, publié en 2006, proposait de profiter des Jeux olympiques de Pékin de 2008 pour présenter le développement rapide de Tianjin au public national et international, intégrer les ressources touristiques, créer une marque touristique centrale de « Tianjin et la Chine moderne » et construire un certain nombre d'attractions touristiques emblématiques (Dai 2006).

Au cours des décennies 2010 et 2020, la municipalité de Tianjin a cherché à mettre en valeur le caractère architectural et urbain sino-occidental de la ville en communiquant son importance dans l'histoire moderne de la Chine. Tianjin a profité d'un volume important d'investissements publics et, plus récemment, privés dans des projets immobiliers, dont la plupart impliquent la rénovation et la valorisation des quartiers historiques, en particulier dans les anciennes concessions (Gravari-Barbas *et al.* 2023). La conservation, la restauration et la valorisation du patrimoine des concessions a été utilisé comme un outil de développement urbain. Les bâtiments historiques et l'ambiance urbaine de style occidental des concessions ont été revisités, souvent librement, contribuant à la création d'espaces urbains thématiques de caractère « exotique ». Les nouvelles fonctions accueillies dans les bâtiments réhabilités sont pour la plupart commerciales, ludiques et touristiques, même si le Wudadao (fig. 3 et 4) demeure un quartier résidentiel, contrastant ainsi avec la disneyfication d'autres concessions comme la concession italienne (Lu 2017). Favorisant une dynamique économique associée à une identité urbaine distinctive, ces initiatives ont amorcé un positionnement de Tianjin en tant que destination de consommation métropolitaine et créative.

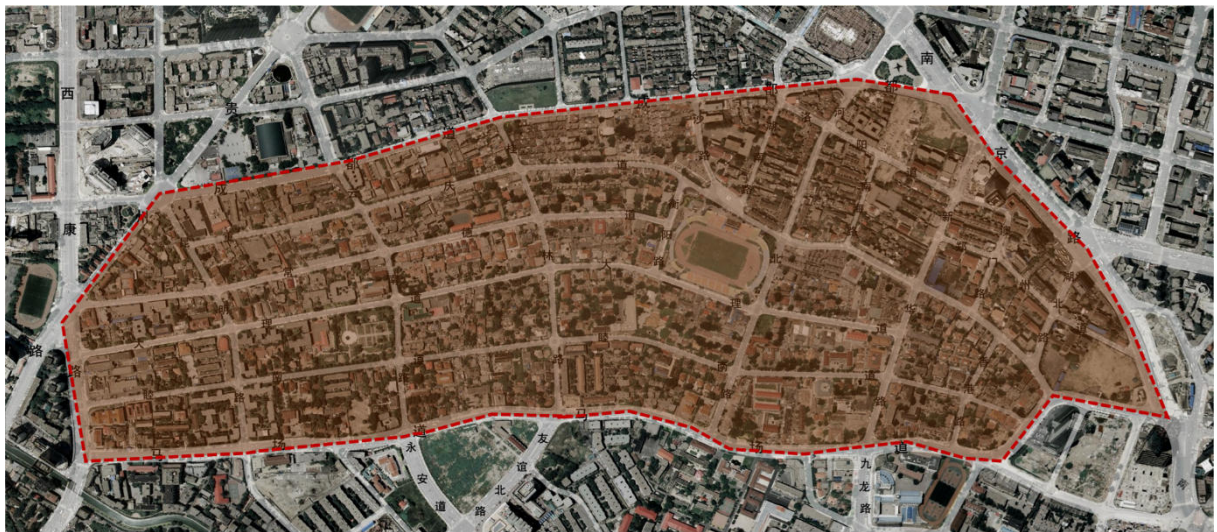


Figure 3 : Wudadao (« Cinq Grandes Avenues ») à Tianjin : localisation du quartier historique encadré en rouge sur une image satellite. Fond de carte : image satellite de Baidu Maps.



Figure 4 : Vue aérienne de Wudadao. Photographie : Wangyan, 2020

Les concessions, héritage d'une période humiliante pour la Chine, sont aussi vues comme une ouverture de Tianjin au monde et à la modernité. Elles sont perçues comme un facteur ayant contribué à la transformation de Tianjin. Grâce aux échanges culturels entre l'Est et l'Ouest, le patrimoine des concessions est devenu un élément de distinction et un moyen pour promouvoir Tianjin auprès de l'extérieur (Lu *et al.* 2019).

Il convient de noter que la référence aux « styles occidentaux » est toujours utilisée dans les constructions contemporaines de la ville. Le traitement de plusieurs espaces dans les concessions correspond à la logique financière de la « démolition-construction », qui consiste

à entièrement démolir des édifices plus anciens et de reconstruire du neuf inspiré par le style occidental des concessions. À titre d'exemple, les projets de développement de la place et du stade Minyuan dans le Wudadao vers 2014 reflètent une logique similaire (Lu *et al.* 2019).

Les concessions sont ainsi caractérisées aujourd'hui par un mélange d'éléments patrimonialisés entourés de bâtiments nouvellement construits en tant que simulacres (Graburn *et al.* 2021 ; Gravari-Barbas *et al.* 2019). Plusieurs attractions ont par ailleurs été construites au cours des dernières années, dans et en dehors des concessions, imitant des géosymboles occidentaux : Tianjin Eye sur le pont de Yongle (imitation du London Eye promue comme plus grande que celle de Londres) ou le pont Bei'an (inspiré du pont Alexandre III à Paris), la tour Wudadao (inspirée du Big Ben de Londres) (fig. 5) ou encore le réaménagement du fleuve Haihe (en hommage à la Seine à Paris) symbolisent l'ambition de la ville d'intégrer son héritage de l'époque des concessions à son identité en pleine évolution en tant que ville mondiale (Marinelli 2024).



Figure 5 : Assemblage de simulacres architecturaux dans l'espace urbain de Tianjin : le pont Bei'an (2004, inspiré du pont Alexandre III à Paris), la grande roue Tianjin Eye (2008, référence au London Eye), le Tianjin Concert Hall (2009, dont la façade reprend celle du Panthéon de Paris) et la tour du parc Wudadao (2025, évoquant le Big Ben de Londres).

2. Hybridations patrimoniales dans les concessions

L'hybridation culturelle dans le contexte des anciennes concessions en Chine est un phénomène complexe et multiforme.

Nous avons insisté dans d'autres travaux (Gravari-Barbas *et al.* 2020), sur la nature hybride des patrimoines, résultat de couches accumulées de différentes temporalités et interventions socioculturelles. Dans la plupart des situations, les sédimentations des constructions et des objets, la multiplicité de leurs occupants et propriétaires, les diverses modifications que les objets reconnus à un moment donné comme patrimoniaux font que « le concept même de patrimoine culturel est historiquement construit comme un produit social hybride » (Hernandez & Marti 2006, 91). Le caractère fréquent ou récurrent des hybridations patrimoniales n'enlève pourtant en rien l'intérêt de se pencher sur cette notion et les processus d'hybridation qui la rendent possible. Plus que d'autres lieux, les anciennes concessions sont le fruit de circulations entre l'Est et l'Ouest que ce soit en termes architecturaux, fonctionnels ou de modes de vie.

À l'époque de leur construction au XIX^e ou au début du XX^e siècle, les États concessionnaires se projettent sur l'espace de leurs concessions avec les outils et les savoir-faire qui sont les leurs. La concession britannique, où se situe Wudadao, jouissait d'une grande autonomie, le pouvoir législatif étant en partie détenu par l'assemblée des locataires fonciers. Au début de la

concession britannique, les règlements fonciers étaient promulgués par le ministre britannique en Chine ou le consul à Tianjin. À partir de la fin du XIX^e siècle, l'assemblée générale annuelle des locataires fonciers pouvait proposer des modifications, qui devaient être approuvées lors d'une assemblée générale et sanctionnées par le ministre britannique (Land Regulations of the British Municipal Extension, 1898, cité in Sun *et al.* 2018).

Toutefois, les concessions ne sont pas de simples répliques de modèles occidentaux, mais plutôt des expressions concrètes des désirs, des besoins et des luttes des diverses communautés qui les habitent. Dans les anciennes concessions de Tianjin, cette hybridité s'exprime par la fusion des styles architecturaux chinois et occidentaux. Falser (2022) montre notamment comment la concession austro-hongroise de Tianjin a agi comme un laboratoire d'expérimentation architecturale et urbaine, démontrant l'interaction dynamique entre les différentes influences culturelles.

Ce contexte hybride crée de nouveaux paysages urbains uniques qui témoignent de cette interaction culturelle, l'urbanisation et la modernisation de la Chine contemporaine étant influencées par la fusion d'éléments chinois et occidentaux. Ce mélange est particulièrement évident dans les espaces urbains et architecturaux, où de multiples influences convergent pour former une identité culturelle unique (Gravari-Barbas *et al.* 2021).

Comme le souligne Macdonald (2010), cette évolution a conduit à l'émergence de nouvelles identités culturelles et urbaines, le processus de recontextualisation du patrimoine contribuant à la création de nouvelles significations et de nouveaux récits qui sont aujourd'hui utilisés par divers acteurs (en premier lieu les acteurs municipaux, mais également les entrepreneurs privés), souvent pour répondre aux nouvelles attentes des touristes et des locaux. Ce substrat architectural hérité des concessions, aujourd'hui revu et réaménagé par les acteurs publics et privés, devient en effet une « matière première » sur laquelle est construit le présent et l'avenir des espaces de concessions, de plus en plus lié au tourisme, aux loisirs et au commerce.

Pine et Gilmore (2011) soulignent le « tournant expérientiel » qui tend à modifier les habitudes de consommation et les attentes des touristes, de plus en plus à la recherche d'expériences culturelles authentiques et variées. Les concessions se positionnent dans un double registre : d'une part, elles affichent leur « authenticité » fondée sur une architecture de style occidental de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. D'autre part, elles affichent leur hybridité en tant que laboratoires de la mondialisation (Gravari-Barbas *et al.* 2021). Dans ce contexte, une diversité de créations culturelles est affichée, reflétant différentes manières de comprendre et d'utiliser l'« exotisme » en tant qu'élément touristique.

Les hommes d'affaires et les gestionnaires de destinations jouent un rôle clé dans la sélection et la réorganisation d'éléments « exotiques » pour créer des concepts géographiques imaginaires. Cette approche (Gravari-Barbas *et al.* 2024), permet de transformer des éléments culturels en attractions touristiques qui répondent aux aspirations contemporaines. Tunbridge et Ashworth (1996) ajoutent que ces pratiques permettent de valoriser le patrimoine et de créer de nouvelles dynamiques économiques et culturelles.

Dans le cadre de la redécouverte des anciennes concessions en tant qu'espaces ayant une valeur patrimoniale, leur architecture et urbanisme marqués par la rencontre stylistique,

matérielle et technologique entre l'Est et l'Ouest ont été réaménagés pour attirer le tourisme et promouvoir la vitalité économique (Chauffert-Yvart *et al.* 2020). Le mélange culturel et la mondialisation qui ont façonné l'identité contemporaine de Tianjin et du Wudadao sert de support pour le développement d'un ensemble foisonnant d'initiatives culturelles, touristiques et de loisirs, qui prennent volontiers possession des anciens bâtiments concessionnaire et ce que ceux-ci représentent : un imaginaire occidental en Chine. Le processus d'hybridation se complexifie ainsi par les nouvelles fonctions qui se lovent dans les vestiges concessionnaires. Ceux-ci proposent des concepts géographiques imaginés pour attirer les clients à la recherche d'expériences uniques et considérés comme « exotiques », car ils se réfèrent à des contextes chronologiques et spatiaux lointains. Ce processus de transformation reflète la dynamique plus large de la mondialisation et de l'intégration culturelle, où l'héritage colonial est réinterprété et valorisé dans un contexte moderne.

3. Les magasins de saveurs « exotiques » à Wudadao : une analyse des hybridations expérientielles dans les anciennes concessions

Les magasins de saveurs « exotiques » de Wudadao incarnent l'hybridation et la commercialisation d'éléments étrangers dans un contexte chinois local, transformant ainsi un héritage dissonant en une identité urbaine dynamique. Selon une extraction systématique des données issues du site chinois Dianping (大众点评), une application populaire de notation des restaurants et des commerces, nous avons analysé les 224 boutiques les mieux notées à Wudadao. Environ 70 % d'entre elles peuvent être qualifiées d'« exotiques ». Cette catégorisation repose sur l'analyse des intitulés et des typologies proposées sur la plateforme, comme « Xican » (xīcān – cuisine occidentale), « RiBenLiaoLi » (cuisine japonaise), « PiSa » (pizza), ou encore « Ronghecai » (fusion). Nous regroupons ces désignations sous le terme générique d'« exotique », traduit du chinois YiGuoQingDiao, qui signifie littéralement « ambiance étrangère » ou « charme d'un pays étranger ».

Trois types d'exotisme émergent de cette classification :

- Orientation spécifique : les boutiques proposant une expérience axée sur une culture étrangère clairement identifiée (par ex. café italien, restaurant thaïlandais, etc.) ;
- Mélange d'identités : des établissements combinant des références multiples (européennes, asiatiques, américaines) pour créer une ambiance globalisée et stylisée ;
- Fusion locale-exotique : les commerces intégrant des éléments étrangers adaptés au goût ou à l'esthétique locale de Tianjin, produisant une forme d'hybridation identitaire propre à la ville.

Imaginaires européens : exotisme et hybridation

Dans l'émergence progressive de la nouvelle économie créative au sein des anciennes concessions, au-delà de la recherche de l'authenticité, de nombreux commerces combinant des caractéristiques mondialisées sont perçus comme un nouveau modèle créatif pour attirer les clients en quête d'« exotisme ». Cet exotisme peut être un produit de l'imagination, arrangé de manière spécifique en tant que simulacre pour stimuler le comportement de consommation.

Dans le restaurant Goûter l'Europe, le propriétaire, un marchand d'antiquités européennes, expose ces objets dans son restaurant et propose une cuisine européenne de « fusion », allant des saucisses allemandes au foie gras français, en passant par la soupe de bœuf hongroise, offrant ainsi aux consommateurs une « expérience de voyage en Europe » (revue *Dianping de Sikongqianjing*, 2022). Cette expérience européenne au sein des concessions ne se réfère pas à une région spécifique, mais crée plutôt une vue panoramique (et vague) de l'Europe.

Dans le café Eastgate, dont les gérants et les opérateurs ont étudié au Royaume-Uni et en France, la décoration intérieure s'inspire des œuvres d'un peintre surréaliste italien. Les produits proposés mettent également l'accent sur la mondialisation. L'origine et le goût des grains de café sont indiqués sur le menu, l'affichage des produits et les petites cartes d'introduction qui accompagnent le café, cherchent à souligner le professionnalisme et le sérieux de ce café de « connaisseurs ». Les grains de café de Colombie et du Costa Rica sont très appréciés et recherchés par les clients, reflétant une nouvelle attitude envers les produits importés. Les concessions servent ainsi de cadre où les cafés branchés ou les brasseries cherchent à s'installer, en résonance avec le type de commerces que l'on peut trouver dans les quartiers centraux prisés par les classes créatives dans les villes européennes. L'euroanéité du cadre bâti suscite un imaginaire européen qui se transcrit dans les expériences qui sont proposées aux visiteurs.

Ces commerces mettent l'accent sur une expérience sensorielle complète : ils excellent dans la décoration, l'ambiance, la présentation des produits et des aliments, formant un style unique. Leur succès repose non seulement sur la fourniture de produits de qualité, mais aussi sur leur capacité à créer une expérience immersive unique. Ces expériences sont réalisées par un environnement soigneusement conçu, un service interactif et une présentation raffinée des produits. Par exemple, au restaurant Goûter l'Europe, non seulement la nourriture et les décorations sont de style européen, mais la musique, les vêtements des serveurs et la conception des menus font également référence à des éléments européens, faisant sentir aux clients qu'ils sont en Europe (fig. 6).



Figure 6 : Publication sur les réseaux sociaux du restaurant Taste of Europe, intitulée « Le restaurant traditionnel tendance de Wudadao ». Publiée par 爱潜水的章鱼烧, 2024. Utilisation avec autorisation.

Dans le café Eastgate, cette expérience sensorielle complète est également évidente. Chaque détail du café, du choix des meubles à l'exposition des œuvres d'art sur les murs, en passant par la sélection et la préparation des grains de café, ainsi que l'attitude du personnel, sont soigneusement planifiés pour garantir que les clients vivent une expérience soigneusement construite. Les références étrangères, telles que les créations de chefs pâtisseries français mises en avant chez Eastgate, utilisent une approche qui dépasse les stéréotypes, ces desserts ayant une apparence plus moderne et épurée, reflétant une esthétique mondiale populaire sur les réseaux sociaux. « Créativité » et « fusion » deviennent les points forts de leur promotion. Dans les avis sur ces magasins, l'expérience, l'ambiance et le style sont aussi importants, parfois plus que les produits eux-mêmes.

Par ailleurs, certains établissements organisent régulièrement des activités culturelles telles que des séances de dégustation de café, des ateliers de pâtisserie française, des expositions temporaires, des concerts acoustiques ou encore des clubs de lecture, dans le but d'enrichir l'expérience client et de créer un sentiment d'appartenance. Ces événements favorisent l'émergence de micro-communautés esthétiques, souvent composées de jeunes professionnels ou de créatifs locaux, attirés à la fois par une esthétique cosmopolite et par des formes de consommation dites « slow » ou artisanales. L'un des attraits majeurs pour ces publics réside également dans la possibilité de rencontrer des personnes partageant des goûts et des références culturelles similaires.

Ces analyses s'inscrivent dans le prolongement des travaux de F. Régnier (2006), qui a exploré un exotisme populaire et pratique, loin des discours lettrés, à propos de la cuisine « exotique » qui, tout en restant suffisamment différente pour être séduisante, doit se mettre aux normes du système culinaire du mangeur. Exotisme rime ici avec hybridation.

La diffusion de ces événements sur les réseaux sociaux chinois – en particulier Xiaohongshu (小红书) et WeChat (微信) – joue un rôle déterminant dans la structuration de ces groupes. Lors de nos observations de terrain, nous avons pu intégrer plusieurs de ces communautés via des groupes de discussion en ligne ou des canaux de diffusion d'événements tenus par les

organisateurs. Plusieurs propriétaires interrogés ont souligné l'importance stratégique de ces clientèles fidèles : dans des établissements aux prix relativement élevés (entre 60 et 80 RMB, soit environ 8 à 10 euros, pour un café ou une bière), les revenus réguliers proviennent avant tout de ces habitués, et non des touristes occasionnels.

Lors de notre enquête de terrain, nous avons accordé une attention particulière aux perceptions des touristes dans le quartier de Wudadao, en les comparant aux expériences des consommateurs locaux rencontrés lors d'enquêtes participatives menées dans plusieurs établissements créatifs. Il en ressort une relation ambivalente entre ces deux types de clientèle. Du côté des touristes, la majorité déclare s'intéresser aux « boutiques esthétiques et créatives » ou aux « cafés recommandés sur Xiaohongshu », tout en ignorant l'histoire de ce quartier anciennement concessionnaire. Comme l'affirmait une visiteuse : « Nous sommes venus ici pour les maisons de style occidental, pour faire des photos. Mais ce qui nous attire vraiment, ce sont les boutiques où l'on peut faire un bon check-in sur les réseaux sociaux » (Entretien avec des touristes, 2023). Ces propos soulignent que l'attractivité de Wudadao repose désormais davantage sur une esthétique immersive et médiatisée que sur une mémoire historique approfondie. Cette dynamique touristique provoque parfois un sentiment de rejet. De nombreux commerçants et habitués perçoivent les touristes comme des perturbateurs d'une atmosphère « raffinée » qu'ils s'efforcent de préserver. Une gérante de café expliquait : « Les touristes arrivent en groupes, posent pour des photos, repartent sans rien consommer. C'est une relation complètement différente de celle que nous avons avec nos clients fidèles » (Entretien avec une gérante de café, 2023). Un autre propriétaire de librairie ajoute : « Plus il y a de magasins pour touristes, moins on voit de lieux qui prennent le temps de créer de vrais produits avec soin » (Entretien avec un libraire, 2024).

Alors que la valeur symbolique du quartier reposait historiquement sur la mémoire urbaine des concessions, ce sont désormais les pratiques de consommation et les imaginaires esthétisés – voire « instagrammables » – qui redéfinissent son attractivité. Ce glissement engendre une tension entre consommation touristique et consommation esthétique locale, révélant les contradictions d'un espace urbain pris entre mémoire patrimoniale et mise en scène globale.

Production d'une image de Tianjin basée sur l'histoire mondialisée

Les concessions, en tant que zone de contacts intenses entre la Chine et le monde occidental, ont été la porte d'entrée de la modernisation en Chine. La mémoire locale de Tianjin est influencée par la vie occidentale (fig. 7). À titre d'exemple, la nourriture occidentale a d'abord été introduite en Chine à Tianjin, puis a évolué selon les goûts locaux de Tianjin, créant une nouvelle forme de cuisine occidentale principalement basée sur les cuisines russe et allemande. Le premier restaurant occidental de Tianjin, Kiessling (起士林), a ouvert ses portes en 1907 afin d'offrir une variété de cuisines européennes aux habitants de Tianjin de l'époque. Successivement situé dans la concession française, la concession allemande, la concession américaine de Tianjin, il s'est finalement établi à son emplacement actuel au bout de la rue Machang, dans l'ancienne concession britannique. Durant la période des concessions, il était l'un des restaurants les plus réputés de Tianjin et a accueilli de nombreuses personnalités

chinoises et étrangères. En 2013, il a été classé comme bâtiment patrimonial à « protection prioritaire » par la municipalité de Tianjin. Ce restaurant est considéré comme typiquement destiné aux touristes souhaitant vivre une expérience historique, plutôt qu'aux habitants locaux : « on vient ici pour vivre cent ans d'histoire, car Kiessling représentait l'un des symboles de l'authenticité de la cuisine occidentale » (Shulian Guazi 2015).

En réalité, Kiessling a initié une tradition dite de « cuisine occidentale de Tianjin », c'est-à-dire une cuisine occidentale introduite en Chine durant la période des concessions et fusionnée avec des goûts locaux. Ce type de cuisine se retrouve aussi dans les « restaurants classiques occidentaux » de Shanghai et Harbin, avec des plats comme le « ragoût crémeux », le « bœuf braisé en cocotte », le « poisson gratiné » ou la « salade de pommes de terre ».



Figure 7 : L'« exotique » architecture Art déco du restaurant Kiessling sert de décor à des photos de mariage © M. Gravari-Barbas, 2018.

À Wudadao, un restaurant situé dans un quartier résidentiel nommé Xinjinhuan (欣金环) constitue un exemple représentatif de cette hybridation gustative. D'abord fréquenté principalement par les habitants du quartier, ce restaurant a été progressivement découvert par les touristes. Ceux-ci ne s'y rendent pas pour vivre une expérience de cuisine européenne authentique, mais pour goûter une cuisine occidentale revisitée selon les goûts locaux – une

forme de « cuisine occidentale à la mode de Tianjin », considérée comme emblématique de l'identité culinaire locale.

Les habitudes de vie et les coutumes alimentaires locales de Tianjin ont également été influencées, notamment pendant la période républicaine (民國) (1912-1949)⁷. En conservant une base de la culture traditionnelle confucéenne chinoise et en entrant en contact initial avec des produits modernisés, un style unique « République de Chine » a émergé, fusionnant des éléments traditionnels et modernes, occidentaux et orientaux. Par exemple, à cette époque, Tianjin a vu émerger de nombreux cafés, théâtres et écoles occidentales, qui sont devenus les principales plateformes d'échange culturel sino-occidental, tout en nourrissant une atmosphère culturelle urbaine unique.

L'histoire des élites culturelles et éducatives vivant dans les concessions suscite particulièrement l'intérêt des touristes pour vivre cette période historique. Ainsi, certaines nouvelles attractions exploitent le thème de l'expérience de l'époque républicaine, comme des magasins proposant des services de photographie en costume traditionnel qipao (旗袍) ou des boutiques décorées dans le style républicain, qui rencontrent un grand succès auprès des visiteurs. En réalité, le « style républicain » est encore construit par les séries télévisées et les romans. Par exemple, un restaurant nommé Belle Maison de Neuf-Pays-Cuisine des Lettrés de la République (九国香舍-民国文人菜) en est un bon exemple. Il adopte des éléments décoratifs couramment vus dans les séries télévisées sur la République de Chine, tels que les luminaires, les meubles et les décorations intérieures, et propose des services de location de qipao pour des séances photo. En ce qui concerne les plats, la cuisine traditionnelle de Tianjin a effectivement été influencée par la cuisine occidentale et en a intégré certains éléments, mais il n'y a jamais eu de véritable « cuisine des lettrés de la République ». Néanmoins, ces restaurants parviennent à créer une expérience de la haute société de l'époque républicaine grâce à une fusion créative de plats locaux de Tianjin et de cuisine occidentale à la manière de Tianjin, avec une présentation et des noms de plats spécialement conçus.

Certains restaurants ne possèdent pas un héritage historique avéré, comme c'est le cas de Kiessling, mais gagnent en notoriété en promouvant un « style européen classique ». Ces restaurants, généralement créés après 2010, ont accompagné le processus de restauration patrimoniale de Wudadao, et leur implantation a contribué à forger l'image de Wudadao comme une destination urbaine caractérisée par la confidentialité, le raffinement et une authentique expérience européenne. Le restaurant Maxim's de Tianjin s'inscrit dans le prolongement du célèbre restaurant parisien Maxim's (fondé en 1893 au 3 rue Royale à Paris, devenu ensuite une marque internationale avec des succursales dans de nombreuses villes du monde), ainsi que le Maxim's de Pékin, ouvert en 1983 à Chongwenmen. Le Maxim's de Tianjin est situé dans une maison ayant appartenu à un célèbre intellectuel et haut fonctionnaire du Kuomintang. Au contraire, au cours des travaux intérieurs, il a été aménagé selon un style proche de celui du Maxim's parisien, en utilisant des fresques inspirées du Louvre, dans le but

⁷ La république de Chine (中華民國) a dirigé la Chine à partir de 1912 à la suite de la révolution de 1911, succédant ainsi à la dynastie Qing qui régnait sur l'Empire depuis 1644.

d'offrir une atmosphère de « luxe, élégance, splendeur et romantisme » (Shulian Guazi 2015) (fig. 8 et 9).



Figure 8 : Restaurant Maxim's de Paris dans le Wudadao. Photo de mariage devant une maison de la concession britannique construite dans les années 1920 et habitée dans le passé par Zhang Fuyun, personnalité politique et cadre du ministère des Finances de la République de Chine. La demeure illustre bien la typologie des maisons européennes construites dans ces concessions internationales de Tianjin dans les années 1920-1930. Comme l'indiquent les plaques noires posées sur le mur, la maison est classée monument historique par la municipalité de Tianjin. © M. Gravari-Barbas, 2019.



Figure 9 : Les intérieurs Art Nouveau du restaurant Maxim's de Paris. © M. Gravari-Barbas, 2017.

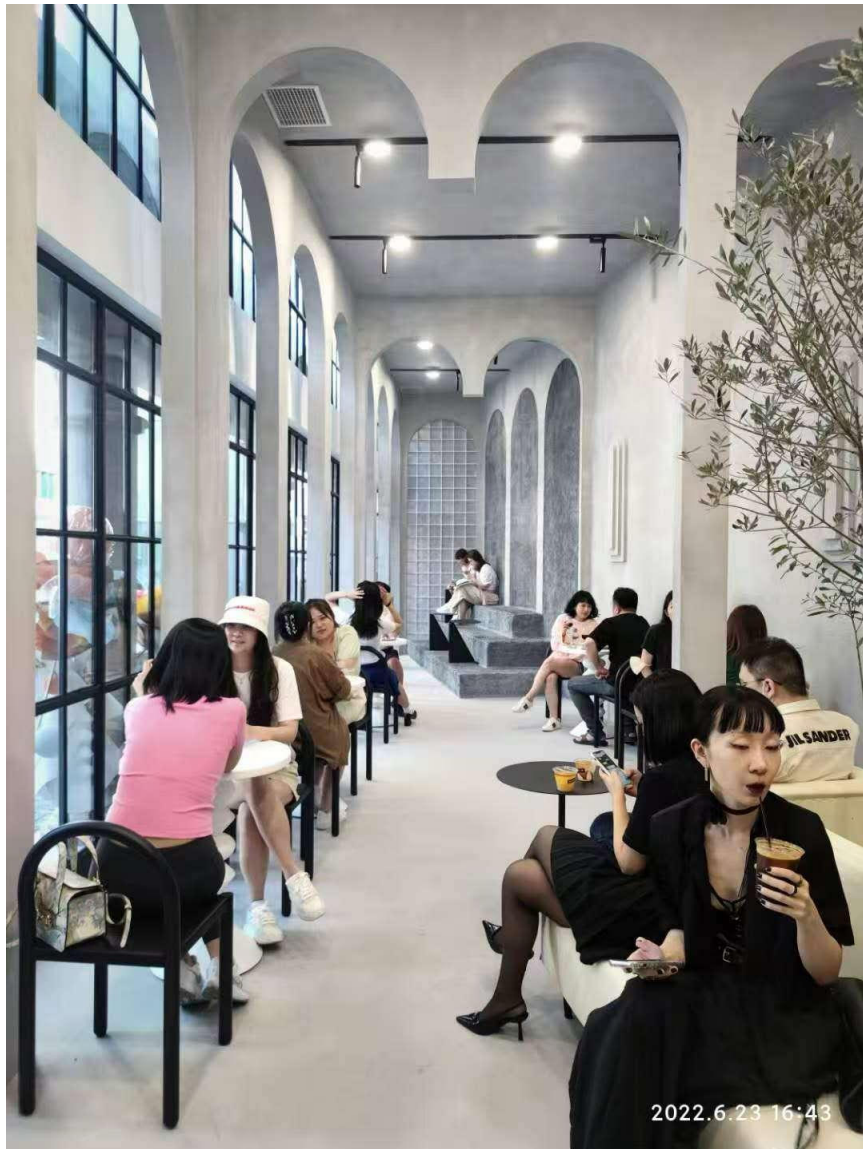


Figure 10 : À l'intérieur du café Eastgate. © C. Shen, 2022.

Les anciennes concessions : terreau de commerces créatifs

Sur cette base, une nouvelle identité de Tianjin, basée sur l'économie créative, est encore en cours de formation. La boutique de Mr. San (三先生的店铺) est un magasin de chaussures en cuir faites à la main. Le propriétaire considère son travail comme une partie de l'esprit de Tianjin. Les célébrités politiques et commerciales qui vivaient à Wudadao à l'époque des concessions étaient très attentives à leur tenue vestimentaire, en particulier aux normes vestimentaires occidentales. Il pense que cela représente l'« élégance » de Tianjin. Ayant travaillé dans une usine de vêtements à Tianjin, il estime que Tianjin, en tant que l'une des premières villes industrialisées de Chine, représente la mode et l'industrialisation de la Chine. Il espère rendre célèbre le « made in Tianjin » en produisant des articles raffinés et créatifs, en s'inspirant des références italiennes et françaises mais en intégrant des éléments de Tianjin.

Le développement de ces boutiques et restaurants ajoute une nouvelle dimension culturelle à l'image de la ville de Tianjin. Cette dimension ne se limite pas à la mémoire de l'époque des concessions, mais redéfinit l'identité urbaine dans le contexte de la mondialisation. Tianjin se transforme progressivement d'un point de rencontre historique en un centre urbain moderne et multiculturel. Dans un contexte de déclin de l'industrialisation, les éléments historiques sont réutilisés pour servir de référence à l'économie créative et à la restructuration de l'image urbaine.

Le développement florissant des industries créatives ne se limite pas à la restauration et au commerce de détail, mais s'étend également aux domaines de l'art, du design et des activités culturelles. Ces expositions et marchés mettent particulièrement en avant la formation d'un nouveau symbole urbain « Tianjin ». Grâce aux réseaux sociaux et à la formation de nouvelles communautés, de plus en plus de résidents locaux et de touristes sont attirés, transformant finalement Wudadao en une destination touristique et de consommation.

Conclusion

L'analyse des anciennes concessions internationales de Tianjin, et en particulier du quartier de Wudadao, met en lumière la dynamique complexe du développement du patrimoine et du tourisme dans un contexte post-colonial. Autrefois symboles de la domination impériale et de la modernisation forcée, ces espaces urbains ont été réinventés pour répondre aux besoins et aux aspirations de la société chinoise contemporaine. En analysant la transformation de ces quartiers en attractions touristiques et en espaces commerciaux hybrides, nous montrons comment le patrimoine colonial est utilisé comme un atout économique et culturel.

Les autorités locales et les acteurs privés de Tianjin utilisent l'exotisme des anciennes concessions pour créer une identité urbaine unique. Les boutiques et les restaurants à thème exotique représentent une fusion entre la consommation moderne et la mémoire historique en recréant l'atmosphère d'un Occident imaginaire et en attirant des clients à la recherche d'expériences uniques. Cet imaginaire est façonné par les films et les séries télévisées, mais aussi par les exigences de l'économie créative. Outre la création d'une expérience « authentique » de « voyage ailleurs », différents éléments de la mondialisation sont utilisés et assemblés pour créer une approche de l'économie créative. Cependant, cette patrimonialisation soulève également des questions sur la mémoire historique et les récits culturels. Avec l'histoire locale de Tianjin, ces approches reconstruisent la mémoire historique et le récit culturel des concessions. L'ambivalence du discours autour du passé concessionnaire, à la fois lieu de souvenirs douloureux et symbole de modernisation, voire de mondialisation, est exploitée pour créer une nouvelle image urbaine attrayante. Cette approche a permis de revitaliser le développement du tourisme dans ces communautés et de les intégrer dans une dynamique économique plus large, mais elle a également créé une catégorie distincte d'engagement social qui a pu exclure les résidents plus âgés.

Le tourisme encourage à mobiliser l'exotisation, par un processus d'auto-exotisation (Prado 2018) exprimé par la réappropriation locale d'une esthétique autrefois stigmatisée. Ce

processus, bien que complexe et certainement controversé, offre une riche perspective sur la manière dont les villes naviguent entre tradition et modernité, mémoire et innovation, afin de relever les défis du développement urbain et du tourisme contemporain.

Bibliographie

Aoki, Nabuko, Gravari-Barbas, Maria, Mengin, Christine, & Xu, Subin (2023), *Tianjin, transferts mondiaux et appropriations locales. Architecture et aménagement urbain dans la Chine moderne / 近代中国的建筑与城市规划：在天津的传播与本土化*. Paris: Éditions de la Sorbonne.

Archives Municipales de Tianjin (2013), *天津市档案馆馆藏珍品档案图录 (1655-1949)* [Catalogue illustré des archives précieuses de la Collection des Archives Municipales de Tianjin (1655–1949)]. Tianjin guji chubanshe.

Dai, Xianglong (2006), « 关于天津市国民经济和社会发展第十一个五年规划纲要的报告 » [Report on the outline of the eleventh five-year plan for national economic and social development of Tianjin], *天津政报* [Tianjin Political Daily] 2, 2-13.

Fléchet, Anaïs (2008), « L'exotisme comme objet d'histoire ». *Hypothèses* 11 (1), 15-26. <https://doi.org/10.3917/hyp.071.0015>.

Goodman, Bryna (2009), « Improvisations on a semicolonial theme, or, How to read a celebration of transnational urban community », *Journal of Asian Studies* 59 (4), 889.

Graburn, Nelson, Gravari-Barbas, Maria, & Staszak, Jean-François (2021), *Tourism and Architectural Simulacra*. Londres: Routledge.

Gravari-Barbas, Maria, Graburn, Nelson, & Staszak, Jean-François (2019), *Tourism Fictions, Simulacra and Virtualities*. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429278952-1>.

Gravari-Barbas, Maria, Guinand, Sandra, & Lu, Yue (2024), « Les mondes 'exotiques' de Tianjin : patrimonialisation, mise en tourisme et thématisation des anciennes concessions occidentales en Chine », *Téoros* 42 (2). <https://journals.openedition.org/teoros/12297>.

Gravari-Barbas, Maria, Guinand, Sandra, & Lu, Yue (2025), « Creative uses of heritage in the age of experiential tourism: The case of Tianjin's former international concessions », *Journal of Chinese Urban Studies*. <https://doi.org/10.36922/jcau.3703>.

Gravari-Barbas, Maria, Guinand, Sandra, Lu, Yue & Li, Xinyu (2024), « Heritage and tourism development in China's former international concessions: Tianjin as a place study », *International Journal of Tourism Cities* 10 (2), 445-468. <https://doi.org/10.1108/IJTC-05-2022-0133>.

Gravari-Barbas, Maria, Guinand, Sandra, Lu, Yue (2024), « Museographic narrating of dissonant heritage in Tianjin's former international concessions », *Built Heritage* 8, 47. <https://doi.org/10.1186/s43238-024-00158-9>.

- Gravari-Barbas, Marua, Lu, Yue, & Guinand, Sandra (2021), « Hybridisation and circulation of models in Tianjin's former concessions », *Journal of Heritage Tourism* 16 (5), 513-532. <https://doi.org/10.1080/1743873X.2020.181261>.
- Han, Xioojing & Zhang, Fan (2014, October 21), « 五大道：中国纪录片里程碑之作 » [The Five Avenues: A landmark Chinese documentary], *中国社会科学网* [China Social Science Network]. http://news.cssn.cn/st/st_whdgy/201410/t20141021_1371308.shtml.
- Ji, Guoliang (2015), *近代外国人在华建筑遗存的遗产化研究* [Study on the Heritabilization of the Foreigners' Architectural Remains in Modern China]. Doctoral dissertation, Shangdong University.
- Jin, Li (2005), « 天津旅游业发展的制约因素与对策 » [Restrictive factors and countermeasures for the development of the tourism industry in Tianjin], *经济地理* [Economic Geography] 25 (5), 736-739.
- Leng, Tse-Kang, & Chen, Rung-Yi (2017), « Local state adaptation and grassroots participation: Tianjin and Nanjing's preservation of cultural relics in comparative aspects », *Journal of Contemporary East Asia Studies* 6 (2), 187-209. <https://doi.org/10.1080/24761028.2017.1391624>.
- Liu, Weiwei, Yan, Jianwei, Sun, Xiang, & Song, Ruiqi (2025), « Research on 'Identification–Cognition–Perception' of the pedestrian spaces around subway stations near popular tourist attractions from the tourists' perspective: A case study of Tianjin », *Land* 14 (1), 145.
- Lu, Yue, Gravari-Barbas, Maria, & Guinand, Sandra (2019), « Simulacra heritagization: The Minyuan stadium in Wudadao, Tianjin », *Journal of Tourism and Cultural Change* 17 (1), 55-68.
- Maiatsky, Michail (2009), « Comme dans le ventre de sa marâtre », *Études de lettres* 2-3. <https://doi.org/10.4000/edl.445>.
- Marinelli, Maurizio (2024), « The politics of heritage in a river-city: Imperial, hyper-colonial, and globalizing Tianjin », *Built Heritage* 8 (1), 1-17.
- Osterhammel, J. (1986), « Semi-colonialism and informal empire in twentieth-century China: Towards a framework of analysis », in : Mommsen, Wolfgang J. (dir.), *Imperialism and After: Continuities and Discontinuities*. Londres: Allen & Unwin, 290-314.
- Pennell, Wilfred Victor (1934), *Tientsin, North China*. Tianjin: The Rotary Club of Tianjin.
- Prado, Helena (2018), « L'exotisation des Nippo-Brésiliens », *Revue des sciences sociales* 59, 64-75.
- Regnier, Faustine (2006), « Manger hors norme, respecter les normes. Le plaisir de l'exotisme culinaire », *Journal des anthropologues* 106-107, 169-187.
- Segalen, Victor (1999), *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers ; et Textes sur Gauguin et l'Océanie*. Paris: Éditions Fata Morgana (éd. originale, 1978).
- Shulian Guazi (2015, December 18), « La cuisine française la plus authentique de Tianjin : une légende culinaire à travers trois siècles » [天津最地道的法餐在这里 跨越3个世纪的餐饮传奇], *Ifeng Travel* (凤凰网旅游). https://travel.ifeng.com/a/20151218/41525691_0.shtml.

Singaravélou, Pierre (2017), *Tianjin cosmopolis. Une histoire de la mondialisation en 1900*. Paris: Seuil.

Staszak, Jean-François (2008), « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie* 148, 7-30. <https://doi.org/10.3406/globe.2008.1537>.

Sun, Yanchen, Hein, Carola, Song, Kun, & Feng, Lin (2018), « Planning modern cities in China: Urban construction regulations of concessions in Tianjin (1860–1945) », *International Planning History Society Proceedings* 18 (1), 1048-1059. <https://doi.org/10.7480/iphs.2018.1.2751>.

Wang, Jingting & Marinelli, Maurizio (2024), « Tianjin's Italian-style town: The conundrum between conservation practices and heritage value », *Built Heritage* 8, 21. <https://doi.org/10.1186/s43238-024-00132-5>.

Zhang, Linag (2003), *La naissance du concept de patrimoine en Chine : XIX^e–XX^e siècle*. Paris: Éditions Recherches/Ipraus.

1.2. Le patrimoine culturel issu des migrations à l'égard du droit

Christine Pauti

Institut des sciences juridique et philosophique de la Sorbonne (ISJPS)

Résumé

Le processus de protection juridique du patrimoine culturel issu des migrations n'est que relativement récent. C'est surtout depuis les années 2000 que le droit, tant national qu'international, a porté une attention grandissante à ce patrimoine grâce en particulier au développement du patrimoine immatériel et à la suite des migrations forcées dues en particulier à des épisodes de terrorisme ou de guerre. C'est ainsi que le patrimoine culturel issu des migrations a progressivement été identifié par le droit en tant que nouvelle catégorie du champ patrimonial. Le patrimoine issu de l'immigration protégé par le droit peut être tant matériel qu'immatériel. Il peut bénéficier des mécanismes de protection juridiques traditionnels, nationaux et internationaux, mais également de mesures de protection plus originales ou ponctuelles liées à l'exil. La protection juridique du patrimoine issu des migrations participe à la promotion de la diversité culturelle, tant dans ses origines géographiques que dans les différentes formes protégées de patrimoine. Parallèlement, ce patrimoine s'inscrit progressivement dans notre mémoire nationale.

Mots-clés

Patrimoine culturel – Droit – Migrations – Exil – Patrimoine matériel – Patrimoine immatériel

Abstract

The process of legally protecting cultural heritage resulting from migration is relatively recent. It is mainly since the 2000s that both national and international law have paid increasing attention to this heritage, thanks in particular to the development of intangible heritage and in the wake of forced migration due in particular to episodes of terrorism or war. As a result, cultural heritage resulting from migration has gradually been identified by law as a new category of heritage. Heritage resulting from immigration protected by law can be both tangible and intangible. It can benefit from traditional national and international legal protection mechanisms, but also from more original or ad hoc protection measures related to exile. The legal protection of heritage resulting from migration contributes to the promotion of cultural diversity, both in terms of its geographical origins and the different forms of heritage protected. At the same time, this heritage is gradually becoming part of our national memory.

Keywords

Cultural heritage – Law – Migration – Exile – Tangible heritage – Intangible heritage

La définition du patrimoine culturel est large et multiple, comme l'est celle de culture dont certains anthropologues américains avaient recensé dès les années 1950 plus de deux cents définitions forgées depuis le milieu du XVIII^e siècle par des scientifiques qu'ils soient anthropologues, sociologues ou encore psychologues (Kroeber & Kluckhohn 1952, 223). Mais, dans le cadre d'un ouvrage visant à mettre à l'honneur les recherches sur le patrimoine menées à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, la définition du patrimoine donnée par le professeur Frier, l'un des pionniers de la recherche en ce domaine et à l'origine de la création du cursus Droit-Histoire de l'art et archéologie dans cette même université, ne peut que retenir l'attention. Dans son ouvrage *Droit du patrimoine culturel*, paru en 1997 et qui demeure une référence, le professeur Frier indiquait que « la notion de patrimoine culturel recouvre l'ensemble des traces des activités humaines qu'une société considère comme essentielles, pour son identité et sa mémoire collective et qu'elle souhaite préserver afin de les transmettre aux générations futures » (Frier 1997, 13).

Par « patrimoine issu des migrations » on entend tant le patrimoine culturel des populations qui ont immigré, ou plus généralement des communautés migrantes, que celui associé à l'histoire migratoire. Ce patrimoine peut être tant matériel qu'immatériel.

Évoquer l'identification, la protection et la valorisation par le droit du patrimoine culturel issu des migrations au lendemain d'une presque trentième réforme restrictive de la législation sur les étrangers en France en moins de 45 ans¹ permet, dans un monde plus que jamais confronté aux migrations et traversé de tensions identitaires, xénophobes ou nationalistes, de rappeler tout l'enrichissement qui peut être tiré de ce patrimoine, à rebours de la vision négative qui est le plus souvent véhiculée du phénomène migratoire.

À l'origine exclusivement nationale, la notion de patrimoine a progressivement acquis au cours du XX^e siècle une dimension internationale. Du fait même du caractère universel de la notion, le patrimoine issu des migrations devrait naturellement être pris en compte par le droit, et les États à l'héritage centralisateur ne devraient pas faire exception. Rien ne les en empêche d'ailleurs puisque l'identification du patrimoine résulte principalement d'un choix des pouvoirs publics. Ainsi, pour s'en tenir à la France, pour qu'un bien soit classé ou inscrit au titre des monuments historiques il doit revêtir un « intérêt public ». Cet intérêt peut être tant celui de la Nation en général que d'une collectivité plus restreinte, telle que la région, le département ou la commune, voire celui d'une autre collectivité, comme une association. Une œuvre d'un artiste étranger immigré – qu'il ait acquis ou non la nationalité française par la suite, tel Chagall ou Goudji – ou qui témoigne d'une histoire migratoire peut bénéficier d'une protection au titre de cet « intérêt public »².

¹ Loi n° 2024-42 du 26 janvier 2024 pour contrôler l'immigration, améliorer l'intégration. L'amorce du mouvement de révision restrictif remonte à la loi n° 80-9 du 10 janvier 1980 relative à la prévention de l'immigration clandestine et portant modification de l'ordonnance n° 45-2658 du 2 novembre 1945 relative aux conditions d'entrée et de séjour en France des étrangers et portant création de l'Office national d'immigration, dite loi Bonnet.

² Pour des exemples de jurisprudence en ce sens, voir Cornu *et al.* 2012, 732-733.

Pourtant, en France, le patrimoine culturel issu des migrations a tardé à être pris en compte par les pouvoirs publics et par le droit (I). Les mécanismes de protection juridiques traditionnels, nationaux et internationaux, s'appliquent désormais à ce type de patrimoine (II). Le patrimoine culturel en danger issu des migrations bénéficie quant à lui de protections spécifiques (III).

1. Le patrimoine culturel issu des migrations longtemps invisibilisé au sein du patrimoine général

Comme le résume une historienne de l'art, « Choisir ce que l'on veut conserver et transmettre aux générations à venir revient à déterminer ce que l'on décide d'oublier et de laisser disparaître. Ces choix ont considérablement évolué depuis le XIX^e siècle, prenant progressivement en compte les expressions nouvelles d'une sensibilité patrimoniale toujours en mouvement » (Sire 1996, 61). La reconnaissance d'un patrimoine issu des migrations s'est principalement heurtée à la conception identitaire de l'État français et au caractère politisé de la thématique de l'immigration.

Dans l'histoire française du ministère de la Culture et des politiques culturelles, trois grandes phases, d'une durée chacune d'une vingtaine d'années, peuvent être distinguées concernant la prise en compte par le droit du patrimoine issu des migrations. Cette évolution n'est pas propre au domaine de la culture et du patrimoine : elle touche plus largement la recherche scientifique, notamment les historiens et les sociologues qui, jusque dans les années 1970-1980, sont, sauf exceptions de certains chercheurs engagés tels que Roger Bastide dès le début des années 1930, globalement silencieux sur la thématique de l'immigration³. La société en général invisibilise l'étranger qui, pendant longtemps, et au moins jusqu'au tournant des années 1980, se résume au travailleur des ex-colonies, figure *a priori* temporaire dans l'espace français.

Les années 1960 et 1970 : une faible attention au patrimoine culturel issu des migrations

Lors de la création du ministère d'État chargé des Affaires culturelles en 1959, sa vocation universaliste ne laisse *a priori* pas de place aux groupes ou aux minorités. Le ministère a en effet « pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent »⁴. Si c'est la mission de démocratisation culturelle qui est la plus souvent évoquée à propos de cette célèbre formule contenue dans le décret du 24 juillet 1959 portant organisation de ce premier ministère et rédigée par Malraux lui-même, on néglige en revanche la double référence à la France qui y est incluse. S'agissant du premier volet de sa mission, le ministère doit favoriser en priorité l'accès aux œuvres françaises et à un public français. Dans

³ Voir Bertheleu 2016, 21-41, en part 23.

⁴ Décret n° 59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des Affaires culturelles.

son second volet, relatif au patrimoine et à la valorisation de la création, si la référence nationale n'est plus textuellement présente, elle semble être implicite dans la continuité de la phrase. Ainsi, à sa naissance, le ministère n'a ni vocation à s'intéresser au potentiel public immigré ni aux cultures en lien avec les migrations. En 1960, les étrangers sont pourtant environ 1 800 000, ce qui représente presque 4 % d'une population d'un peu plus de 45 millions d'habitants. La formulation retenue par le décret de 1959 est néanmoins symbolique car le public immigré ne sera évidemment pas exclu du processus de démocratisation culturelle. Mais, pendant les vingt premières années du ministère, on s'est davantage penché sur les facultés d'adaptation – prioritairement sociale – des immigrés à la société, ce qui incluait de s'assurer de l'effectivité de leur accès à l'offre culturelle, que sur la valorisation de leur patrimoine dans une optique de diversité culturelle. Ainsi, jusqu'en 1974, année qui marque l'arrêt de l'immigration en lien avec la crise économique liée au premier choc pétrolier, on pense surtout à donner accès au travailleur étranger, principalement algérien, à l'offre culturelle en France tout en veillant à lui permettre de maintenir des liens culturels avec son pays d'origine au cours de son séjour sur le territoire français. Toutefois, dès la fin des années 1960, des associations de défense des immigrés se développent, revendiquant une attention autonome à leur culture, démarche qui va également prendre une forme institutionnelle au cours de la seconde moitié des années 1970, où sont mêlées politique d'immigration et politique culturelle. Un Centre de recherche sur la diaspora arménienne (CRDA) est créé en 1976, l'année suivante le Centre d'information et d'études sur les migrations internationales (CIEMI), puis un Centre d'études et de documentation de l'émigration italienne (CEDEI) au début des années 1980.

Le tournant des années 1980 dans la prise en compte du patrimoine culturel issu des migrations

L'arrivée de la gauche au pouvoir en mai 1981 marque un tournant dans la prise en compte de la culture et du patrimoine issus des migrations. Ce changement s'inscrit dans un processus plus général de recherche scientifique davantage portée sur les migrations. C'est à cette époque que l'historien Gérard Noiriel lance un appel pour un musée de l'Immigration dont la devise à sa naissance fut « leur histoire est notre histoire »⁵. En droit, c'est notamment l'ouvrage de Danièle Lochak, *Étrangers : de quel droit ?*, publié au milieu des années 1980, qui symbolise cette nouvelle période. En 1983, la « Marche pour l'égalité et contre le racisme » – connue sous le nom de « Marche des Beurs »⁶ – utilise le levier artistique comme moyen

⁵ Voir Noiriel 1988. Le premier chapitre de l'ouvrage est intitulé « Non-lieu de mémoire », en écho à l'ouvrage dirigé par Pierre Nora sur les *Lieux de mémoire*, 3 tomes : *La République, La Nation, Les France*, 7 vol., 1984-1992 où Gérard Noiriel a rédigé la seule entrée concernant les étrangers dans le 3^e tome (« Français et étrangers », p. 275-319).

⁶ Marche qui s'est déroulée du 15 octobre au 3 décembre 1983. Cette marche s'inscrit dans un contexte politique marqué par les élections municipales partielles de Dreux où le Front national remporte son premier succès avec près de 17 % au premier tour en septembre 1983 et dans un contexte social marqué par la xénophobie et les crimes racistes. À l'issue de la marche, huit des Marcheuses sont reçus par le président François Mitterrand qui leur annonce la création de la carte de séjour de dix ans qui verra le jour avec la loi

d'expression. Le ministère de la Culture se saisit enfin de la question de la culture des immigrés, l'accent étant principalement porté sur la création artistique. En 1984, le ministère est l'un des financeurs de l'exposition « Les enfants de l'immigration » au Centre Beaubourg qui associe l'administration, les associations et les artistes sur une thématique qui n'avait encore jamais bénéficié d'une manifestation d'une telle ampleur.

Depuis les années 2000 : une attention renforcée au patrimoine culturel issu des migrations

La dernière phase débute approximativement lors du passage au XXI^e siècle. Sous l'effet conjugué d'une prise en compte décisive du patrimoine culturel immatériel et des conséquences des épisodes de terrorisme ou de guerre tant sur le patrimoine que sur les migrations forcées, le patrimoine issu des migrations est enfin davantage considéré. Les années 2000 sont également celles de l'adoption controversée de plusieurs « lois mémorielles » – dix ans après la première d'entre elles, la loi Gayssot⁷ – sur la reconnaissance du génocide arménien⁸, la traite et l'esclavage⁹, et en faveur des harkis¹⁰ et d'une mobilisation des historiens et des associations sur ces questions. Enfin, l'électrochoc lié à la présence du Front national au second tour de l'élection présidentielle en mai 2002 entraîne également des répercussions sur la prise en compte du patrimoine issu des migrations. En 2005, le ministère de la Culture lance un appel à recherches consacré aux processus de patrimonialisation de l'immigration. Une trentaine d'études régionales sur l'histoire de l'immigration sont lancées par le biais de l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité¹¹. En 2007, un numéro de la revue *Museum international* éditée par l'UNESCO est consacré au « patrimoine culturel des migrants »¹². Cette même année, à la suite d'une réflexion amorcée dès les années 1980, la Cité nationale d'histoire de l'immigration ouvre enfin ses portes. Trois années plus tôt, on avait retenu l'option proposée par le ministère de la Culture de faire figurer ce futur musée dans la catégorie de « musée national », « comme s'il fallait le plus haut des labels pour assurer la difficile 'fabrique'¹³ de la reconnaissance de l'immigration comme objet patrimonial de la nation » (Bertheleu 2016, 26-27).

n° 84-622 du 17 juillet 1984 portant modification de l'ordonnance n° 45-2658 du 2 novembre 1945 et du code du travail et relative aux étrangers séjournant en France et aux titres uniques de séjour et de travail. En mars 1986, le Front national fait son entrée à l'Assemblée nationale grâce au scrutin proportionnel.

⁷ Loi n° 90-615 du 13 juillet 1990 tendant à réprimer tout acte raciste, antisémite ou xénophobe qui crée le délit de négationnisme du génocide des juifs.

⁸ Loi n° 2001-70 du 29 janvier 2001 relative à la reconnaissance du génocide arménien de 1915 avec un article unique : « La France reconnaît publiquement le génocide arménien de 1915 ». V. aussi le décret n° 2019-291 du 10 avril 2019 relatif à la commémoration annuelle du génocide arménien de 1915. La date de la commémoration est fixée au 24 avril.

⁹ Loi n° 2001-434 du 21 mai 2001 tendant à la reconnaissance de la traite et de l'esclavage en tant que crime contre l'humanité, dite loi Taubira.

¹⁰ Loi n° 2005-158 du 23 février 2005 portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés.

¹¹ Rappelé par Bertheleu 2016, 27.

¹² « Le patrimoine culturel des migrants », *Museum international*, vol. 59, n° 1-2 /233-234, mai 2007, 163 p.

¹³ Ce terme évoque l'ouvrage de Heinich 2009.

En 2019, cette Cité – entre-temps transformée en décembre 2014 en musée national de l'Histoire de l'immigration (MNHI) – lance le projet de création d'un « Inventaire du Patrimoine des Migrations Humaines » dans les collections des musées et écomusées. Ce projet bénéficie du soutien du Service des musées de France, qui crée un nouveau nom de domaine, « migrations humaines », dans les thesaurus de description des bases de données. Son usage est encouragé lors de l'inventaire et du récolement des collections. Le terme de « migrations humaines » concerne tous les items relatifs non seulement aux migrations internationales – qu'il s'agisse d'immigration ou d'émigration – mais aussi aux déplacements durables à l'intérieur d'un même espace national. Comme l'indique le MNHI, l'objectif de ce projet est de « remédier à l'invisibilité d'un champ patrimonial existant mais diffus, car jusqu'ici impossible à identifier comme tel [...] Donner à voir ces circulations, ces échanges constitutifs de nos sociétés et de nos territoires, c'est donner une place au patrimoine dans la recherche autour de ces sujets, c'est aussi affirmer que les migrations ne sont pas uniquement des sujets de débats où toutes les idées se valent, qu'il y a des objets, des documents, des œuvres qui témoignent d'un passé souvent méconnu et instrumentalisé »¹⁴.

Le patrimoine issu des migrations a ainsi progressivement été identifié par le droit en tant que nouvelle catégorie du champ patrimonial.

2. La reconnaissance par le droit du patrimoine culturel matériel et immatériel issu des migrations

L'émergence du patrimoine immatériel a joué un rôle central dans la prise en compte du patrimoine issu des migrations. Par ailleurs, l'influence des migrations a commencé à apparaître de manière sous-jacente dans certains critères d'identification du patrimoine matériel.

La mise en évidence du patrimoine culturel des migrations par le biais du patrimoine immatériel

La Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel du 17 octobre 2003, aujourd'hui ratifiée ou approuvée par 183 États parties, a largement participé à l'éclosion de la reconnaissance du patrimoine des migrations et à la promotion de sa transmission. La nature même de ce type de patrimoine, plus mobile, explique certes en partie cette reconnaissance. Mais le fait que cette Convention soit intimement liée à la prise en compte du vécu de communautés éclaire également ce mouvement. Le patrimoine susceptible d'être reconnu s'inscrit dans une nouvelle dynamique pour la France, en lien avec cette notion de « communautés », jusqu'à présent plutôt entourée d'un halo de suspicion dans une perspective républicaine. Ceci explique sans doute en partie le caractère relativement tardif de la reconnaissance du patrimoine issu des migrations. La Convention définit cinq domaines d'application de son action : les traditions et expressions orales ; les arts du spectacle ; les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel ; les pratiques sociales, rituels et événements festifs et les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers. Mais ces catégories n'ont pas

¹⁴ MNHI, 8 oct. 2020.

vocation à l'immutabilité et peuvent notamment être amenées à évoluer sous l'effet des phénomènes migratoires croissants. En effet, il est de la nature même du patrimoine immatériel d'être recréé en permanence au fil de l'évolution et de l'interaction avec l'environnement des communautés qui jouent un rôle majeur dans l'identification, la sauvegarde et la transmission de ce patrimoine. Ainsi, la spécificité du patrimoine issu des migrations réside notamment dans le fait qu'il est construit et entretenu en grande partie par les migrants eux-mêmes et leurs descendants, souvent par l'intermédiaire d'associations : il s'agit de « mémoires à l'œuvre »¹⁵. Néanmoins, seuls les pouvoirs publics peuvent accorder une reconnaissance juridique à ces éléments de patrimoine ou proposer leur candidature pour une reconnaissance « officielle », par exemple afin de figurer sur la liste du patrimoine immatériel mondial. À l'heure actuelle, sur les 730 éléments inscrits sur cette liste, la France est représentée par 28 d'entre eux. Issus de candidatures transnationales, la reconnaissance de mêmes biens appartenant à différents pays se développe surtout depuis une dizaine d'années et traduit là encore une certaine abolition des frontières en matière de patrimoine. Ainsi, dans la liste des biens inscrits, la France est associée à une trentaine de pays, le dernier élément en date, inscrit en 2023, étant « La transhumance, déplacement saisonnier de troupeaux », réunissant dix pays européens. La reconnaissance peut également s'étendre au-delà du continent, comme avec « la fauconnerie, un patrimoine humain vivant » où les Émirats Arabes Unis, le Kazakhstan, la République de Corée, le Kirghizistan, la Mongolie, le Maroc, le Pakistan, le Qatar, l'Arabie Saoudite et la République arabe Syrienne font partie des vingt-quatre pays représentés. Du fait de leur pratique dans la diaspora, font par ailleurs partie de l'inventaire national français du patrimoine culturel immatériel la *piñata*, objet utilisé dans les fêtes traditionnelles et les anniversaires d'enfants de tradition mexicaine ou le bal tamoul. Dans cet inventaire sont distingués de nombreux éléments en lien avec la région Île-de-France, la région parisienne ou Paris : le Yennayer, Nouvel An berbère, la *djèliya* mandingue, les danses géorgiennes, la danse de la marinera, les techniques de coiffure d'origine africaine, le chant choral serbe, le jour de la Chandeleur mexicain, le jour du Nouvel An chinois, Le Norouz ou Nouvel An persan. Certains éléments sont à la fois répertoriés à l'inventaire national français du patrimoine culturel immatériel et inscrits par les pays d'origine sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité : ainsi en va-t-il du flamenco dans le sud-ouest de la France, du fado et du chant polyphonique géorgien en Île-de-France et, à Paris spécifiquement, de la Slava, fête serbe du saint patron, de la fête liée au jour des Morts mexicaine, de la fête du Printemps ou le pain des Morts mexicain.

On trouve également des éléments exclusivement français issus d'une histoire migratoire. Ainsi, le *maloya* et le *gwoka*, inscrits sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité respectivement en 2008 et 2014, ensembles de musique, de chant et de danse qui témoignent d'une pratique culturelle héritée des esclaves d'origine africaine – et malgache pour le *mayola* – sont devenus des emblèmes de l'identité et de la culture des sociétés réunionnaise et guadeloupéenne.

¹⁵ Voir notamment Bertheleu 2016, 21-41.

Depuis une vingtaine d'années, le patrimoine immatériel lié aux migrations est ainsi progressivement découvert, notamment grâce aux populations et aux artistes issus des diasporas, tempérant ainsi la résistance française face à la notion de communauté. Ce type de patrimoine constitue par ailleurs un enjeu majeur pour les communautés et les individus forcés aux migrations qui, par définition, sont éloignés de leur patrimoine matériel.

L'éclosion du patrimoine immatériel a permis de rééquilibrer la répartition du patrimoine culturel dans le monde. Le continent européen était en effet surreprésenté dans la liste des biens matériels inscrits au patrimoine mondial. Les continents asiatique et africain, d'où provient en grande partie l'immigration, voient leur patrimoine valorisé avec le développement du patrimoine immatériel.

Les phénomènes migratoires intégrés dans les critères d'identification du patrimoine culturel matériel

Il est pour l'heure très difficile de quantifier et d'isoler sur POP culture – la plateforme ouverte du patrimoine en France qui recense plus de 3 millions de documents – les biens protégés issus du patrimoine des migrations. Cette opération se révèle particulièrement complexe au sein de l'ensemble des plus de 45 000 immeubles – bâtis ou non bâtis – et des 275 000 objets mobiliers classés ou inscrits au titre des monuments historiques¹⁶. La principale difficulté découle du fait qu'à partir des mots clés « migration » ou « immigration », la base de recherche renvoie à un catalogue – de plus de 1 100 éléments¹⁷ – comprenant principalement des biens issus du seul musée national de l'Histoire et des cultures de l'immigration, ainsi que quelques autres biens de propriété publique ou privée. Les pouvoirs publics cherchent donc des moyens afin de répertorier ce patrimoine. En 2007, le ministère de la Culture lance un appel à recherches consacré aux processus de patrimonialisation de l'immigration¹⁸. Certaines campagnes thématiques de protection mises en œuvre par les directions régionales des affaires culturelles ont pu apporter un éclairage particulier sur le patrimoine issu des migrations et favoriser une meilleure connaissance de ce dernier. À titre d'exemple, on peut citer la campagne de 2007-2008 concernant « Le patrimoine de l'immigration en Île-de-France ».

Certains éléments de ce patrimoine sont célèbres. Ainsi, l'hôpital Avicennes, anciennement hôpital franco-musulman, inauguré en 1935, et le cimetière musulman de Bobigny, ouvert deux ans plus tard, ont été inscrits pour certains de leurs éléments au titre des monuments historiques en janvier 2006. À l'origine destiné à accueillir les musulmans décédés à l'hôpital

¹⁶ Chiffres au 1^{er} janvier 2023 pour l'année 2022 selon les données publiées par le ministère de la Culture en mars 2024. On comptait précisément 45 648 immeubles protégés au titre des monuments historiques, dont 14 808 immeubles classés, soit près de 33 % et 30 840 immeubles inscrits, soit un peu plus de 67 % du total. Par ailleurs, plus de 275 000 objets mobiliers étaient protégés au titre des monuments historiques, dont près de 125 000 classés (depuis 1891), soit un peu plus de 45 % d'entre eux, et plus de 150 000 inscrits (depuis 1970), soit près de 55 %. Enfin, au 1^{er} janvier 2023, on dénombrait près de 944 sites patrimoniaux remarquables et 16 domaines nationaux. La base Mérimée sur le patrimoine architectural recense 330 938 éléments et la base Palissy 544 498 pour le patrimoine mobilier.

¹⁷ Mais si l'on fait la recherche à partir du mot clé « étranger », ce sont plus de 3 600 éléments qui sont répertoriés.

¹⁸ Rappelé par Bertheleu 2016, 27.

franco-musulman, le cimetière a été progressivement utilisé comme lieu de sépulture pour tous les musulmans de la région, avec également un carré militaire où sont inhumés les soldats de la deuxième division blindée. Son inscription est intervenue à l'initiative du service du patrimoine culturel du département de la Seine-Saint-Denis, de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et de l'association Génériques, ce bien présentant un « intérêt d'art et d'histoire suffisant pour en rendre désirable la préservation, en tant qu'illustration d'une période importante de l'histoire de notre pays ». On peut aussi citer la mosquée de Missiri à Fréjus, réplique de la Missiri de Djenné au Mali, qui a été construite au début du XX^e siècle par les tirailleurs africains qui séjournaient alors au camp des troupes de Marine et a été inscrite au titre des monuments historiques en 1987.

Avec 195 États parties, la Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel du 16 novembre 1972 est devenue l'un des instruments réunissant le plus de pays dans le monde. Il est plus aisé d'identifier le patrimoine issu des migrations au sein de ce patrimoine matériel mondial puisque ce dernier est limité à 1 199 biens inscrits (dont 933 culturels, 227 naturels et 39 mixtes répartis dans 168 États), la France en comptant 52.

Dans la dernière mouture de ses Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du patrimoine mondial culturel et naturel du 16 novembre 1972 de septembre 2023, le Comité du Patrimoine mondial précise ce qu'il faut entendre par « valeur universelle exceptionnelle ». Pour qu'un bien soit inscrit sur la liste du patrimoine mondial, il doit revêtir « une importance culturelle et/ou naturelle tellement exceptionnelle qu'elle transcende les frontières nationales et qu'elle présente le même caractère inestimable pour les générations actuelles et futures de l'ensemble de l'humanité ». Ici, la référence à l'abolition des frontières rejoint le phénomène migratoire. Parmi les critères permettant d'évaluer la « valeur universelle exceptionnelle d'un bien », le second, faisant état d'un « témoignage exceptionnel de l'échange d'influences », retient en particulier l'attention en lien avec le patrimoine issu des migrations¹⁹.

Ainsi, le bien « Strasbourg, Grande-Île et Neustadt » a bénéficié, compte tenu de son histoire – la ville ayant été conçue et réalisée sous administration allemande entre 1871 et 1918 –, de l'influence germanique et autrichienne s'agissant de son architecture et de son urbanisme. Le Palais du Rhin ainsi que ses écuries étaient déjà classés monument historique et ont été inscrits en tant que « domaine national » dans la première liste de janvier 2017 en raison de leur lien exceptionnel avec l'histoire de la Nation, en vertu de la loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine. Pour l'inscription intervenue en 1988, le critère 2 a entre autres été mis en avant soulignant les « influences françaises et germaniques [qui] ont façonné la Grande-Île et la Neustadt [...] La cathédrale, influencée par l'art roman de l'Est et l'art gothique du royaume de France, s'inspire également de Prague, notamment pour la construction de la flèche [...] La Neustadt, ville moderne forgée par les influences haussmanniennes, et modèle d'urbanisme, est aussi traversée par les théories de Camillo Sitte ».

¹⁹ Le troisième critère, correspondant à un « témoignage exceptionnel sur une tradition culturelle ou une civilisation », peut également être cité même s'il n'est pas utilisé dans les exemples énumérés.

De même, en lien notamment avec le critère 2, les Chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle ont été inscrits au patrimoine mondial en 1998 car ils ont joué un rôle essentiel au Moyen-Âge non seulement « dans les échanges et le développement religieux », en tant que « destination majeure pour d'innombrables pèlerins de toute l'Europe », mais également, pour le monde profane, « dans la naissance et la circulation des idées et des arts ». La référence à la « circulation » rejoint ici le phénomène migratoire.

Le Bassin minier du Nord-Pas de Calais a quant à lui été inscrit en 2012, notamment sur le fondement du critère 2, car il « témoigne de manière exceptionnelle des échanges d'idées et d'influences à propos des méthodes d'exploitation des filons charbonniers souterrains, de la conception de l'habitat ouvrier et de l'urbanisme, ainsi que des migrations humaines internationales qui ont accompagné l'industrialisation de l'Europe ». Ce sont surtout les Polonais qui vinrent en masse à l'époque. L'église de Saint-Stanislas – patron de la Pologne – à Dourges, de même que l'église Notre-de-Dame-des-Mineurs à Waziers, l'une et l'autre construites pour la communauté polonaise dans les années 1920, étaient déjà protégées au titre des monuments historiques.

En 2021 enfin, Nice, ville de la villégiature d'hiver de la Riviera, a été inscrite au patrimoine mondial sur le fondement exclusif du critère 2, en tant qu'elle « représente un exemple important de la fusion des influences culturelles britanniques, italiennes, françaises, russes et autres, ayant débouché sur une variété de styles architecturaux, de conceptions et de décorations de bâtiments qui expriment son caractère cosmopolite de villégiature d'hiver, en particulier au XIX^e siècle, sous l'impulsion du Consiglio d'Ornato. Les styles à la mode dans les capitales européennes [...] ont été importés et réinterprétés à Nice, sous l'influence de commanditaires, d'architectes et d'artisans venus de différents pays, qui ont apporté leur savoir-faire en matière de décoration [...] Les apports étrangers sont également considérables en matière d'usage et fonction des aménagements. En effet, l'essor de la villégiature hivernale entraîne la multiplication de trois types d'hébergement destinés aux étrangers : l'hôtel de voyageurs, la villa et l'immeuble d'agrément en occupation saisonnière ». L'originalité de ce dernier élément est qu'il touche davantage des migrations saisonnières plutôt qu'une immigration plus durable et qu'il s'agit d'une migration d'une population aisée, alors que le phénomène migratoire, même dans son volet mémoriel et patrimonial, est davantage associé à la question « sociale »²⁰.

Au-delà de ces formes nationales ou internationales traditionnelles de protection juridique du patrimoine matériel ou immatériel, le patrimoine issu des migrations peut bénéficier de formes de protection plus originales ou ponctuelles liées à l'exil en raison de situations de persécution ou de danger.

²⁰ Sur un élément particulier de la ville de Nice, voir Pellegrinetti 2019, 473-487.

3. Les protections spécifiques pour le patrimoine culturel en danger issu des migrations

En France, le renforcement de l'identification, de la protection, de la valorisation, voire même de l'éclosion du patrimoine en danger issu des migrations passe notamment par le dispositif juridique permettant l'accueil et la protection juridique des artistes en exil par le biais du Programme d'Accueil en Urgence des Scientifiques et Artistes en Exil (PAUSE), porté par le Collège de France, dont l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (notamment par le biais de l'Institut ACTE - Arts Créations Théories Esthétique) fait partie depuis sa création en janvier 2017²¹. Par ailleurs, depuis la même période, l'association de l'Atelier des artistes en exil œuvre pour aider les artistes étrangers victimes de guerre ou de discrimination, ayant fui leur pays et arrivant sur le sol français, en leur offrant un espace de travail mais également un accompagnement social et juridique²².

La protection du patrimoine issu des migrations passe aussi par des mesures de protection juridique en faveur du patrimoine exilé, comme les musées en exil. Aujourd'hui encore, 500 œuvres du trésor archéologique de Gaza, qui avaient été accueillies temporairement en 2007, peu avant l'arrivée du Hamas au pouvoir, au musée d'Art et d'histoire de Genève pour l'exposition « Gaza, à la croisée des civilisations », première pierre d'un futur musée archéologique, sont toujours à l'abri en Suisse. La collection la plus récente, rassemblée pour le futur musée national d'Art moderne et contemporain de la Palestine qui devrait être installé à Jérusalem-Est, est déposée depuis 2016 au musée de l'Institut du monde arabe (IMA) à Paris²³. Il s'agit d'une « collection solidaire » d'environ 400 œuvres constituée de dons d'artistes, réunie à l'initiative d'Elias Sanbar, écrivain et ancien ambassadeur de la Palestine auprès de l'UNESCO.

À ce titre, l'évolution de la réglementation sur la circulation des biens culturels et leur restitution représente un témoignage important de la protection du patrimoine issu des migrations. C'est progressivement que l'on a pris conscience de la nécessité d'apporter une même protection au patrimoine des autres nations, « patrimoine commun de l'humanité » car témoignant d'une histoire commune, « chaque peuple apport[ant] sa contribution à la culture

²¹ Les scientifiques et artistes étrangers - hors ressortissants de l'Union européenne - de toute discipline sont éligibles, à condition de remplir l'ensemble des critères suivants :

- justifier d'un statut de doctorant (avec une rédaction de thèse en cours, interrompue par la situation de danger), chercheur, enseignant-chercheur, artiste ou artiste-enseignant dans son pays d'origine
 - se trouver dans une situation d'urgence en raison du contexte sécuritaire prévalant dans son pays d'origine et/ou en raison de persécutions ou de craintes de persécutions du fait de son origine ethnique, de sa religion, de son engagement politique, de ses opinions, de son orientation sexuelle, du contenu de ses travaux et/ou enseignements
 - être dans l'obligation de s'exiler de son pays d'origine ou être en France depuis moins de trois ans
- Depuis sa création, au niveau national, PAUSE a soutenu 525 scientifiques et 59 artistes en exil leur permettant de poursuivre leurs projets et recherches en France.

²² L'association « regroupe aujourd'hui sept cent vingt artistes adhérents de toutes disciplines (arts visuels, arts vivants, écriture...) de quarante-neuf nationalités différentes entre ses deux sites, Paris et Marseille » (Jardonnet 2023).

²³ Dépôt intervenu conformément à la convention signée en 2015 entre Elias Sanbar et l'IMA.

mondiale »²⁴. Le début des années 2000 coïncide avec des épisodes de « nettoyage culturel » ayant entraîné destruction, vandalisme ou trafic de biens culturels, faisant également du patrimoine immatériel un enjeu particulier. La loi relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine du 7 juillet 2016 a introduit un nouvel article L 111-11 dans le Code du patrimoine aux termes duquel :

« Dans le cas où les biens culturels se trouvent dans une situation d'urgence et de grave danger en raison d'un conflit armé ou d'une catastrophe sur le territoire de l'État qui les possède ou les détient, l'État peut, à la demande de l'État propriétaire ou détenteur ou lorsqu'une résolution du Conseil de sécurité des Nations Unies a été prise en ce sens, mettre provisoirement à disposition des locaux sécurisés pour les recevoir en dépôt et en informe l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

L'État rend les biens culturels à l'État propriétaire ou détenteur après cessation de la situation ayant occasionné leur mise à l'abri ou à tout moment, à la demande de ce dernier.

Les biens culturels accueillis dans les conditions prévues au présent article sont insaisissables pendant la durée de leur séjour sur le territoire national.

Pendant leur mise en dépôt sur le territoire national, des prêts peuvent être consentis, après accord de l'État qui les a confiés, pour faire circuler ces biens culturels dans le cadre de l'organisation d'expositions nationales ou internationales destinées à faire connaître ce patrimoine en danger. En cas de sortie du territoire national, l'État qui accueille l'exposition garantit l'insaisissabilité des biens concernés pendant la durée de l'exposition. »

À côté des musées en exil, s'est récemment dessiné un musée-refuge sans frontières : en 2022, Hawaf – « marges » en arabe –, collectif composé d'une quinzaine d'artistes Gazaouis²⁵ à partir d'un projet initié par l'Institut français implanté à Gaza, a imaginé un musée des possibles, dit Sahab – « nuage » en arabe, « cloud » en anglais. Ce projet, accessible sur une plateforme numérique, vise à dessiner, grâce à des œuvres d'art digitales, l'histoire patrimoniale et artistique et le futur de Gaza en réalité virtuelle, indépendamment de situations d'embargo ou de guerre, le nuage se situant au-delà des frontières du territoire²⁶. Ce musée des Nuages a été présenté en 2022 au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) à l'occasion de ses 10 ans et, l'année suivante, lors de l'exposition « Ce que la Palestine apporte au monde » à l'IMA. Ce musée « ne pourra pas être détruit physiquement [...] les Gazaouis, dispersés dans le monde de par les migrations, ont pour habitude de travailler avec des outils numériques. Les artistes ont également une formation d'art numérique [...] C'est l'avantage de vouloir créer un musée virtuel, c'est l'affranchissement envers le bâti [...] la question principale reste la façon d'intégrer des habitants de Gaza et de la diaspora

²⁴ Préambule de la Convention de La Haye pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé du 14 mai 1954.

²⁵ L'un d'entre eux, Mohamed Sami Qraiqa, est mort lors du bombardement de l'hôpital Al-Ahli dans la bande de Gaza en octobre 2023.

²⁶ Sur certaines photos, un futur a priori inaccessible est exposé, tel qu'une station de métro dans la bande de Gaza.

palestinienne à ce projet [...] Un musée virtuel fait sens. Surtout quand, de par la guerre qui ravage des pays et l'immigration qui s'ensuit, il est plus facile de connecter les communautés du monde entier plutôt que de se rendre à Gaza pour visiter un musée »²⁷.

Pour conclure, au regard des différentes « générations » de patrimoine culturel qui se sont succédé à la suite de la naissance d'une « conscience patrimoniale »²⁸ au lendemain de la Révolution française, on peut tenter de dresser un bilan de l'évolution de la prise en compte du patrimoine issu des migrations. La première génération, correspondant au XIX^e siècle, est concentrée essentiellement sur la protection du patrimoine culturel immobilier. Les deux premiers tiers du XX^e siècle, qui pourraient être rattachés à la seconde génération, se caractérisent par un élargissement de la protection aux monuments naturels et aux abords des monuments. Ces deux premières générations, qui concernaient exclusivement le patrimoine culturel matériel, étaient centrées sur l'identité française et n'offraient qu'une place très limitée au patrimoine issu des migrations, peu – voire quasiment pas – représenté alors. C'est la troisième génération, à cheval entre la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, notamment avec l'adoption de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel du 17 octobre 2003, qui marque véritablement l'irruption de la prise en compte du patrimoine issu des migrations. Cette dernière génération, marquée par la destruction et le trafic des biens culturels, entre en résonance avec le patrimoine de l'humanité et celui issu des migrations et témoigne d'une nouvelle approche sur cette thématique.

La protection juridique du patrimoine culturel issu des migrations participe à la promotion de la diversité culturelle²⁹, tant s'agissant des origines géographiques que des différentes formes protégées de patrimoine. Par ailleurs, dans le cadre de la « diplomatie culturelle » de la France, diverses initiatives offrent une meilleure connaissance du patrimoine issu des migrations et de la promotion des cultures étrangères en France. Enfin, en raison de la particularité du patrimoine issu des migrations, qui est souvent étroitement associé à la mémoire, la reconnaissance de ce patrimoine permet de perpétuer la mémoire des immigrés en France, qui s'inscrit elle-même dans notre histoire nationale.

Bibliographie

Bertheleu, Hélène (dir.) (2016), *Mémoires des migrations en France. Du patrimoine à la citoyenneté*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Cornu, Marie, Fromageau, Jérôme & Wallaert, Catherine (2012), *Dictionnaire comparé du droit du patrimoine culturel*. Paris: CNRS éditions.

²⁷ L'art de Muser, *Le magazine du Master Expographie Muséographie*, 8 juillet 2022.

²⁸ Selon les mots notamment de Sire 1996, 13-40.

²⁹ Voir à ce titre la Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles du 20 oct. 2005. Voir également la Convention-cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société, du 27 octobre 2005, dite « Convention de Faro ».

Frier, Pierre-Laurent (1997), *Droit du patrimoine culturel*. Paris: PUF, coll. Droit fondamental.

Heinich, Nathalie (2009), *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Lochak, Danièle (1985), *Étrangers : de quel droit ?*. Paris: PUF.

Milza, Pierre & Temime, Émile (dir.) (1995), *Français d'ailleurs, peuple d'ici. Les lieux de mémoire de l'immigration en France*. Paris: Autrement.

Noiriel, Gérard (1988), *Le creuset français. Histoire de l'immigration, XIX^e-XX^e siècles*. Paris: éd. du Seuil ; édition mise à jour et augmentée d'une préface (2006), Paris: éd. du Seuil.

Noiriel, Gérard (1992), « Français et étrangers », in: Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, III. *Les France*, 1. *Conflits et partages*. Paris: Gallimard, 274-319.

Sire, Marie-Anne (1996), *La France du patrimoine. Les choix de la mémoire*. Paris: Gallimard, Monum.

Wieviorka, Olivier & Winock, Michel (2019), *Les lieux de l'histoire de France*. Paris: Perrin.

1.3. La lutte contre le trafic des biens culturels : l'Union européenne, acteur de la protection du patrimoine mondial

Jean-Christophe Barbato

Institut de recherche en droit international et européen de la Sorbonne

Résumé

Avec les règlements n° 2019/880 et 2021/1079, l'Union européenne a mis en place un dispositif de lutte contre le trafic des biens culturels. Doté d'une portée régionale, directement applicable et primant sur les normes nationales contraires, il est sans équivalent dans le monde. Ce système repose sur des contrôles uniformes de l'entrée des biens culturels historiques sur le territoire de l'Union ainsi que sur une coopération entre les administrations douanières des États membres. Originellement adopté pour combattre les trafics auxquels se livraient les organisations terroristes islamistes, le texte s'est rapidement émancipé de ce contexte initial pour devenir un argument significatif au service d'un discours de l'Union européenne consistant à revendiquer un rôle majeur dans la protection du patrimoine culturel mondial.

Mots-clés

Lutte contre le trafic des biens culturels – Rôle de l'Union européenne – Défense du patrimoine culturel mondial – Droit douanier de l'Union européenne – Marché de l'art – Politique commerciale commune

Abstract

With Regulations No 2019/880 and 2021/1079, the European Union has established a system to combat trafficking in cultural goods. With its regional scope, direct applicability and precedence over conflicting national rules, it is unique in the world. The system is based on uniform controls on the entry of historical cultural goods into the territory of the Union and on cooperation between the customs administrations of the Member States. Originally adopted to combat trafficking by Islamist terrorist organisations, the text quickly moved beyond this initial context to become a significant argument in support of the European Union's claim to a major role in the protection of world cultural heritage.

Keywords

Combating trafficking in cultural goods – Role of the European Union – Protection of global cultural heritage – European Union customs law – Art market – Common commercial policy

Les réglementations en faveur du maintien sur un territoire de certains biens culturels sont concomitantes à la transformation de l'art avec une minuscule en Art avec une majuscule qui caractérise la Renaissance. Conséquence de l'humanisme et du recentrement sur l'homme, les créations artistiques sortent du domaine de l'artisanat et les artistes, parce qu'ils font acte de création, à l'image de Dieu, touchent au sacré¹. Ils quittent l'anonymat des arts mécaniques et leurs activités commencent à faire l'objet d'une importante production intellectuelle qui deviendra l'histoire de l'Art². L'Art ne relève alors plus du simple commerce des objets et les règles qui s'appliquent à lui en diffèrent également. Les premières réglementations en la matière sont d'origine vaticanes et datent de seconde moitié du XV^e siècle. Elles mettent en place des systèmes de limitation ou d'interdiction d'exportation des œuvres d'art³. Il s'agit de contrôler les échanges afin de retenir certains biens artistiques spécifiques sur un territoire donné. En employant une terminologie actuelle, cela conduit inévitablement à caractériser les déplacements non autorisés comme relevant de l'idée de trafic illicite.

Très schématiquement, dans un premier temps, ces interdictions d'exportations sont justifiées par la préservation de la gloire du Prince dans la mesure où la possession de certains objets convoités contribue significativement au prestige de leur propriétaire. Dans un second temps, à partir de la Révolution française, elles ont également pour objectif la préservation de l'identité nationale. L'idée de patrimoine culturel national⁴ naît corrélativement avec celle de Nation. Il est pensé comme composé d'un ensemble de réalisations artistiques et culturelles qui offrent une assise matérielle censée manifester l'identité d'une nation, son génie particulier et incarner une mémoire collective qui dépasse l'existence de chaque individu et s'inscrit dans une histoire longue⁵. Cette concrétisation matérielle d'une histoire commune est censée manifester l'antériorité de la nation sur la royauté et justifier le passage du pouvoir de la seconde vers la première⁶. Ce lien entre patrimoine et identité explique l'extrême sensibilité des États vis-à-vis d'un ensemble de biens considérés comme emblématiques. Les deux justifications se sont ajoutées l'une à l'autre. Certes, il n'est plus question de gloire du Prince mais de rayonnement culturel. Il n'empêche que la possession par un État d'un ensemble étendu de biens culturels participe de son influence, ce qui implique là aussi une très grande attention portée à des biens qui, sans être l'expression du génie national, n'en sont pas moins la propriété de la nation et un des éléments de son image.

L'importance symbolique de certains biens culturels emblématiques pour une communauté nationale – et, à vrai dire, plus largement, pour une communauté politique – explique que les trafics ne puissent pas être considérés uniquement comme une atteinte sur le plan matériel. C'est avec une très grande justesse que l'écrivaine Andréa Marcolongo évoque un véritable

¹ Sur l'ensemble de ces éléments, Pommier 2007.

² L'ouvrage de Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes (Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri)*, paru une première fois en 1550 à Florence, est généralement considéré comme inaugurant le genre et donc l'histoire de l'art.

³ Pommier 2007, 198.

⁴ Sur la notion de patrimoine culturel, Heritier 2003.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Il va sans dire que cette construction d'un patrimoine national relève beaucoup plus d'une logique de construction à des fins politiques que d'une approche historique rigoureuse.

pillage de l'imaginaire⁷ à propos de l'enlèvement par Lord Elgin en 1801 des statues des frontons, d'une cariatide, des métopes et de nombreux éléments des frises du Parthénon. Dans ce cas, le souci de prestige mais aussi de développement des arts par l'exemple au Royaume-Uni grâce à la présence des vestiges sur son territoire l'a totalement emporté sur la défense de l'identité grecque pour laquelle, paradoxe, mauvaise conscience ou conséquence inattendue, les Britanniques allaient pourtant se passionner quelques années plus tard. L'idée d'un lien consubstantiel entre patrimoine culturel et identité est présent dans les textes internationaux. Nous nous limiterons ici à deux exemples évocateurs. Dans sa résolution du 24 mars 2017, la première exclusivement consacrée à la protection du patrimoine culturel⁸, le Conseil de sécurité de l'ONU voit dans les pillages et les trafics des « tentatives de nier les racines historiques et la diversité culturelle ». La convention de l'UNESCO du 14 novembre 1970 consacrée à la lutte contre le trafic des biens culturels affirme que « les biens culturels sont un des éléments fondamentaux de la civilisation et de la culture des peuples »⁹.

Cette importance corrélative à la primauté de la figure de l'État-nation dans les modèles politiques de la modernité fait de la lutte contre le trafic des biens culturels une affaire d'États et, par voie de conséquence, également une affaire internationale. C'est-à-dire que les États agissent soit isolément soit au sein d'organisations internationales intergouvernementales¹⁰ ou régionales intergouvernementales¹¹. Au niveau international, les principaux textes portant sur le trafic des biens culturels sont la Convention de La Haye du 14 mai 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé et ses protocoles, la Convention de l'Unesco du 14 novembre 1970 concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicite des biens culturels et la Convention d'Unidroit du 24 juin 1995 sur les biens culturels volés ou illicitement exportés. Au niveau régional, en Europe, le Conseil de l'Europe a adopté trois conventions dédiées : la Convention européenne pour la protection du patrimoine archéologique du 6 mai 1969 révisée le 16 janvier 1992, celle

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=9XzkaUMhCZE>.

⁸ Résolution n° 2347 (2017) du Conseil de sécurité de l'ONU, 24 mars 2017, maintien de la paix et de la sécurité internationales, S/RES/2347 (2017). Le Conseil de sécurité y souligne que « la destruction illégale du patrimoine culturel, le pillage et la contrebande de biens culturels en cas de conflits armés, notamment par des groupes terroristes, et les tentatives de nier les racines historiques et la diversité culturelle dans ce contexte, peuvent alimenter et exacerber les conflits et font obstacle à la réconciliation nationale après les conflits, compromettant ainsi la sécurité, la stabilité, la gouvernance et le développement social, économique et culturel des États touchés ». Cette résolution fait suite à une série d'autres résolutions qui appellent également à un renforcement de la lutte contre le trafic des biens culturels. Voir résolution n° 1483 (2003) du Conseil de sécurité de l'ONU, 22 mai 2003, sur la situation entre l'Iraq et le Koweït, S/RES/1483 (2003) et résolution n° 2199 (2015) du Conseil de sécurité de l'ONU, 12 février 2015, menaces contre la paix et la sécurité internationales résultant d'actes de terrorisme, S/RES/2199 (2015).

⁹ Convention de l'Unesco du 14 novembre 1970 concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicite des biens culturels.

¹⁰ Une organisation internationale de type intergouvernementale se caractérise par le rôle premier dévolu aux États sein de l'organisation au détriment de tout autre organe ou structure, ainsi que par un mode de décision qui privilégie par principe l'unanimité des États.

¹¹ Une organisation de type intergouvernementale se caractérise par le rôle premier dévolu aux États sein de l'organisation au détriment de tout autre organe ou structure ainsi que par un mode de décision qui privilégie par principe l'unanimité des États.

de Delphes sur les infractions visant les biens culturels du 23 juin 1985 et celle de Nicosie adoptée le 19 mai 2017 et destinée à remplacer la précédente.

En substance, ces différents instruments définissent le trafic des biens culturels comme l'importation, l'exportation ou le transfert de propriété illicite des objets présentant de l'importance pour l'archéologie, la préhistoire, l'histoire, la littérature, l'art ou la science.

Ces vingt dernières années, le recours systématique du terrorisme islamiste au trafic des biens culturels afin d'en tirer des ressources économiques substantielles a entraîné une modification des acteurs et des instruments de la lutte contre le trafic des biens culturels avec en particulier l'intervention inédite du Conseil de sécurité¹², dont l'un des objectifs est le maintien de la paix et de la sécurité internationale. Dans la mesure où le terrorisme « sous toutes ses formes et toutes ses manifestations constitue l'une des menaces les plus graves contre la paix et la sécurité »¹³, le Conseil a estimé qu'il lui revenait d'en traiter. En s'attaquant au patrimoine culturel, pour le détruire ou en faire contrebande et se financer, les terroristes ont ainsi placé la question de sa protection au croisement des sphères culturelle et sécuritaire. C'est ce qui a décidé le Conseil à s'investir dans le domaine culturel qui lui était jusqu'ici resté largement étranger¹⁴. Il a alors adopté de plusieurs résolutions enjoignant les États à mettre en place des contrôles douaniers systématiques efficaces et à interdire le commerce transnational des œuvres d'art avec la Syrie ou l'Irak.

La mise en œuvre de ces résolutions a été à l'origine d'un engagement de l'Union européenne dans la lutte contre le trafic des biens culturels avec l'adoption de plusieurs textes ponctuels mais surtout d'un règlement général. L'Union met au point un système global à l'échelle de l'ensemble de ses frontières et de son territoire (I). Ce ne sont plus ici les États qui agissent directement ou indirectement par le truchement d'une organisation internationale de type intergouvernementale mais bien plutôt une entité largement supranationale qui agit en tant que telle et dans le cadre de compétences qui lui sont propres. Bien entendu, les États ne sont pas absents du processus mais ils constituent des acteurs parmi d'autres et surtout, du fait de la nature de la construction européenne, les obligations qui pèsent sur eux sont sans commune mesure avec ce qui existe par exemple au sein de l'Unesco ou du Conseil de l'Europe. Cette action de l'Union est accompagnée d'un discours qui vise à faire d'elle un acteur majeur de la protection du patrimoine culturel mondial (II). C'est la revendication d'une position largement nouvelle quoi que non dépourvue de quelques antécédents. L'Union apparaît comme un nouvel acteur non seulement parce qu'elle vient s'ajouter à ceux qui agissent déjà

¹² Voir Barbato 2018 et Chastanier 2016.

¹³ Résolution n° 1566 (2004) du Conseil de sécurité de l'ONU du 8 octobre 2004, S/RES/1544 (2004).

¹⁴ La résolution 1267 du 15 octobre 1999 portant sur l'Afghanistan dans laquelle il se déclare « résolument attaché au respect du patrimoine culturel et historique du pays » constitue le point de départ de cet engagement. Par la suite, il ne se contente pas d'afficher sa préoccupation, mais dans des résolutions sur la situation en Irak (Rés. CSNU n° 1483 (2003), S/RES/1483) puis sur les menaces résultant d'actes terroristes (Rés. CSNU n° 2199 (2015), S/RES/2199), il décide que les États doivent adopter un ensemble de mesures concrètes d'ordre douanier pour lutter contre le trafic des biens culturels pillés dans les territoires irakiens et syriens occupés. Le 24 mars 2017, le Conseil de sécurité adopte une résolution entièrement et spécifiquement consacrée à la lutte contre le trafic des biens culturels (Rés. CSNU n° 2347 (2017), S/RES/2347).

mais aussi parce qu'elle est d'une nature totalement différente. Si l'on excepte les ONG avec lesquelles l'Union diffère radicalement, c'est bien un acteur non étatique et n'émanant pas uniquement des États qui intervient pour protéger le patrimoine culturel mondial.

1. L'instauration d'un système européen de lutte contre le trafic des biens culturels

Dans un premier temps, l'Union européenne a adopté des textes ponctuels visant à la mise en œuvre de résolutions ciblées du Conseil de sécurité avec le règlement du 7 juillet 2003 concernant l'Iraq¹⁵ puis celui du 18 janvier 2012 s'appliquant à la Syrie¹⁶. En substance, ces textes posent une interdiction de principe de commercer avec ces deux pays incluant les biens culturels. La lutte contre le trafic des biens culturels constitue un élément parmi d'autres de l'arsenal des mesures prises à l'encontre de ces deux États. Ces règlements sont fondés sur la compétence dévolue à l'Union européenne pour adopter des sanctions envers des États tiers ou mettre en œuvre les résolutions du Conseil de sécurité, à savoir l'article 215 TFUE dans la numérotation actuelle du traité, ainsi que sur celle l'autorisant à adopter des mesures administratives relatives au mouvement de capitaux afin de prévenir ou de lutter contre le terrorisme, soit l'article 75 TFUE dans son actuelle numérotation.

Le 17 avril 2019, les institutions européennes adoptent le règlement n° 2019/880¹⁷ visant à lutter contre le trafic des biens culturels. Il s'agit d'un texte de portée générale qui ne vise aucune provenance géographique particulière et instaure des mécanismes pour prévenir ce trafic pour la totalité du territoire de l'Union. L'instauration d'un système harmonisé de contrôle à l'échelle d'autant d'États, en l'occurrence vingt-sept, constitue une première pour la construction européenne mais également à l'échelle mondiale. L'innovation tient également à la nature de l'instrument employé et à l'intensité forte de ses effets normatifs. Rappelons que les règlements européens présentent des caractéristiques qui les rendent nettement plus efficaces que n'importe quelle convention internationale avec lesquelles, d'ailleurs, ils ne sont pas véritablement comparables. Il n'est pas question ici d'offrir un panorama détaillé des rapports entre ordre juridique mais seulement de rappeler quelques points saillants à l'attention des lectrices et des lecteurs peu versés en droit de l'Union européenne. Tout d'abord, les textes adoptés par les institutions européennes n'ont pas à être ratifiés pour être applicables à un État, contrairement aux conventions internationales. Plus spécifiquement, aux termes de l'article 288 TFUE, les règlements sont obligatoires dans tous leurs éléments et directement applicables dans tous les États membres. Ce dernier point signifie que les particuliers peuvent en demander le respect devant les juridictions nationales qui seront, le cas

¹⁵ Règlement (CE) n° 1210/2003 du Conseil du 7 juillet 2003 concernant certaines restrictions spécifiques applicables aux relations économiques et financières avec l'Iraq et abrogeant le règlement (CE) n° 2465/1996 du Conseil, JO L 169 du 8 juillet 2003, 6-23.

¹⁶ Règlement (UE) n° 36/2012 du Conseil du 18 janvier 2012 concernant des mesures restrictives en raison de la situation en Syrie et abrogeant le règlement (UE) n° 442/2011, JO L 16 du 19 janvier 2012, 1-32.

¹⁷ Règlement (UE) 2019/880 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 concernant l'introduction et l'importation de biens culturels, JO L 151 du 7 juin 2019, 1-14.

échéant, dans l'obligation de faire droit à leur demande puisque, comme toutes les normes de l'Union européenne, les règlements bénéficient du principe de primauté qui implique qu'ils prévalent sur les règles nationales. Le respect du texte par les États est également garanti par la cour de Justice de l'Union européenne.

Le règlement n° 2019/880 est fondé sur l'article 207 TFUE relatif à la politique commerciale commune. Une telle base juridique peut apparaître étonnante aux yeux d'une ou d'un non spécialiste de l'Union européenne mais compte tenu de la pratique européenne, un tel choix est logique. La compétence dévolue à l'Union européenne dans le domaine de la culture, l'article 167 TFUE, appartient à la catégorie des compétences d'appui, de coordination et de complément et, à ce titre, ne permet qu'une action limitée à des « actions d'encouragement, à l'exclusion de toute harmonisation des dispositions législatives et réglementaires des États membres ». Elle n'était donc pas utilisable. L'importation des biens culturels relève du droit douanier qui lui-même entre pleinement dans le champ matériel de la politique commerciale commune. Contrairement à la compétence culturelle, celle de l'Union en matière de politique commerciale commune permet d'adopter des actes obligatoires de portée générale comme le règlement du 17 avril 2019. Ce dernier est complété le 2 juin 2021¹⁸ par un règlement d'exécution¹⁹ puis le 13 décembre 2022²⁰ par un plan d'action pour lutter contre le trafic des biens culturels.

Mon propos se centrera pour l'essentiel sur le règlement n° 2019/880 du 17 avril 2019²¹, ainsi que sur son règlement d'exécution n°2021/1079 du 24 juin 2021²², c'est-à-dire sur les instruments principaux adoptés par l'Union européenne.

Sur le fond, le règlement du 17 avril 2019 procède à une uniformisation des contrôles aux frontières extérieures de l'Union européenne afin de lutter de manière efficace contre le trafic d'un ensemble des biens culturels considérés comme sensibles et les plus à même de faire l'objet de pillages. Les contrôles prévus par le texte s'appliquent en cas d'importation. Cette notion est définie aux termes de l'article 2 paragraphe 3 comme recoupant l'une des hypothèses suivantes : le bien est mis en libre pratique ou il entre dans un des régimes

¹⁸ Règlement d'exécution (UE) 2021/1079 de la Commission du 24 juin 2021 établissant les modalités d'application de certaines dispositions du règlement (UE) 2019/880 du Parlement européen et du Conseil concernant l'introduction et l'importation de biens culturels, JO L 234 du 2 juillet 2021, 67-89.

¹⁹ Le règlement d'exécution n° 2021/1079 repose, conformément aux règles en vigueur, sur le texte d'où il est tiré à savoir le règlement n° 2019/880.

²⁰ Communication de la Commission du 13 décembre 2022 au Parlement européen, au Conseil, au Comité économique et social européen et au Comité des régions, Plan d'action de l'UE pour lutter contre le trafic des biens culturels, COM (2022) 800 final.

²¹ Règlement (UE) 2019/880 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 concernant l'introduction et l'importation de biens culturels, *op. cit.*

²² Règlement d'exécution (UE) 2021/1079 de la Commission du 24 juin 2021 établissant les modalités d'application de certaines dispositions du règlement (UE) 2019/880 du Parlement européen et du Conseil concernant l'introduction et l'importation de biens culturels, *op. cit.*

particuliers suivants : stockage dans un entrepôt douanier ou des zones franches, admission temporaire, destination particulière ou perfectionnement actif²³.

Le système mis en place par le règlement n° 2019/880 et le règlement n° 2021/1079 pour contrôler les importations repose sur trois types de mécanismes.

Le premier est un principe d'interdiction générale des importations pour plusieurs catégories de biens listées à l'annexe A du règlement, liste reproduite en note de bas de page²⁴. La liste des biens visés à l'annexe A reprend celle présente à l'article 1^{er} de la Convention Unesco du 14 novembre 1970 concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels ainsi qu'à l'annexe de la convention d'Unidroit du 24 juin 1995 sur les biens culturels volés ou illicitement exportés. Comme l'indique le septième considérant du règlement, de nombreux États tiers et la majorité des États membres sont familiarisés avec ces conventions. Dès lors, cette reprise constitue un facteur d'efficacité du texte puisqu'en matière de lutte contre le trafic des biens culturels s'accorder sur ce qui doit être protégé est fondamental.

L'article 3 paragraphe 1 prévoit que les biens de l'annexe A ne peuvent entrer sur le territoire de l'Union que s'ils n'ont pas été exportés du pays dans lequel ils ont été créés ou découverts conformément aux dispositions législatives et réglementaires dudit pays. Autrement dit, par exemple, des biens issus de fouilles interdites ou encore des biens issus de fouilles légales mais dont le contenu des fouilles appartient de droit aux autorités publiques ne pourra pas être introduit dans l'Union européenne. Il appartiendra donc à l'exportateur de démontrer que la sortie du pays d'origine est bien conforme aux dispositions législatives et réglementaires du pays et, le cas échéant, aux autorités douanières d'entreprendre toute action afin d'opérer les vérifications nécessaires, notamment auprès des autorités culturelles. Cela implique également – et ce n'est pas une tâche nécessairement aisée – de déterminer le pays d'origine réel du bien dont l'introduction est sollicitée.

²³ Ces régimes sont définis dans le règlement (UE) n° 952/2013 du Parlement européen et du Conseil du 9 octobre 2013 établissant le code des douanes de l'Union, JO L 269 du 10 octobre 2013, 1-101.

²⁴ a) collections et spécimens rares de zoologie, de botanique, de minéralogie et d'anatomie, et objets présentant un intérêt paléontologique ; b) biens concernant l'histoire, y compris l'histoire des sciences et des techniques, l'histoire militaire et sociale ainsi que la vie des dirigeants, penseurs, savants et artistes nationaux, et les événements d'importance nationale ; c) produit de fouilles archéologiques (régulières et clandestines) et des découvertes archéologiques terrestres ou sous-marines ; d) éléments provenant du démembrement de monuments artistiques ou historiques et des sites archéologiques ; e) objets d'antiquité ayant plus de cent ans d'âge, tels qu'inscriptions, monnaies et sceaux gravés ; f) matériel ethnologique ; g) biens d'intérêt artistique, tels que tableaux, peintures et dessins faits entièrement à la main sur tout support et en toutes matières (à l'exclusion des dessins industriels et des articles manufacturés décorés à la main), productions originales de l'art statuaire et de la sculpture, en toutes matières, gravures, estampes et lithographies originales, assemblages et montages artistiques originaux, en toutes matières ; h) manuscrits rares et incunables ; i) livres, documents et publications anciens d'intérêt spécial (historique, artistique, scientifique, littéraire, etc.), isolés ou en collections ; j) timbres-poste, timbres fiscaux et analogues, isolés ou en collections ; k) archives, y compris les archives phonographiques, photographiques et cinématographiques ; l) objets d'ameublement ayant plus de cent ans d'âge et instruments de musique anciens.

Par voie de conséquence, ce mécanisme permet à l'État de provenance de refuser toute importation vers l'Union européenne. Ce pouvoir donné aux États tiers n'est pas sans poser problème pour le marché de l'art. Il autorise un État à affirmer unilatéralement qu'un bien dont la présence sur le marché de l'art pouvait pourtant être légale à un moment donné ne l'est tout simplement plus.

Le deuxième mécanisme du règlement n° 2019/880 repose sur une demande de licence d'importation auprès des autorités compétentes de l'État membre dans lequel le bien est importé. Si elle est délivrée, la licence est valable dans l'ensemble de l'Union. Ce deuxième mécanisme s'applique aux biens listés dans l'annexe B, c'est-à-dire les produits de fouilles ou de découvertes archéologiques de plus de 250 ans ainsi que pour les éléments provenant du démembrement de monuments artistiques ou historiques et des sites archéologiques également âgés de plus de 250 ans.

L'article 4 du règlement n° 2019/880, et plus encore le chapitre III du règlement d'exécution n° 2021/79, précisent les modalités de mise en œuvre de ce système de licence. La lectrice ou le lecteur est invité à se reporter directement au texte afin d'en avoir le détail. Indiquons seulement l'essentiel, à savoir que la licence est délivrée par les autorités compétentes, à savoir le plus souvent les autorités culturelles, de l'État membre dans lesquels les biens culturels sont importés. La demande doit être accompagnée des pièces justificatives et des informations attestant que le bien culturel en question a été légalement exporté depuis le pays d'origine ou le dernier pays dans lequel le bien a été situé pendant au moins une durée de cinq ans. Cette seconde hypothèse est cependant réservée au cas où le pays dans lequel le bien culturel a été créé ou découvert ne peut être déterminé de manière fiable ou lorsque ce bien est sorti du pays d'origine avant l'entrée en vigueur au plan mondial de la convention Unesco du 14 novembre 1970, c'est-à-dire avant le 24 avril 1972. La réponse de l'autorité compétente pour accepter ou refuser la licence est enfermée dans un délai de 90 jours à compter de la réception de la demande complète.

Le troisième et dernier mécanisme consiste dans une déclaration de l'importateur lorsqu'il veut faire entrer un bien relevant de l'annexe C, annexe qui utilise de manière cumulative des critères liés à nature des biens²⁵, à leur ancienneté (supérieure à 200 ans) et à leur valeur pécuniaire (supérieure à 18 000 euros par pièce). La demande est présentée aux autorités compétentes de l'État membre d'introduction qui doit comprendre un ensemble d'éléments précisés par l'article 5 du règlement n° 2019/880 et le chapitre IV du règlement d'exécution n° 2021/1079. En substance, la déclaration doit comprendre un document standardisé dont le

²⁵ a) collections et spécimens rares de zoologie, de botanique, de minéralogie et d'anatomie, et objets présentant un intérêt paléontologique ; b) biens concernant l'histoire, y compris l'histoire des sciences et des techniques, l'histoire militaire et sociale ainsi que la vie des dirigeants, penseurs, savants et artistes nationaux, et les événements d'importance nationale ; c) objets d'antiquité, tels qu'inscriptions, monnaies et sceaux gravés ; d) matériel ethnologique ; e) biens d'intérêt artistique, tels que tableaux, peintures et dessins faits entièrement à la main sur tout support et en toutes matières (à l'exclusion des dessins industriels et des articles manufacturés décorés à la main) ; productions originales de l'art statuaire et de la sculpture, en toutes matières ; gravures, estampes et lithographies originales ; assemblages et montages artistiques originaux, en toutes matières ; manuscrits rares et incunables ; livres, documents et publications anciens d'intérêt spécial (historique, artistique, scientifique, littéraire, etc.), isolés ou en collections.

modèle est annexé au règlement d'exécution et qui décrit le bien de manière détaillée. Elle doit également comprendre une déclaration de l'importateur selon laquelle les biens ont été exportés depuis le pays où ils ont été découverts ou créés conformément aux règles de ce dernier. Comme pour la demande de licence et dans les mêmes conditions, il est possible de se fonder non pas sur la législation du pays de provenance mais sur celle de l'État où le bien a été situé pendant cinq années.

Le règlement prévoit trois cas dans lesquels la licence ou la demande d'importation ne sont pas exigées. Pour chacun d'entre eux, une description normalisée du bien doit cependant être fournie et a vocation à entrer dans le système électronique consacré à l'importation des biens culturels afin d'assurer la traçabilité du bien visé²⁶.

Le premier de ces cas vise les marchandises au sens de l'article 203 du règlement n° 952/2013, c'est-à-dire les marchandises non Union qui, après avoir été initialement exportées en tant que marchandises de l'Union hors du territoire douanier de l'Union, y sont réintroduites dans un délai de trois ans et déclarées pour la mise en libre pratique.

Le deuxième concerne les biens importés par des autorités publiques dans le but exclusif de conserver ces biens puis de les rendre une fois que la situation le permet. Ce système des refuges est détaillé par l'article 2 du règlement d'exécution. Il s'agit d'installations de stockage sécurisées situées sur le territoire douanier de l'Union destinées à la conservation de biens culturels importants et exposés à une menace grave et imminente de destruction ou de perte s'ils devaient rester à leur emplacement actuel. Ces refuges ne sont pas sans rappeler certains mécanismes de protection mis en place dans convention de La Haye du 14 mai 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé. Ici cependant, leur mise en œuvre n'est pas conditionnée à l'existence d'un conflit armé.

Se trouve également dispensée de licence ou de déclaration l'admission temporaire de biens culturels à des fins pédagogiques, scientifiques ou de recherche. Les cas concernés sont détaillés par l'article 3 du règlement d'exécution. Par exemple, les prêts temporaires pour l'organisation d'exposition par des musées ou des institutions similaires n'impliquent aucune demande de licence ou de dépôt de déclaration.

Enfin, lorsque le bien culturel est destiné à être présenté dans une foire commerciale d'art et se situe en conséquence sous le régime de l'admission temporaire, seule une déclaration de l'importateur est demandée. La notion de foire commerciale est définie par l'article 5 du règlement d'exécution.

Pour assurer l'efficacité du système de licence et de déclaration à l'échelle européenne, le règlement prévoit la mise en place d'un système électronique centralisé à l'échelle de l'Union européenne, le système ICG que la Commission est chargée de développer. Il doit assurer l'interconnexion entre les systèmes douaniers nationaux, limiter les fraudes et offrir une dimension véritablement européenne à la mise en œuvre des mécanismes de contrôle prévus par le règlement n° 2019/880. Ce système doit être mis en place au plus tard cinq ans après

²⁶ Cf. *infra*.

l'entrée en vigueur du règlement n° 2019/880. Toutes les déclarations, licences et descriptions²⁷ seront entrées dans ce système, avec un identifiant dit EORI pour chaque importateur. Toutes les notices seront accessibles aux autorités douanières nationales ainsi qu'aux autorités compétentes ayant fait l'objet d'une décision dédiée. L'importateur du bien pourra, lui, consulter la notice de celui-ci.

Le contrôle du respect des règles européennes contenues dans les règlements n° 2019/880 et n° 2021/79 par les importateurs relève des autorités douanières nationales. Le principe d'interdiction d'importation des biens classés dans l'annexe A semble impliquer un contrôle automatique. Il est clair qu'une telle interprétation impliquerait un surcroît important de travail pour les douanes des États membres dont le marché de l'art est le plus développé et donc, en pratique, dans l'Union européenne, principalement pour les services français. La lourdeur de ces nouvelles tâches risquerait d'entraver l'efficacité des contrôles. Dès lors, en pratique, il est probable que l'approche s'avère plutôt ciblée et non automatique.

Pour les biens soumis à licence ou déclaration, la marge de manœuvre nationale apparaît plus ouverte, sous réserve bien entendu du respect de l'effectivité de la règle européenne. Les douanes françaises indiquent sur leur site²⁸ que, pour l'importation ou l'introduction de biens culturels, des contrôles douaniers non systématiques sont réalisés notamment sur la base d'un ciblage et d'une analyse de risque et que des contrôles *a posteriori* peuvent être diligentés par les services d'enquêtes douanières ou lors de contrôles à la circulation. Comme c'est généralement le cas dans l'ordre juridique de l'Union, les sanctions aux violations du règlement sont déterminées par les États sous réserve qu'elles soient, selon la formule habituelle, effectives, proportionnelles et dissuasives. Les sanctions mises en place doivent être communiquées à la Commission. En France, les sanctions encourues sont détaillées par l'article 414 du code des douanes²⁹.

²⁷ Rappelons qu'un bien doit en principe faire l'objet d'une licence ou d'une déclaration mais qu'il en est dispensé du fait d'une des trois hypothèses spécifiques présentée auparavant (par exemple l'usage du bien à des fins pédagogiques, scientifiques ou de recherche).

²⁸ <https://www.douane.gouv.fr/sites/default/files/2023-05/17/biens-culturels-reglementation-europeenne-applicable-a-l-introduction-et-a-l-importation.pdf> (consulté le 21 janvier 2024).

²⁹ L'article 414 du code des douanes dispose que : « Sont passibles d'un emprisonnement de trois ans, de la confiscation de l'objet de fraude, de la confiscation des moyens de transport, de la confiscation des objets servant à masquer la fraude, de la confiscation des biens qui ont servi à commettre l'infraction ou qui étaient destinés à la commettre et dont l'auteur de l'infraction est propriétaire ou, sous réserve des droits du propriétaire de bonne foi, dont il a la libre disposition, de la confiscation des biens et avoirs qui sont le produit direct ou indirect de l'infraction et d'une amende comprise entre une et deux fois la valeur de l'objet de fraude, tout fait de contrebande ainsi que tout fait d'importation ou d'exportation sans déclaration lorsque ces infractions se rapportent à des marchandises de la catégorie de celles qui sont prohibées au sens du présent code ou aux produits du tabac manufacturé. La peine d'emprisonnement est portée à une durée maximale de cinq ans et l'amende peut aller jusqu'à trois fois la valeur de l'objet de fraude lorsque les faits de contrebande, d'importation ou d'exportation portent sur des biens à double usage, civil et militaire, dont la circulation est soumise à restriction par la réglementation européenne. La peine d'emprisonnement est portée à une durée de dix ans et l'amende peut aller jusqu'à dix fois la valeur de l'objet de la fraude soit lorsque les faits de contrebande, d'importation ou d'exportation portent sur des marchandises dangereuses pour la santé, la moralité ou la sécurité publiques, dont la liste est fixée par arrêté du ministre chargé des douanes, soit lorsqu'ils sont commis en bande organisée ».

Avec le règlement n° 2019/880 et son acte d'exécution, l'Union s'est doté d'un instrument ambitieux puisqu'il constitue le premier mécanisme uniforme de lutte contre le trafic des biens culturels à l'échelle d'un continent. Il instaure un système poussé de contrôle identique pour l'ensemble des frontières des territoires douaniers de l'Union européenne, centralise les données et fait collaborer les services douaniers et policiers de vingt-sept États. Certains de ces aspects peuvent prêter le flanc à la critique et la pratique aboutira certainement à un ensemble d'adaptations. Cela dit, il n'existe aucun mécanisme comparable au niveau régional et international et son instauration vise à faire de l'Union européenne un acteur majeur de la protection du patrimoine culturel mondial. En soi, le système mis en place en atteste. Le discours qui l'accompagne témoigne lui aussi de cette ambition.

2. La volonté d'être un acteur majeur de la protection du patrimoine culturel mondial

Le premier considérant du règlement n° 2019/880 du 17 avril 2019 ne contient aucune référence aux résolutions du Conseil de sécurité relatives à la lutte contre le financement du terrorisme contrairement à la proposition de texte de la Commission européenne³⁰. Ce retrait est sans doute significatif d'une volonté, d'une part, de ne pas insister sur la question de la lutte contre le terrorisme et, d'autre part, de souligner l'autonomie de l'action de l'Union en faveur de la préservation du patrimoine.

Le texte reste cependant marqué par son contexte, à savoir la lutte contre le terrorisme. Ainsi, les institutions indiquent avoir adopté le texte « à la lumière des conclusions du Conseil du 12 février 2016 sur la lutte contre le financement du terrorisme, de la communication de la Commission au Parlement européen et au Conseil du 2 février 2016 relative à un plan d'action destiné à renforcer la lutte contre le financement du terrorisme et de la directive (UE) 2017/541 du Parlement européen et du Conseil ». Toutefois, dans ce même considérant, il est également question d'« assurer une protection efficace contre le commerce illicite de biens culturels et leur perte ou destruction » et de « préserver le patrimoine culturel de l'humanité ».

C'est sur cette dimension culturelle que se concentre la suite. Le troisième considérant indique que « les biens culturels font partie du patrimoine culturel et revêtent souvent une importance culturelle, artistique, historique et scientifique majeure. Le patrimoine culturel constitue l'un des éléments fondamentaux de la civilisation, comportant notamment une valeur symbolique et constituant la mémoire culturelle de l'humanité. Il enrichit la vie culturelle de tous les peuples et unit les personnes autour d'une mémoire partagée, de la connaissance et du développement de la civilisation. Il devrait dès lors être protégé de l'appropriation illicite et du pillage. Le pillage des sites archéologiques a toujours existé, mais se produit désormais à une échelle industrielle et constitue, avec le commerce de biens culturels exhumés de manière illicite, une forme grave de criminalité qui entraîne un préjudice considérable pour les personnes touchées directement ou indirectement. Le commerce illicite de biens culturels

³⁰ Proposition de règlement (UE) n° 2017/158 du 13 juillet 2017, concernant l'importation de biens culturels, COM (2017) 375 final.

contribue dans de nombreux cas à l'imposition par la force d'une homogénéisation culturelle ou d'une perte d'identité culturelle, tandis que le pillage des biens culturels entraîne, entre autres, la désintégration des cultures ».

La question culturelle et la protection du patrimoine mondial apparaissent nettement comme le centre de gravité du règlement bien plus que la lutte contre le terrorisme. Si ce second aspect est à l'origine d'une dynamique de renforcement de la lutte contre le trafic grâce notamment à l'implication du Conseil de sécurité et de l'Union européenne, cette dernière choisit de se focaliser plutôt sur la sauvegarde des biens et des cultures.

La suite des considérants est consacrée à des questions plutôt techniques comme c'est généralement la norme pour les actes de l'Union. Elle n'est donc pas significative quant au rôle qu'entend endosser l'Union. Les considérants du règlement n° 2021/1079 sont moins prolixes que celles du règlement n° 2019/880, comme c'est logiquement le cas pour un acte d'exécution.

Cela dit, il est intéressant de noter que ce règlement d'exécution ajoute au règlement initial un mécanisme de refuge temporaire dans l'Union européenne pour des biens culturels qui pourraient être mis en danger sur leur territoire d'origine³¹. C'est une indication supplémentaire et tout à fait claire de la centralité de la question de la protection du patrimoine par rapport à des considérations d'ordre sécuritaire. Ce qui est recherché ici, c'est la préservation des biens en tant que tels et non pas la lutte contre le terrorisme ou même le trafic.

La présentation du plan d'action³² se réfère également à la protection du patrimoine culturel. La Commission indique à propos du second que « les biens culturels revêtent souvent une importance culturelle, artistique, historique et scientifique majeure. C'est pourquoi le trafic de biens culturels peut avoir un effet dévastateur et irréversible sur le patrimoine culturel à l'intérieur et à l'extérieur de l'UE. Ce type de trafic détruit des éléments de notre mémoire collective et prive l'humanité de témoignages de son histoire. Les zones de crise et de conflit sont particulièrement menacées. C'est une réalité, par exemple, au Proche et au Moyen-Orient (comme en Syrie, en Irak ou en Libye) et plus récemment en Ukraine ».

La volonté de protéger le patrimoine culturel est aussi très présente dans la résolution du Conseil du 7 décembre 2022 sur le programme de travail 2023-2026 de l'Union européenne en faveur de la culture³³. Il y est question de la lutte contre le trafic des biens culturels qui doit être intensifiée ainsi que de la protection du patrimoine culturel contre les catastrophes naturelles et d'origine humaine et, plus spécifiquement, de la préservation du patrimoine

³¹ Le quatrième considérant mentionne que « La conservation de biens culturels présentant un risque imminent de destruction ou de perte dans un pays tiers devrait avoir lieu dans des refuges situés dans l'Union afin de garantir leur sécurité, leur maintien en bon état et leur restitution en toute sécurité lorsque la situation le permet ». Le mécanisme mis en place est détaillé par l'article 2 du texte (cf. *supra*).

³² Communication de la Commission du 13 décembre 2022 au Parlement européen, au Conseil, au Comité économique et social européen et au Comité des régions, Plan d'action de l'UE pour lutter contre le trafic des biens culturels, *op. cit.*

³³ Résolution du Conseil du 7 décembre 2022, sur le programme de travail 2023-2026 de l'UE en faveur de la culture, JO C 466 du 7 décembre 2022, 1-18.

culturel ukrainien face aux destructions causées par les Russes. Cela atteste, là aussi, de la dimension centrale de l'aspect culturel et de la volonté de l'Union de se positionner sur ce sujet. En substance, c'est une position similaire qui se retrouve dans les conclusions du Conseil du 21 juin 2021 sur l'approche de l'UE à l'égard du patrimoine culturel en période de conflit et de crise³⁴.

Ce n'est pas toujours su mais l'investissement de la construction européenne dans la culture est ancien et bien assis. A l'origine et pour donner suite aux refus de la France en 1954 de s'engager dans la voie d'une union politique³⁵, l'entreprise européenne va se concentrer sur des réalisations économiques et techniques. Toutefois, elle va aussi rapidement réussir à investir le domaine de la culture, en particulier grâce à une instrumentalisation des règles du marché commun³⁶. La Cour de justice va en effet considérer que les règles de ce dernier s'appliquent³⁷ à ce que la Commission désigne comme le secteur culturel³⁸. Au fil du temps, la Cour va développer une jurisprudence importante, les institutions adopter de nombreux textes de droit dérivé ayant trait directement ou indirectement au secteur de la culture. À partir du traité de Maastricht et de l'octroi d'une compétence culturelle *stricto sensu*, la Communauté puis l'Union ont conduit³⁹ une véritable politique culturelle³⁹.

Si la dimension extérieure n'était pas totalement absente, cette action culturelle européenne a longtemps eu des visées essentiellement internes. Le point de bascule vers un renforcement de la dimension extérieure peut être situé au début des années quatre-vingt-dix au moment des négociations devant aboutir en 1994 notamment à la mise en place de l'Organisation mondiale du commerce (OMC) et à l'accord général sur le commerce des services. Dans un contexte d'opposition avec les États-Unis, l'Europe refuse de soumettre son secteur de l'audiovisuel aux règles de libéralisation du commerce international et ce afin de permettre la continuation des subventions publiques européennes ou nationales. L'Union européenne promeut alors le concept de diversité culturelle déjà très présent au sein de son ordre juridique interne. Par la suite, elle va s'efforcer de diffuser le concept en droit international ; des efforts couronnés de succès avec l'adoption le 20 octobre 2005 au sein de l'Unesco d'une convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions

³⁴ Conclusion du Conseil du 7 juin 2021 sur l'approche de l'UE à l'égard du patrimoine culturel en période de conflit et de crise, 9837/21.

³⁵ Nous faisons ici référence au rejet le 30 août 1954 par l'Assemblée nationale française des projets de Communauté Européenne de Défense et de Communauté Politique européenne. Ce refus aura pour conséquence l'abandon à court terme d'une construction politique. Il entrainera un retour sur la voie des réalisations techniques et économiques qui avaient été le premier chemin tracé par la Communauté Européenne du Charbon et de l'Acier en 1951. Cela aboutira à la signature des deux traités de Rome du 25 mars 1957, le premier créant la Communauté économique européenne et le second la Communauté européenne de l'énergie atomique.

³⁶ Avec son arrêt du 10 décembre 1968, Commission contre Italie (CJCE, 10 décembre 1968, Commission c./ Italie, aff. 7/68, arrêt dit « œuvres d'art »), la Cour de Justice a confirmé que les œuvres d'art bénéficiaient de la libre circulation des marchandises. Ce faisant, elle ouvre la voie à la possibilité d'une action communautaire dans le secteur culturel dont les institutions s'empareront.

³⁷ Voir CJCE, 10 décembre 1968, Commission c./ Italie, *op. cit.*

³⁸ Communication de la Commission du 22 novembre 1977, « L'action communautaire dans le secteur culturel », *Bull. CE*, Suppl. 6/77.

³⁹ Voir Barbato 2008 ; Barbato & Lang 2021.

culturelle dans le cadre de l'Unesco⁴⁰. En parallèle, l'Union européenne a systématiquement inséré des clauses relatives à cette diversité contribuant ainsi également à faire du maintien de l'interventionnisme public dans le domaine de la culture une forme de standard international⁴¹.

Le texte de la Convention de 2005 a ceci d'intéressant que les moyens publics qu'il entend préserver sont inscrits dans une finalité plus large. Il ne s'agit pas uniquement de protéger et de promouvoir les identités nationales et locales. Ces dernières sont considérées comme participant à la protection de la diversité culturelle à l'échelle mondiale qui est, elle-même, qualifiée de « patrimoine commun de l'humanité ». Les actions nationales et locales sont donc envisagées comme une partie d'un tout⁴².

L'action en faveur de l'adoption de cette convention et sa ratification par l'Union européenne⁴³ constitue un moment de bascule dans la conception du rôle que l'Union européenne entend tenir dans la protection du patrimoine mondial. Dans le discours des institutions, l'Union affiche alors clairement la volonté de contribuer à la protection du patrimoine culturel. Toutefois, cette volonté se limite à participer à la préservation de la diversité culturelle par le biais d'une action qui reste assez fortement autocentrée, puisqu'elle se traduit essentiellement dans la défense de l'interventionnisme public culturel, au niveau des États membres et de l'Union européenne.

Avec la lutte contre le trafic des biens culturels et la discursivité qui l'accompagne, il y a un changement de logique, à la fois sur le fond et sur les modalités de l'action. Il ne s'agit plus d'une projection internationale visant à insérer dans un contexte plus large une défense des politiques publiques internes et des expressions culturelles européennes. Il s'agit cette fois d'une projection internationale visant directement le patrimoine mondial. C'est une forme de décentrement qui exprime la volonté de se placer comme un acteur international des problématiques culturelles.

Ce changement doit être appréhendé dans un contexte plus large qui est celui de la transformation de l'Union européenne en entité à la fois politique et généraliste. Son action durant la crise des migrants, de l'euro, de la Covid ou encore à la suite de l'agression russe en

⁴⁰ Sur cette convention, son contenu et son élaboration, Garcia & Heritier 2006. Sur l'avant-projet, Regourd 2005.

⁴¹ C'est par exemple le cas de l'accord économique et commercial global passé avec le Canada le 21 septembre 2007. Le préambule du texte affirme ainsi clairement que « les dispositions du présent accord maintiennent pour les Parties leur droit de fixer des règles sur leurs territoires et la latitude dont elles ont besoin pour réaliser des objectifs légitimes en matière de politique, tels que ceux visant [...] la promotion et la protection de la diversité culturelle ». Toujours à titre d'exemple, des clauses d'exemption culturelle sont aussi présentes, dans les accords passés avec la Corée du Sud, la Moldavie ou encore avec la Colombie et le Pérou. Cette exemption peut parfois s'accompagner de dispositions consacrées à la coopération culturelle comme c'est notamment le cas avec les accords conclus avec la Corée du Sud et la Moldavie.

⁴² Soulignons que cette modification d'échelle et d'enjeux offre une légitimité supplémentaire et forte aux revendications étatiques à voir leur possibilité d'action préservée au sein du droit du commerce international.

⁴³ Décision n° 2006/515 du Conseil du 18 mai 2006 relative à la conclusion de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, *JOUE* L 201, 25 juillet 2006, 103-118.

Ukraine en sont des faces particulièrement visibles⁴⁴. La lutte contre le trafic des biens culturels, moins mise en lumière, est également significative de ce mouvement.

Bibliographie

Documentation officielle

ONU/Unesco :

Convention de l'Unesco du 14 novembre 1970 concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicite des biens culturels.

Résolution n° 1267 (1999) du Conseil de sécurité de l'ONU, 15 octobre 1999, S/RES/1267 (1999).

Résolution n° 1483 (2003) du Conseil de sécurité de l'ONU, 22 mai 2003, sur la situation entre l'Iraq et le Koweït, S/RES/1483 (2003).

Résolution n° 1566 (2004) du Conseil de sécurité de l'ONU, du 8 octobre 2004, S/RES/1544 (2004).

Résolution n° 2199 (2015) du Conseil de sécurité de l'ONU, 12 février 2015, menaces contre la paix et la sécurité internationales résultant d'actes de terrorisme, S/RES/2199 (2015)

Résolution n° 2347 (2017) du Conseil de sécurité de l'ONU, 24 mars 2017, maintien de la paix et de la sécurité internationales, S/RES/2347 (2017).

Union européenne :

Communication de la Commission du 22 novembre 1977, « L'action communautaire dans le secteur culturel », *Bull. CE*, Suppl. 6/77.

Règlement (CE) n° 1210/2003 du Conseil du 7 juillet 2003 concernant certaines restrictions spécifiques applicables aux relations économiques et financières avec l'Iraq et abrogeant le règlement (CE) n° 2465/1996 du Conseil, *JO L* 169 du 8 juillet 2003, 6-23.

Décision n° 2006/515 du Conseil, 18 mai 2006, relative à la conclusion de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, *JOUE L* 201, 25 juillet 2006, 103-118.

Règlement (UE) n° 36/2012 du Conseil du 18 janvier 2012 concernant des mesures restrictives en raison de la situation en Syrie et abrogeant le règlement (UE) n° 442/2011, *JO L* 16, 19 janvier 2012, 1-32.

Règlement (UE) n° 952/2013 du Parlement européen et du Conseil du 9 octobre 2013 établissant le code des douanes de l'Union, *JO L* 269, 10 octobre 2013, 1-101.

Proposition de règlement (UE) n° 2017/158 du 13 juillet 2017, concernant l'importation de biens culturels, COM (2017) 375 final.

⁴⁴ Sur cette thématique du passage à une Europe véritablement politique, voir Van Middelaar 2018, 2021.

Règlement (UE) n° 2019/880 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 concernant l'introduction et l'importation de biens culturels, *JO L 151*, 7 juin 2019, 1-14.

Conclusion du Conseil du 7 juin 2021 sur l'approche de l'UE à l'égard du patrimoine culturel en période de conflit et de crise, 9837/21.

Règlement d'exécution (UE) n° 2021/1079 de la Commission du 24 juin 2021 établissant les modalités d'application de certaines dispositions du règlement (UE) n° 2019/880 du Parlement européen et du Conseil concernant l'introduction et l'importation de biens culturels, *JO L 234*, 2 juillet 2021, 67-89.

Résolution du Conseil du 7 décembre 2022, sur le programme de travail n° 2023-2026 de l'UE en faveur de la culture, *JO C 466*, 7 décembre 2022, 1-18.

Communication de la Commission du 13 décembre 2022 au Parlement européen, au Conseil, au Comité économique et social européen et au Comité des régions, Plan d'action de l'UE pour lutter contre le trafic des biens culturels, COM (2022) 800 final.

Droit français :

Article 414 du code des douanes

Jurisprudence :

CJCE, 10 décembre 1968, Commission c./ Italie, aff. 7/68

Doctrine

Barbato, Jean-Christophe (2008), *La diversité culturelle en droit communautaire. Contribution à l'analyse de la spécificité de la construction européenne*. Marseille: Presses Universitaires d'Aix-Marseille.

Barbato, Jean-Christophe (décembre 2018), « Les antiquités de sang et les évolutions de la lutte internationale et européenne contre le trafic des biens culturels », *RLDC Suppl.* 168, 55-59.

Barbato, Jean-Christophe & Lang, Jack (2021), *Culture*, Paris: Dalloz (Fascicule Répertoire Europe).

Chastanier, Claire (2016), « Lutte contre le trafic des 'antiquités de sang' par Daesh », *Juris'art* 32, 23-26.

Garcia, Thierry & Heritier, Anne (2006), « La diversité culturelle à l'aune de la Convention de l'Unesco sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles », *Légicom* 36 (2), 35-47.

Heritier, Anne (2003), *Genèse de la notion juridique de patrimoine culturel, 1750-1816*. Paris: L'Harmattan.

Pommier, Edouard (2007), *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*. Paris: Gallimard.

Regourd, Serge (2005), « Le projet de Convention Unesco sur la diversité culturelle : vers une victoire à la Pyrrhus... », *Légipresse* 226 (2), 115-121.

Van Middelaar, Luuk (2018), *Quand l'Europe improvise. Dix ans de crises politiques*. Paris: Gallimard.

Van Middelaar, Luuk (2021), *Le réveil géopolitique de l'Europe*. Paris: Éditions du Collège de France.

1.4. La mort de Venise ? La menace du surtourisme et quelques possibles solutions

Francesco Zambonin

Institut d'histoire moderne et contemporaine (IHMC) & ED 113

Résumé

En paraphrasant le titre du roman de Thomas Mann, il est ici question de réfléchir au fragile futur de Venise, victime du changement climatique et du tourisme de masse. En l'occurrence, le surtourisme est identifié comme l'une des principales menaces pour la ville. Des restrictions sur les bateaux de croisière, des droits d'entrée ou des limitations aux locations touristiques sont parmi les solutions avancées par la municipalité. Toutefois, sans une prise de conscience historique renouvelée, les dernières décisions politiques ne parviendront pas à résoudre la crise du logement et le progressif dépeuplement de la ville. Pour faire face aux risques du phénomène de la disneylandisation, il est utile de comparer le cas vénitien avec les expériences d'autres villes européennes. Aux propositions fondées sur des formes plus responsables de tourisme suivent des réflexions sur l'amélioration des politiques actuelles d'aménagement du territoire.

Mots-clés

Venise – Surtourisme – Unesco – Logement

Abstract

Paraphrasing the title of Thomas Mann's novel, this article reflects on the fragile future of Venice, a victim of climate change and mass tourism. In this case, overtourism is identified as one of the main threats to the city. Restrictions on cruise ships, entrance fees and limitations on tourist rentals are among the solutions put forward by the municipality. However, without a renewed historical awareness, the latest political decisions will not succeed in resolving the housing crisis and the gradual depopulation of the city. To address the risks of the phenomenon of Disneylandisation, it is useful to compare the Venetian case with the experiences of other European cities. Proposals based on more responsible forms of tourism are followed by reflections on improving current land-use planning policies.

Keywords

Venice – Overtourism – UNESCO – Housing

Alors que dans son dernier État de conservation publié en juillet 2023, l'Unesco recommandait de placer Venise et sa lagune parmi les biens en péril (WHC/23/45.COM/7B.Add), en septembre le Comité du patrimoine mondial a finalement décidé que les mesures promises par l'État partie constituent un premier pas suffisamment encourageant qui écarte le risque (45 COM 7B.189). L'administration municipale est néanmoins tenue de soumettre un rapport sur l'avancement de ces mesures correctives pour décembre 2024 – sans aucune conséquence en cas de manquement à cette injonction – et d'autres propositions sont attendues car, comme celles qui les ont précédées, ces dispositions ne semblent pas en mesure de résoudre la question d'une manière permanente. Une première alerte avait été lancée en 2021. Avec la décision d'interdire les grands navires dans le bassin de Saint-Marc, la municipalité avait montré qu'elle s'orientait vers une meilleure sauvegarde du patrimoine, ce qui avait alors conduit le Comité à confirmer l'intégrité du site, du moins provisoirement (44 COM 7B.50).

Deux ans plus tard, de trop nombreux problèmes non résolus menacent encore la valeur universelle exceptionnelle de la ville et de sa lagune, qui sont sur la liste du patrimoine mondial depuis 1987. Ainsi, après avoir présenté les facteurs affectant les attributs d'unicité du bien selon les rapports, quelques possibles interventions seront proposées en complément aux initiatives déjà mises en place par les gestionnaires de sites et leurs partenaires. Il s'agit de préconisations adressées aux responsables politiques, mais aussi à d'autres décideurs concernés, y compris les associations citoyennes et les organisations internationales de protection du patrimoine. Elles se basent à la fois sur un engagement pluriannuel dans le débat politique et sur une connaissance scientifique de l'histoire de la ville. Dans la conviction que seule la redécouverte du passé de Venise pourra fournir des solutions pour la sauver, certaines recommandations s'inspirent d'antécédents historiques et se fondent sur les documents dépouillés dans les archives vénitiennes à l'occasion de diverses missions de recherche portant sur les institutions de la République de Venise. Pour cette raison, la conclusion réfléchira à la nécessité pour les historiens et, plus généralement, les chercheurs de s'engager et de faire entendre leur voix dans les institutions chargées de la sauvegarde du patrimoine. Sans que l'histoire ne se pare de ridicules vertus prédictives, les regards lointains peuvent souffler des conseils pratiques pour l'avenir.

1. Les problèmes relevés par l'Unesco

Sans prendre position entre les partisans et les pourfendeurs du déclassement de la ville par l'Unesco (Fabbri *et al.* 2020), il faut plutôt commencer en précisant quelles sont les menaces reconnues par le Centre du patrimoine mondial, l'Icomos et l'Iccrom : d'une part, les évolutions anthropiques et, de l'autre, les changements naturels qui ont un impact cumulatif avec des « effets délétères sur les caractéristiques intrinsèques du bien ». Selon le document publié par le World Heritage Center, les trois dangers principaux sont « la poursuite du développement, les impacts du changement climatique et le tourisme de masse ». Les facteurs affectant le bien sont liés à la mauvaise utilisation des infrastructures de transports, à l'inadéquation des outils de planification, au poids des activités touristiques, aux risques des grands projets

d'infrastructures, de navigation et de construction, à la difficulté de coordonner les multiples institutions gouvernementales et non gouvernementales impliquées, à l'impact de la navigation à moteur et aux effets du changement climatique. Nous traiterons moins de ces derniers car, d'une part, cela nous obligerait à nous éloigner du propos de cet article pour aborder des phénomènes techniquement complexes qui dépassent nos compétences et, d'autre part, parce que nous sommes convaincus que ce n'est qu'en réglant certaines questions sociales qu'il sera possible de passer à la résolution des problèmes environnementaux. Partant du principe qu'une ville vit grâce à ses habitants, il faut d'abord revivifier le sens d'appartenance citadine pour retrouver la force de lutter efficacement contre des problèmes de plus grande ampleur. Personne ne sauve une ville inhabitée (Settis 2014).

Pour repeupler la ville, il faut gérer le surtourisme et relancer l'investissement productif afin de rendre la vie sur l'île possible et avantageuse. Venise attire près de 30 millions de visiteurs chaque année, tandis que sa population résidente ne s'élève qu'à 50 000 habitants et est progressivement en baisse. Cela représente une proportion de 600 touristes par habitant, l'une des plus élevées au monde, faisant de la ville un cas exemplaire de surtourisme ou d'hypertourisme, un phénomène né dans les dernières décennies qui est caractérisé par trois facteurs : il est exorbitant en termes de quantité de visiteurs, permanent en termes de durée et transformateur en termes d'impact sur les lieux où il s'implante (Salerno 2020). Ce type de tourisme nuit donc à la qualité de vie locale : il engendre des conséquences débordantes, allant de rues encombrées à des transports surchargés, en passant par des nuisances sonores incessantes. Les lieux populaires subissent une pression constante, ce qui entraîne entre autres une pénurie de logements et la gentrification des quartiers. De manière générale, les infrastructures publiques et privées, les transports en commun, et les commerces sont souvent orientés en priorité vers les touristes, au détriment des résidents qui se retrouvent parfois délaissés. Cette réalité complexe souligne la nécessité de trouver un équilibre entre le développement touristique et la vie quotidienne des habitants locaux car à tous ces dysfonctionnements structurels s'ajoute la création d'une fracture entre les touristes et les résidents qui conduit à la tourismophobie, un sentiment qui depuis quelque temps fait désormais partie de l'identité citoyenne : être Vénitien, c'est haïr les touristes.

2. Les solutions proposées par l'administration

L'Unesco reconnaît les progrès accomplis par l'administration locale en agissant sur la ville, ainsi que sur la zone tampon qui l'entoure. Les plans pour la réduction des émissions polluantes dans le port industriel de Marghera en sont un exemple, tout comme les nouveaux outils de gestion du tourisme salués par le Comité. Pour donner suite aux campagnes citoyennes et aux appels lancés par les organisations internationales contre les grands navires, depuis 2019 les bateaux de croisière sont interdits dans le bassin de Saint-Marc et dans le canal de la Giudecca, car leurs remous fragilisent les fondations de la cité et leur taille massive a un impact visuel négatif sur l'intégrité du bien. Outre cette interdiction, qui a été récemment renouvelée, du point de vue environnemental, depuis octobre 2020, le système MOSE (Moïse, en italien) est opérationnel, servant à endiguer la marée haute et à prévenir les inondations du cœur de la

ville. Ce dispositif est composé de 78 digues flottantes qui, en à peine 30 minutes, se déploient pour contrôler une élévation des eaux allant jusqu'à 3 mètres. Pourtant, cette protection ne suffit pas dans les zones plus basses de Venise, comme le quartier autour de la basilique de Saint-Marc, où une marée particulièrement haute peut inonder et endommager les monuments. Ainsi, le maire a annoncé un projet de surélévation de la place et de construction de barrières supplémentaires.

Les mesures prises par l'État partie restent toutefois insuffisantes et trop peu précises. L'Unesco exige des rapports plus détaillés et des informations actualisées. De plus, le Comité du patrimoine mondial a exprimé un avis défavorable sur le projet pour une ligne ferroviaire vers l'aéroport et un nouveau terminal, un immeuble de grande hauteur sur la terre ferme, une restauration des bâtiments historiques d'un quartier périphérique de l'île, une installation de stockage de GPL dans la province, de nouvelles plateformes d'arrivée à Venise et de terminaux pour les bateaux sur les îles de la lagune. Tout en critiquant ces initiatives politiques impactant l'environnement et les flux touristiques, les rapports publiés par les organisations internationales ne disent rien sur bien d'autres mesures palliatives telles que l'introduction de quotas, l'augmentation de la taxe de séjour ou la lutte contre l'économie de plateforme. Cependant, depuis des années, la mairie de Venise se sert de stratégies d'atténuation pour freiner le tourisme sans qu'elles puissent apporter un changement structurel.

L'une des premières propositions concernait l'introduction de tourniquets installés dans la gare et dans les points d'accès de la ville pour compter les touristes et restreindre l'accès une fois le seuil atteint. Les fortes critiques ont obtenu l'abandon du projet, qui a été toutefois substitué par l'introduction d'un droit d'entrée pour visiter la ville, établi en fonction de la période et de la pression touristique enregistrée. Après des années de déclarations non concluantes, quelques semaines avant la publication du rapport de l'Unesco, il a été décidé qu'à partir des vacances de Pâques de 2024 les touristes devront payer pour débarquer sur l'île en période de forte affluence. L'administration communale a aussi annoncé que l'achat d'un pass de 5 euros se fera en ligne et que les profits seront utilisés pour restaurer et entretenir les monuments historiques. Un tel système de taxation se distingue des taxes de séjour et il n'a pas de précédents, car seule la morphologie insulaire de Venise facilite la mise en place d'un contrôle si généralisé. Pourtant, des solutions similaires, visant à restreindre ou continger les touristes, ne manquent pas dans d'autres villes, comme les limitations imposées à des plateformes telles qu'Airbnb auxquelles recourent désormais toutes les destinations principales au monde, de Barcelone à New York (Gainsforth 2023). Il n'est donc pas surprenant que les villes italiennes, y compris Venise, cherchent à rattraper leur retard par rapport à leurs concurrentes. Toutes ces mesures prouvent que l'État partie est conscient des dommages créés par un tourisme de masse hors de contrôle ; en même temps, elles ne permettent pas de régler le problème du dépeuplement. Si, d'un côté, elles aident à alléger la pression touristique, de l'autre côté, elles renforcent l'image d'une ville artificielle et contribuent à sa disneylandisation, en retardant de quelques décennies sa mort tout en prolongeant sa souffrance (Somers Cocks 2023).

3. D'autres solutions pour une meilleure gestion du tourisme

D'autres solutions sont possibles. D'abord, toute stratégie de sauvegarde du patrimoine vénitien doit passer par une amélioration de la gestion du tourisme. Certains outils sont déjà à disposition de l'administration locale, comme le *Geoportale*, un géoportail qui, entre autres, recense toutes les infrastructures d'hébergement, se limitant cependant à capturer un instantané de la situation qui ne prend pas en compte les variations quotidiennes et qui n'évalue pas les taux d'occupation des structures. L'intelligence artificielle et les données massives pourraient être utilisées pour réaliser des instruments plus ambitieux. La géolocalisation et les chaînes de blocs peuvent contribuer à la création de dispositifs pour étudier les mouvements des touristes et planifier un meilleur contrôle des flux dans la ville. Comprendre comment se déplacent les touristes, quelles sont les zones les plus fréquentées et à quel moment de la journée permettrait de développer des politiques plus efficaces pour mieux répartir la mobilité touristique. De plus, l'innovation pourrait bénéficier non seulement aux institutions administratives, mais aussi aux touristes qui visitent les lieux. À partir des données recueillies de manière sécurisée, l'État partie pourrait concevoir des services qui informent en temps réel de l'affluence dans les différentes zones de la ville. Qui plus est, des applications pourraient conseiller le meilleur moment pour visiter un site historique ou le chemin le moins bondé pour rejoindre la prochaine destination dans le programme de visite de l'utilisateur, en comparant ce dernier avec son emploi du temps et l'afflux de personnes. Les *nizioleti*, soit les célèbres panneaux vénitiens, font partie du patrimoine culturel caractéristique de Venise, mais les indications du parcours le plus rapide pour rejoindre Rialto ou Saint-Marc ne font que canaliser la masse des touristes dans les mêmes axes de circulation. En revanche, ces solutions alternatives aident à soulager la pression touristique sur certains quartiers de la ville et à fluidifier les déplacements. Avec l'aide des développeurs et des fournisseurs de services, la technologie doit être un outil au service du tourisme, moins un instrument pour monétiser la culture sous prétexte de bénéfices pour sa conservation.

Pour mieux protéger le patrimoine culturel, d'autres mesures sont nécessaires. Il faut décongestionner et désaisonnaliser l'arrivée des touristes, en étalant leur séjour sur l'année et en distribuant leur présence sur le territoire. Des tickets moins chers et une réduction sur la taxe de séjour inciteraient les touristes à organiser leurs vacances également en dehors de la période de mars à novembre. Face au problème du tourisme de masse, pourtant, promouvoir les périodes de basse saison ne suffit pas à décharger les espaces publics, puisque seuls les visiteurs avec des programmes plus flexibles pèsent moins sur les destinations de leur voyage. Il faut donc convaincre les touristes de rester plus longtemps dans la ville, en favorisant les séjours longs par rapport aux visites éclairs, grâce aussi à la révision des droits d'accès au patrimoine culturel. Au lieu de vendre des carnets valables seulement pour 24 heures, les guichets des musées pourraient proposer des prix concurrentiels pour des billets groupés donnant accès à un nombre limité de sites chaque jour. Moins coûteuses, les visites étalées sur plusieurs jours inciteraient donc les touristes à planifier un séjour plus équilibré et moins effréné. Cette stratégie, apparemment paradoxale, encouragerait le tourisme plus lent plutôt que celui à grande vitesse et contribuerait à décharger les zones touristiques du fardeau des visites éclairs (D'Eramo 2017).

La réduction des prix peut devenir un instrument pour contribuer au tourisme responsable en lien avec la communauté des habitants. Ainsi, les tickets d'entrée aux institutions culturelles et aux monuments historiques pourraient être moins chers s'ils étaient achetés par l'intermédiaire d'un guide local. Toute mesure de ce type devrait cependant être précédée d'une réforme du concours pour devenir guide touristique. La ville de Venise a le potentiel de faire des propositions solides, d'autant plus que le Parlement italien débat actuellement d'un projet de loi sur le concours pour l'obtention du titre. À cet égard, les institutions locales – comme le pôle municipal des musées – de même que les organisations internationales – comme l'Icom – pourraient s'inspirer du passé de la Sérénissime. C'est ici, en effet, que la profession de guide naît à la fin du Moyen-Âge, lorsque des agents appelés *tolomazzi* commencent à accompagner les pèlerins en voyage vers la Terre Sainte pour les aider à réserver un lit et leur indiquer les principaux lieux de culte (Davis 2004). À la Renaissance, leur fonction évolue et ils se structurent en guildes avec des règles précises comme l'obligation de connaître les langues et l'engagement à lutter contre l'illégalité. La redécouverte de cette histoire pourrait redresser une profession aujourd'hui désorganisée et donc désertée.

4. Idées pour la transition écologique et la relance productive

Un aménagement du territoire renouvelé profite aux habitants comme aux étrangers. Les bateaux à moteur polluent l'atmosphère et empirent le mouvement des vagues avec des effets sur les fonds marins et les fondations des bâtiments. Les embarcations privées devraient donc être soumises à des limitations, alors que les *vaporetti*, soit les transports publics par voie d'eau, pourraient être substitués par des bus aquatiques à propulsion hybride. En ce qui concerne le système de transport routier, le conseil municipal devrait envisager d'interdire aux voitures l'accès à l'île et, parallèlement, améliorer les structures reliant la terre ferme. Le renforcement du transport ferroviaire et des connexions maritimes augmente l'attractivité aux yeux des possibles résidents et, en même temps, réoriente le flux de touristes à la recherche d'un hébergement vers les zones environnantes du Lido ou de Marghera. Sur ce terrain, l'implication de la Venice Sustainability Foundation, à l'instar des contributions venant des associations de protection de l'environnement, est essentielle.

La municipalité de Venise, suivie par les parties prenantes, doit également poursuivre le renouvellement d'autres services. La solution au problème du traitement des boues passe par le perfectionnement et l'augmentation du système de toilettes publiques qui permettrait de réduire l'impact négatif du réseau privé, tout en venant à l'encontre des touristes. La gestion des ordures, surtout en haute saison touristique et notamment pendant les mois estivaux, nécessite aussi un nouveau plan d'action. Outre la planification de la collecte des poubelles publiques, il faut intervenir en amont en réduisant la production de déchets et en sensibilisant la population résidente, tout comme les gens de passage. Un projet inspiré par les dernières avancées de la rudologie est indispensable pour éviter les mêmes problèmes qui affectent la ville de Rome depuis l'augmentation exponentielle du nombre de touristes, en raison de leur consommation proportionnellement plus importante par rapport aux résidents. Les programmes de sensibilisation et d'éducation à l'environnement, mais aussi au respect du

patrimoine culturel doivent être adressés aux touristes dès leur arrivée sur l'île. Les trains et la gare de Santa Lucia sont les lieux idéaux pour afficher des panneaux à destination des visiteurs avec une liste de bonnes pratiques et les efforts déployés par l'administration de la ville. Afin de rendre plus durable l'expérience de visite, des plateformes pourraient être créées pour stimuler la participation des vacanciers dans la surveillance de l'état des biens historiques, le monitoring de l'entretien des espaces publics et le signalement des comportements illicites.

Aux campagnes d'informations doit suivre une plus stricte collaboration avec les commerçants. Pour limiter l'utilisation de plastique, la ville doit soutenir financièrement les boutiques et les restaurants dans un parcours de reconversion écologique, à travers la diminution des emballages et la diffusion de solutions de conditionnement compostables. En outre, un programme de labellisation concernant les restaurants pourrait venir récompenser les cuisines qui servent des plats traditionnels et faits maison à partir d'ingrédients locaux. L'obtention d'une mention aiderait les touristes à faire des choix responsables, soutiendrait les restaurateurs vertueux et découragerait la prolifération des pièges à touristes. Les critères d'éligibilité et la procédure d'attribution profiteraient de l'expertise française dans ce domaine, mais aussi des expériences exemplaires de l'histoire de la République de Venise, où des institutions se sont toujours spécialisées dans le contrôle des activités commerciales et artisanales. D'ailleurs, une politique novatrice pourrait envisager d'étendre le programme de certification au-delà du secteur de la restauration, afin que les boutiques soient également récompensées avec un logo comme gage de valeur ajoutée. Le travail qualifié, le savoir-faire local et la formation d'apprentis participeraient à l'obtention du titre. L'objectif d'un tel programme serait de stimuler l'achat de produits de qualité à la place de souvenirs fabriqués à l'étranger, afin de relancer *in fine* l'industrie artisanale.

Le tertiaire ne peut pas être le seul secteur productif de la ville. Depuis les années 1980, de nombreux ports italiens ont souffert de la désindustrialisation. Par rapport aux villes de Trieste et de Gênes, Venise a su se maintenir active dans la métallurgie et la filière pétrochimique, mais les usines nécessitent désormais de retrouver leur élan et à ce défi s'ajoute la nécessité de rendre l'industrie plus durable. Une piste prometteuse est celle de l'agriculture innovante et écologique connue sous le nom de *future farming*. Néanmoins, l'augmentation de la main-d'œuvre agricole et industrielle n'impliquerait pas automatiquement de nouveaux résidents dans la ville : outre la localisation des principaux lieux de travail sur la terre ferme, la crise du logement, si elle reste non résolue, représente le principal obstacle à l'installation sur l'île.

5. Solutions pour la crise du logement et le problème du dépeuplement

Depuis septembre 2023, la capacité d'accueil des touristes est comparable à la quantité d'habitants stables à Venise, soit 50 000 personnes. Ce taux d'un pour un est l'effet d'une crise de l'habitat qui a commencé dans les années 1960 et qui n'a fait que s'empirer avec l'arrivée de plateformes comme Airbnb. Le nombre de propriétés étant limité, il s'ensuit que pour éviter que la ville ne devienne encore plus vide, il est nécessaire de limiter l'espace dédié aux touristes. Il faut donc d'abord agir sur le front des locations de courte durée. Une première

étape pourrait consister à encourager des formes plus responsables de voyage, comme l'hébergement chez l'habitant et le tourisme participatif. Ensuite, l'introduction de limitations et de restrictions sur le nombre de logements alloués au tourisme pourrait être envisagée. Cependant, bien que ces mesures aient prouvé leur efficacité dans d'autres villes, elles sont insuffisantes et doivent être accompagnées d'autres politiques plus constructives. Par exemple, l'administration vénitienne pourrait réformer son système de location en se tournant vers l'histoire locale. Dans le ghetto de l'époque moderne, comme les Juifs ne pouvaient pas être propriétaires des maisons qu'ils habitaient, un droit de bail perpétuel existait, appelé *ius gazagà*, pour leur donner la possibilité de gérer le bien loué avec les mêmes prérogatives que les propriétaires (Gasperoni 2018). De la sorte, ils pouvaient effectuer des rénovations structurelles et aussi sous-louer sans avoir besoin de l'accord du propriétaire chrétien. Ce précédent historique pourrait inspirer une nouvelle forme de contrat plus permissive qui permettrait ainsi aux locataires de sous-louer et aux propriétaires de ne pas se soucier de trouver un remplacement à chaque saison touristique ou à la fin de l'année académique. Les étudiants universitaires, sachant qu'ils resteront au moins quelques années dans la ville, pourraient alors gérer l'appartement avec plus de liberté, en le louant à des touristes pendant la période des vacances, sans avoir à se préoccuper de la recherche d'un nouvel appartement à la rentrée. Une telle alternative au co-housing, en protégeant les intérêts des propriétaires aussi bien que les besoins des locataires plus fragiles, réduirait la monoculture touristique dans le secteur immobilier et rouvrirait de nombreux appartements à la population étudiante aujourd'hui écartée. Face à l'augmentation constante des loyers, en effet, les étudiants finissent par occuper les bâtiments insalubres du fait d'une forte humidité et de structures anciennes qui nécessitent des remises en état plus fréquentes. Outre des travaux de restauration, la municipalité doit poursuivre résolument la politique de récupération des maisons abandonnées pour en faire des logements sociaux à des prix subventionnés. Des exemptions fiscales accordées aux familles et à certaines catégories prioritaires de la population, comme le personnel de santé dans un contexte de désert médical croissant, pourraient également avoir des effets positifs. C'est dans ce sens que s'inscrit la bataille de la plateforme Ocio, qui abrite un observatoire citoyen sur le logement.

La participation citoyenne à la question du logement s'inscrit aussi dans la longue durée de l'histoire vénitienne où de nombreuses magistratures fonctionnaient grâce à la contribution des habitants. Hier, elle relevait de la délation ; aujourd'hui, à la suite des progrès de la science juridique, elle prendrait plutôt la forme d'une alerte. Les officiers du Cattaver, par exemple, étaient chargés de recueillir les plaintes dénonçant les bâtiments abandonnés et sans propriétaire, lesquelles s'avéraient souvent des accusations calomnieuses et tendancieuses. Aujourd'hui, bien qu'un tel système ne soit plus nécessaire pour signaler les déshérences, réunir la collectivité publique fournirait tout de même le cadre pour discuter comment façonner le visage de la ville. Tous les nouveaux aménagements devraient être ainsi soumis à une évaluation transparente dans le but d'éviter les échecs tels que la restauration du Fondaco dei Tedeschi, l'ancien comptoir des Allemands, qui, après avoir servi de bureau de poste, a rouvert ses portes en 2016 sous la forme d'un centre commercial de luxe. Outre la lourde rénovation de l'architecte néerlandais Rem Koolhaas, ce nouvel espace a été complètement

confisqué aux citoyens pour être livré à une toute petite fraction de touristes, ce qui risque également d'arriver à d'autres sites historiques (Sommi 2021). L'Arsenal, par exemple, en grande partie désaffecté et utilisé seulement partiellement et ponctuellement pour la Biennale de Venise, fait l'objet de propositions de reconversion depuis des années, mais aucun accord n'a été trouvé pour l'instant (Bosio *et al.* 2017). Certaines *tese*, soit les hangars où les galères étaient jadis construites, sont accessibles au public quand elles accueillent des événements privés ou les expositions de la Biennale ; mais une plus grande partie de ce vaste périmètre pourrait être convertie au profit de la population, ou du moins à une utilisation polyvalente, comme c'est le cas pour le nouveau centre qui sera construit sur le site de l'ancien arsenal d'Istanbul.

Pour inverser la tendance au dépeuplement, les politiques d'attraction par le biais d'allègements fiscaux doivent par ailleurs être suivies d'un programme de politisation des habitants. Il est en effet essentiel de reconstruire une identité civique et de renforcer la participation des résidents dans le processus politique. Cela pourrait passer par l'introduction de consultations citoyennes afin de rendre plus démocratique le processus de décision politique et, ainsi, mieux répondre aux demandes des citoyens. D'une part, les concertations peuvent émuler celles qui se tiennent de plus en plus souvent au niveau national en France ou celles qui ont lieu au niveau municipal à Bologne. D'autre part, ces pratiques devraient s'inspirer des mécanismes que la République de Venise a mis en place à partir du Moyen-Âge, comme le tirage au sort. Ainsi, un représentant par quartier – ce qui contribuerait d'ailleurs à ranimer la dimension de vie à l'échelle du faubourg – pourrait être choisi de manière aléatoire pour représenter chacune des 126 paroisses. En effet, la relance de l'activisme politique, seul moyen de faire revivre la ville, passe par la reconquête des espaces urbains. Depuis 2009, la place Saint-Marc, le cœur de la ville, est fermée aux manifestations « pour des raisons artistiques, culturelles et religieuses ». En d'autres termes, l'activité civique ferait fuir les touristes. Si les espaces publics restent fermés aux citoyens, pour ne pas indisposer les touristes, Venise mourra et, quand cela arrivera, personne ne pourra plus bénéficier de son patrimoine.

Conclusion

Venise représente une magnifique opportunité pour réinventer notre approche à la consommation culturelle. L'ombre menaçante du surtourisme qui plane sur cette ville peut, paradoxalement, stimuler la construction d'une voie alternative, sans tomber dans le piège du protectionnisme et de l'interventionnisme qui préconisent uniquement des mesures contraignantes. Les enjeux de la préservation du patrimoine vénitien nous rappellent l'importance de ralentir le rythme effréné de l'industrie touristique. Venise est un laboratoire pour les politiques de gestion des risques pour le patrimoine culturel (Unesco 2018). Venise est aussi le terrain d'expérimentation du tourisme du futur, qui n'est pas un « foutourisme », soit un tourisme vécu à une vitesse folle. Dans cette entreprise de refondation de l'expérience du voyage de loisir, le passé acquiert une signification renouvelée : un bien culturel peut être sauvé seulement en redécouvrant le parcours exceptionnel qui lui a valu l'inscription sur la liste de

l'Unesco. Les quelques solutions ici présentées prouvent qu'il est possible de repenser le futur du tourisme en revenant en arrière vers l'histoire. De ce fait, cette communication plaide afin que les historiens et plus généralement les chercheurs puissent offrir leurs compétences aux institutions chargées de la sauvegarde du patrimoine.

En s'impliquant dans la politique contemporaine de la ville, l'historien peut apporter une compréhension approfondie des risques pour la ville en fournissant aux décideurs politiques des idées venant du passé et en sensibilisant l'opinion publique. Tout en évitant de monopoliser la parole sur la culture, les universités devraient contribuer à la définition et donc à la diffusion du patrimoine culturel. Le monde académique pourrait alors participer directement aux décisions politiques et diriger les financements : en mettant au service des philanthropes son expertise dans la diplomatie de l'art, en s'investissant activement dans les organisations pour la sauvegarde du patrimoine ou en abordant le problème dans leurs travaux scientifiques. Pour le dire avec les mots de Fernand Braudel, « les historiens qui [...] abandonnent Venise avant d'avoir touché le temps présent, trahissent les exigences logiques de notre métier » (Braudel-Quilici 1984). Et encore : « Les historiens ne sont ni de bons juges du temps que nous vivons, ni des prophètes qui, miraculeusement, ne se tromperaient pas. L'actualité, la prospective sont à la limite de leurs efforts, de leurs possibilités et surtout de leurs certitudes. Mais, en gros, ils sont comme tout un chacun et souvent capables, mieux parfois que les spécialistes, d'un diagnostic d'ensemble » (Braudel et Quilici 1984).

Bibliographie

Bosio, Monica, Fornasiero, Tommaso & Gambelli, Valentina (2017), *Arsenale di Venezia: progetti e destino*. Conegliano: Incipit.

Braudel, Fernand & Quilici, Folco (1984), *Venise*. Paris: Arthaud.

Davis, Robert Charles & Garry, Marvin (2004), *Venice, the Tourist Maze: A Cultural Critique of the World's Most Touristed City*. Londres: University of California Press.

État de conservation de biens inscrits sur la Liste du patrimoine mondial (2023), Paris, 31 juillet 2023, WHC/23/45.COM/7B.Add. <https://whc.unesco.org/archive/2023/whc23-45com-7B.Add-fr.pdf>.

Fabbri, Gianni, Migliorini, Franco & Tattara, Giuseppe (2020), *Venezia, il dossier UNESCO e una città allo sbando*. Venise: Cafoscarina.

Gainsforth, Sarah (2023), *Oltre il turismo. Esiste un turismo sostenibile?* Rome: Eris.

Gasperoni, Michaël (2018), « Les ghettos juifs d'Italie à travers le jus chazakah : un espace contraint mais négocié », *Annales HSS* 73/3, 559-590.

Leoncini, Francesco (2022), « Morte a Venezia. Dalla battaglia per il rilancio culturale alla città teatro », *Rivista di Studi Politici* 34, 146-164.

Rapport des décisions adoptées lors de la 44^e session étendue du Comité du patrimoine mondial (2021), Paris, 16 juillet 2021, Décision 44 COM 7B.50. <https://whc.unesco.org/fr/decisions/7767/>.

Rapport des décisions adoptées lors de la 45^e session élargie du Comité du patrimoine mondial (2023), Paris, 6 octobre 2023, Décision 45 COM 7B.189. <https://whc.unesco.org/fr/decisions/8110/>.

Salerno, Giacomo-Maria (2020), *Per una critica dell'economia turistica. Venezia tra museificazione e mercificazione*. Rome: Quodlibet.

Settis, Salvatore (2014), *Se Venezia muore*. Turin: Einaudi.

Somers Cocks Anna (2023), « Why Italy should allow Venice to be put on the Unesco list of endangered sites », *The Institute of Art & Law* (13 septembre 2023). <https://ial.uk.com/why-italy-should-allow-venice-to-be-put-on-the-unesco-list-of-endangered-sites/>.

Sommi, Paola (2021), *Privati di Venezia. La città di tutti per il profitto di pochi*. Rome: Castelvechi.

1.5. Circulations touristiques françaises et britanniques au Proche-Orient depuis la fin du XIX^e siècle : une approche géohistorique

François Jeandillou

Équipe Interdisciplinaire de Recherches sur le Tourisme (EIREST)

Résumé

Cet article interroge la relation entre circulations touristiques et patrimoine culturel à la lumière des apports théoriques et méthodologiques de la démarche géohistorique, une approche qui étudie le processus de production du patrimoine culturel, en particulier dans sa relation avec différentes formes de mobilité, notamment touristiques. Pour ce faire, nous présenterons les premières réflexions d'une thèse portant sur l'évolution des circulations touristiques françaises et britanniques au Proche-Orient depuis la fin du XIX^e siècle. La démarche propre à l'analyse géohistorique – variation des échelles temporelles et spatiales d'analyse, utilisation d'un vaste corpus d'archives et production de cartes à visée analytique – nous permet de comprendre comment, sur le temps long, les voyageurs français et britanniques ont participé par leurs regards et leurs usages à la définition d'un territoire touristique et patrimonial proche-oriental et à la construction de ses points d'ancrage que constituent les sites patrimoniaux visités.

Mots-clés

Géohistoire – Circulations touristiques – Proche-Orient – Voyageurs français et britanniques

Abstract

This article examines the relationship between tourist flows and cultural heritage in light of the theoretical and methodological contributions of the geo-historical approach, which studies the process of cultural heritage production, particularly in relation to different forms of mobility, especially tourism. To do so, we draw on the initial findings of a PhD thesis on the evolution of French and British tourist flows in the Middle East since the late 19th century. The specific approach of geo-historical analysis – varying temporal and spatial scales of analysis, use of a vast corpus of archives and production of analytical maps – enables us to understand how, over the long term, French and British travellers have contributed, through their perspectives and practices, to the definition of the Near East as a tourist and heritage destination and to the construction of its anchor points, namely the heritage sites visited..

Keywords

Geo-history – Tourist flows – Near East – French and British travellers

Les recherches en patrimoine à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Aurélié Condevaux, Alain Duploux, Maria Gravari-Barbas (éd.)

Les travaux récents menés conjointement dans les *heritage* et les *tourism studies* ont étudié le rôle des mobilités internationales, et notamment touristiques, comme facteur puissant de patrimonialisation (Lazzarotti 2011 ; Coëffé & Morice 2017 ; Gravari-Barbas 2018). Ainsi, le nouveau régime de patrimonialité contemporain se caractériserait en particulier par une coproduction touristique du patrimoine (Gravari-Barbas *et al.* 2024).

Si l'intensité des relations entre circulations mondiales (de personnes, mais aussi d'idées, d'images ou de capitaux) et patrimonialisation s'est amplifiée ces dernières décennies, en lien avec l'avènement d'une nouvelle étape de mondialisation caractérisée par l'« hypermobilité » d'individus appartenant à des « sociétés nomades » (Ascher 2010 ; Knafo 1998), le rôle du tourisme dans la sélection, la reconnaissance et la mise en valeur des sites et des objets patrimoniaux est en réalité ancien. L'approche géohistorique nous permet en effet de mettre en évidence comment, dès le XIX^e siècle, le regard des premiers touristes a permis de créer un usage patrimonial de certains lieux qui auparavant avaient une autre fonction, dans les villes en particulier, regard qui a contribué à l'invention du « monument historique » (Équipe MIT 2005 ; Coëffé & Morice 2017).

La géohistoire est un courant des sciences humaines, arrimé aujourd'hui à la géographie, qui implique une lecture à la fois spatiale et historique de l'évolution des sociétés humaines. Proposant notamment une analyse du phénomène de mondialisation sur le temps long (Grataloup 2007), cette approche constitue une grille de lecture privilégiée pour comprendre le rôle des mobilités touristiques, à travers leur mondialisation, comme opérateur essentiel et ancien d'une patrimonialisation qui se diffuse également à large échelle – ce que certains chercheurs appellent la « patrimonialisation » (Gravari-Barbas *et al.* 2024).

Pourtant, ce champ de recherche demeure largement inexploré : les études sur le patrimoine se réclamant de la géohistoire, d'une part, et celles se focalisant sur le tourisme en tant que moteur du patrimoine, d'autre part, sont encore rares. Aussi, nous proposons ici de montrer en quoi les outils et les méthodes de l'approche géohistorique sont particulièrement appropriés pour appréhender l'imbrication entre mobilités touristiques et production du patrimoine culturel, notamment dans le façonnement des territoires, à partir de l'exemple de la région proche-orientale. Cette région de la Méditerranée orientale, que nous circonscrivons au territoire correspondant aux pays actuels d'Israël, de la Jordanie, du Liban, de la Syrie et des Territoires palestiniens, a été précocement et durablement investie par le fait patrimonial et touristique. Tout au long du XX^e siècle et en ce début de XXI^e siècle, elle a connu de nombreux bouleversements géopolitiques (colonisation et décolonisation, guerre froide, conflits israélo-arabes...) (Corm 2012) qui justifient la pertinence d'une analyse sur le temps long pour décrypter les liens entre circulations touristiques et fabrique du patrimoine culturel qui s'y sont noués depuis près d'un siècle et demi. Nous appuierons notre réflexion sur un travail méthodologique réalisé au cours de la première année de réalisation d'une thèse en géographie portant sur ce sujet.

Nous commencerons par évoquer l'affirmation progressive ces dernières décennies au sein de la discipline géographique d'une géohistoire du patrimoine culturel attentive aux migrations et aux mobilités. Puis, en nous focalisant sur l'exemple de l'étude des mobilités touristiques

françaises et britanniques au Proche-Orient depuis la fin du XIX^e siècle, nous exposerons la démarche, les méthodes et les outils de l'approche géohistorique qui nous permettent de saisir l'intensité, la nature et l'évolution de la relation entre mobilités touristiques et construction du patrimoine culturel.

1. L'affirmation progressive d'une géohistoire du patrimoine culturel attentive aux mobilités

La géohistoire est une approche de la géographie contemporaine, héritière des travaux de l'historien Fernand Braudel (1949), qui privilégie l'étude des interactions entre les dimensions géographique et historique des sociétés ainsi que de l'évolution de la construction des espaces et des territoires dans le temps, en considérant la spatialité comme une dimension fondamentale de l'évolution des phénomènes sociaux (Grataloup 2015). Ce faisant, elle apparaît comme un moyen privilégié pour étudier le patrimoine culturel, construit social caractérisé par un rapport spécifique aux temporalités, résultat de la patrimonialisation qui désigne l'« ensemble des processus de collecte et de valorisation par lesquels un groupe social sort un objet – au sens le plus large du terme – du cours ordinaire du temps pour l'ériger en emblème de son identité dans le temps » (Micoud 2005). Cette production patrimoniale est par ailleurs intimement liée aux dynamiques de construction territoriale, objet principal de la géohistoire : le patrimoine confère au territoire une réalité et du sens ; il constitue un levier de développement territorial ; enfin, il crée des organisations spatiales singulières et suscite diverses formes de participation à travers les projets patrimoniaux mis en place sur et pour les territoires (Bonnerandi 2005).

Ainsi, alors que les études patrimoniales se développent au sein des sciences humaines à partir des années 1990 et surtout des années 2000 (Gravari-Barbas *et al.* 2014), les premières approches géohistoriques du patrimoine culturel prennent forme au sein d'une discipline géographique plus sensible au temps et d'une géohistoire renouvelée se substituant à l'ancienne géographie historique. Cette nouvelle géohistoire est attentive à l'analyse sur le temps long du rôle de processus fondamentaux dans l'organisation de l'espace des sociétés comme la mondialisation, en intégrant une réflexion sur les temporalités de ces processus et leur construction (Grataloup 2015). Dans ce contexte, plusieurs géographes ont repensé le patrimoine comme une construction sociale d'un rapport au temps qui interroge un présent en fonction de la relation au passé (Hertzog 2011 ; Héritier 2013) et questionné la pluralité des temporalités patrimoniales dans une approche constructiviste à visée épistémologique (*Temporalités* 39, 2024). Ainsi, Anne Hertzog (2004) a mené une réflexion sur les temporalités et le rapport des sociétés contemporaines à leur passé, dans l'étude de la localisation des musées en Picardie. Des travaux plus récents ont exploré le rôle des temporalités urbaines sur la fabrique du patrimoine culturel à Bologne (Marolleau 2020) ou à Constantine (Acheuk-Youcef 2022) par exemple. Ces études relèvent d'une « géohistoire du patrimoine » impliquant une analyse conjointe de l'écriture de l'histoire ainsi que de la production et de l'aménagement de l'espace.

Tout comme les champs de recherche proches de l'histoire globale et de l'histoire connectée, la nouvelle géohistoire a placé la mobilité au cœur de ses réflexions. Pour le géographe Christian Grataloup (2015), la mobilité constitue le premier facteur de la diversification historique des sociétés et le processus de diffusion la première logique géohistorique. En effet, les mobilités de toutes sortes reconfigurent continuellement les logiques spatiales et induisent des changements sociaux. Ainsi, alors qu'a émergé dans les années 2000 une géohistoire de la mise en tourisme des lieux à l'échelle mondiale (Équipe MIT 2005 ; Gay & Decroly 2018 ; Jouault 2018), des travaux sur le patrimoine culturel se sont employés à historiciser le rôle des mobilités, touristiques en particulier, comme un acteur actuel mais aussi passé des processus de patrimonialisation. Dès 2002, le géographe Patrick Poncet a appréhendé les différentes temporalités de l'évolution de l'espace touristique australien pour élaborer une théorie de la conservation du patrimoine appliquée à cet État-continent. Récemment, Anne Hertzog et Sébastien Jacquot (2021) se sont livrés à une géohistoire des prêts des collections du musée du Louvre à Paris, afin d'interroger le rôle de ce musée comme acteur de circulations mondialisées d'artefacts patrimoniaux, entre 1924 et 2017. D'autres études, sans se référer explicitement à la géohistoire, intègrent une réflexion géohistorique pour analyser la fabrique circulatoire du patrimoine (Boukhris 2016 ; Coëffé & Morice 2017). Ces chercheurs envisagent ainsi conceptuellement le patrimoine non plus seulement dans sa relation présente avec le local mais aussi comme le produit d'un espace transactionnel et de mobilités globales (Gravari-Barbas 2018), construit de manière diachronique.

Dans la lignée de ces recherches, nos travaux réexaminent la notion de patrimoine à la lumière des apports théoriques et méthodologiques de la démarche géohistorique, en étudiant le cas des circulations touristiques françaises et britanniques au Proche-Orient depuis la fin du XIX^e siècle. En effet, étudier ces circulations sur le temps long s'avère particulièrement pertinent, alors que le tourisme est une pratique sociale née en Europe au XIX^e siècle qui constitue une « révolution durable » (Équipe MIT 2011). Cette pratique s'est toujours maintenue malgré les diverses crises qu'a connues le système touristique global – la plus récente occasionnée par la pandémie de Covid-19 – et elle a même connu une expansion majeure à la fois géographique et sociale dans le cadre du processus de mondialisation (Sacareau *et al.* 2015). Par ailleurs, tourisme et patrimoine sont dès l'origine étroitement liés : on observe une simultanéité, un parallélisme, voire une complicité dans l'émergence et le développement de ces deux phénomènes (Gravari-Barbas 2018), ce qui justifie de débiter l'étude de l'évolution de leurs interrelations dès l'émergence du tourisme moderne au Proche-Orient à la fin du XIX^e siècle.

Le choix du Proche-Orient comme espace d'étude permet de nous intéresser à une région très tôt idéalisée en Europe comme le berceau des premières civilisations, le lieu de naissance des principaux monothéismes et une destination de prédilection du voyage en Orient (Mommens 2006 ; Hamarneh 2014). Ainsi, dès les années 1870, des circuits touristiques y sont organisés par les puissances européennes et, de manière concomitante, s'y intensifie la valorisation des sites historiques de la région, en lien avec les fouilles archéologiques réalisées par les Européens (Lion & Michel 2016). Si le tourisme au Proche-Orient a évolué depuis cette

époque, avec un renouvellement des acteurs, des lieux et des pratiques touristiques en lien avec l'évolution du système touristique global et des sociétés proche-orientales, il n'a jamais cessé malgré les multiples crises qu'a connues la région depuis le XIX^e (Guillot 2006). Cette longévité du fait touristique associée à la visite de sites du patrimoine culturel au Proche-Orient, qui reste aujourd'hui une destination prisée des voyageurs, européens en particulier (Hamarné 2014), révèle le paradoxe d'une région exerçant un grand pouvoir d'attraction sur l'imaginaire touristique et patrimonial confronté à une réalité politique violente et répulsive (Geronimi 2006). Elle justifie également toute la pertinence du choix du Proche-Orient pour analyser le rôle important que joue le tourisme dans la production du patrimoine culturel dès le XIX^e siècle.

Pour des questions de faisabilité, mais aussi de pertinence de l'enquête menée au regard du sujet et de l'objectif de nos recherches, nous avons limité notre étude aux circulations françaises et britanniques, ces deux pays entretenant un lien ancien et étroit avec le Proche-Orient : touristique, mais aussi politique, économique et culturel. Ainsi, cette géohistoire des circulations touristiques françaises et britanniques au Proche-Orient vise à montrer comment la mise en œuvre et la réalisation de circuits et d'itinéraires touristiques par les tour-opérateurs et les voyageurs français et britanniques depuis la fin du XIX^e siècle ont participé à la construction d'un territoire proche-oriental transnational évolutif reposant sur des points d'ancrage que sont les sites du patrimoine culturel, ceux-ci lui conférant une matérialité et cristallisant des imaginaires fortement imprégnés d'une dimension politique et religieuse. Elle s'appuie sur la démarche, les méthodes et les outils de l'approche géohistorique que nous allons exposer maintenant.

2. Analyser la relation entre circulations touristiques et patrimoine culturel au sein d'un large espace et sur le temps long : enjeux épistémologiques et méthodologiques

Comme l'indiquait Christian Grataloup (2013, 439), « identifier, relativiser, conceptualiser les découpages spatio-temporels des sociétés est l'objet essentiel de la démarche géohistorique ». Cet objectif appelle un positionnement épistémologique priorisant à la fois une conception de l'espace et du temps ample (la géohistoire, héritière des trois temporalités braudéliennes appliquées à l'espace méditerranéen, étudie volontiers le temps long et les grands espaces), ainsi qu'une variation des échelles dans l'analyse des phénomènes spatio-temporels (Capdepuý & Djament-Tran 2012 ; Verdier & Chalonge 2018).

Notre étude des circulations françaises et britanniques au Proche-Orient privilégie ainsi une réflexion sur le temps long, interrogeant les temporalités des phénomènes étudiés. La période d'étude commence en 1869, moment symbolique de la naissance du tourisme moderne au Proche-Orient. C'est en effet à cette date que le voyageur britannique Thomas Cook organisa le premier circuit en Palestine pour quelques dizaines de voyageurs, britanniques pour la plupart (Brendon 1991). Dans les années qui suivent se développe sous la houlette de Cook et d'autres tour-opérateurs qui investissent la région une véritable industrie touristique : mise en place d'agences de voyages, de guides interprètes (les *dragomans* ou *drogmans*), de coupons

d'hôtels, de services de chariots... Cette « révolution du voyage » que connaît alors le Proche-Orient s'accompagne du développement des transports, de l'hébergement et de la documentation spécialisée qui permet au voyage des Européens dans la région de devenir une entreprise de plus en plus facile et planifiable (Guillot 2006). Ainsi, le nombre annuel de touristes en Palestine passe de 2 000 à 3 000 dans la première moitié du XIX^e siècle à environ 7 000 dans les années 1870 et à 30 000 à la veille de la Première Guerre mondiale (Kark 2001). La documentation touristique publiée en nombre à partir de ce moment nous permet, par ailleurs, d'avoir une connaissance fine des débuts de l'industrie touristique en Méditerranée orientale.

Notre analyse se poursuit jusqu'à l'époque actuelle, couvrant ainsi près d'un siècle et demi. Le choix d'une période étendue permet de comprendre la genèse et l'évolution de la relation entre les principaux sites patrimoniaux du Proche-Orient et les mobilités touristiques européennes. Il induit une réflexion sur la manière dont le regard et les pratiques touristiques consacrés aujourd'hui à ces différents sites résultent d'une lente et ancienne sédimentation d'images et d'usages, opérée par les circulations touristiques et fortement influencée par des phénomènes culturels, culturels et politiques, en particulier l'orientalisme et le colonialisme. Cette évolution sur le temps long s'inscrit dans des temporalités variables. En effet, le territoire touristique et patrimonial produit par les circulations étudiées possède, comme toute structure spatiale, sa propre périodisation, fonctionne selon son propre rythme et s'articule d'une certaine manière avec d'autres types de territoires (politique, économique...) en fonction des différentes époques (Elissalde 2000). Aussi, un point central de notre démarche consiste à questionner la chronologie et la périodisation propres à l'objet étudié. Nous avons ainsi identifié huit périodes pour l'étude des mobilités touristiques au Proche-Orient (Tableau 1), individualisées par des moments charnières dans la relation entre tourisme, patrimoine et territoires. Les bornes chronologiques ont été définies en fonction de l'histoire touristique et de l'histoire politique de la région, ainsi que de leur articulation. Notre découpage temporel est ainsi attentif à certains bouleversements qui ont profondément modifié la configuration et l'intensité des mobilités touristiques françaises et britanniques ainsi que la visite des sites patrimoniaux (mise en place d'infrastructures ferroviaires et routières, Première Guerre mondiale et instauration des mandats français et britanniques, Seconde Guerre mondiale et création de l'État d'Israël, développement du transport aérien, guerre civile au Liban, guerre civile en Syrie...). La définition de telles périodes nous permet d'analyser finement l'évolution des circulations touristiques dans leur relation au patrimoine culturel et de réaliser des allers-retours permanents entre temps long et temporalités plus courtes, entre tendances profondes et changements plus ponctuels.

Périodes d'analyse	Traits saillants de l'histoire politique et touristique de la région
1869-1892	Début de l'immigration juive en Palestine Accélération de l'implantation économique européenne Organisation des premiers circuits touristiques
1893-1918	Intensification de l'immigration juive et premières tensions entre Juifs et Arabes en Palestine Développement du chemin de fer et des infrastructures hôtelières
1919-1946	Disparition de l'Empire ottoman et reconfiguration des frontières politiques Mise en place des mandats français et britanniques Multiplication des violences entre Juifs et Arabes en Palestine Développement du réseau routier
1947-1975	Mise en place de nouveaux États indépendants Création de l'État d'Israël et conflits israélo-arabes Développement du transport aérien Développement du tourisme balnéaire (Aqaba, Eilat, Tel-Aviv...)
1976-1989	Guerre civile au Liban Première Intifada en Palestine Des flux touristiques largement affectés par les conflits et l'instabilité politique
1990-1999	Fin de la guerre froide et renforcement de l'hégémonie américaine Accords d'Oslo Regain d'attractivité touristique grâce à un contexte géopolitique plus favorable Diversification des types de tourisme
2000-2011	Seconde Intifada en Palestine Conséquences des attentats du 11 septembre 2001 Rôle nouveau des technologies numériques dans la fabrication des imaginaires touristiques du Proche-Orient, dans la promotion et la commercialisation des destinations de la région
2012-2023	Conséquences des Révolutions arabes Guerre civile syrienne Effondrement du tourisme en Syrie et destruction de sites patrimoniaux majeurs

Figure 1 : Identification des périodes d'analyse utilisées

Sur un plan spatial, notre étude nous conduit à privilégier la petite échelle d'analyse ainsi que l'articulation entre différents niveaux d'analyse. Ainsi, alors que les études en tourisme et en patrimoine ont souvent été produites selon une dialectique local/national (Gravari-Barbas 2018), notre recherche vise à dépasser la question nationale en accordant une attention particulière aux questions transnationales et à leur relation avec des processus se déployant à une échelle locale. De ce fait, notre premier niveau d'analyse est constitué par la macro-région proche-orientale. Ce vaste espace aux limites floues, dont la dénomination a varié selon les langues, les époques et les points de vue, a cependant souvent été identifié par divers acteurs (politiques, économiques mais aussi scientifiques), présents et passés, extérieurs et internes à la région, comme un espace restreint centré sur la région libano-israélienne, correspondant à la partie méditerranéenne du Moyen-Orient et recouvrant les territoires de cinq pays actuels : la Syrie, la Jordanie, le Liban, Israël et les Territoires palestiniens. En Europe, cet espace a été distingué et désigné à travers les siècles par différentes notions qui se sont succédé ou ont parfois cohabité, comme « Terre sainte », « Palestine », « Syrie », « Grande Syrie », « Levant »

ou « Proche-Orient » (cette dernière restant aujourd'hui la plus utilisée, aux côtés de celle plus large de « Moyen-Orient »). De telles catégories, géographiques et géopolitiques, ont été forgées dans le cadre d'une logique d'appropriation politique, économique mais aussi culturelle et religieuse de l'Orient (Capdepuuy 2008 ; Crouzet 2016 ; Foliard 2017), et plus généralement dans un effort de découpage et de modelage du monde, et ce afin d'autonomiser l'Europe, d'en souligner la centralité ainsi que la supériorité (Grataloup 2009).

Une hypothèse centrale de notre travail est que les circulations touristiques européennes, en particulier françaises et britanniques, et la mise en valeur patrimoniale du Proche-Orient associée ont participé pleinement de la fabrique de la catégorie « Proche-Orient » et de la construction d'un territoire transnational correspondant, par la projection d'imaginaires et de représentations touristiques associées et par la mise en œuvre de circuits à l'échelle de ce territoire. Un des enjeux majeurs de notre recherche est d'accéder au contenu de ces imaginaires et d'identifier la géographie de ce territoire à travers le temps. Pour cela, nous focalisons notre attention sur les circulations transnationales qui combinent ces espaces, et nous incluons dans notre enquête des circuits intégrant des pays voisins à ceux mentionnés ci-dessus, afin d'appréhender la variabilité de la délimitation touristique du Proche-Orient. Dans une démarche méta-géographique, il s'agit ainsi de comprendre comment la relation entre tourisme et patrimoine contribue à construire les structures spatiales à travers lesquelles les individus et les groupes d'individus – ici, les Européens – ordonnent leur connaissance géographique du monde (Lefort & Pelletier 2006, cités par Capdepuuy 2008), et comment cette construction est étroitement liée à des considérations politiques et géopolitiques.

Le deuxième niveau d'analyse nous amène à nous intéresser aux sites du patrimoine culturel qui structurent ce territoire touristique proche-oriental et qui en constituent les points d'ancrage, mis en relation par les circulations touristiques et mis en valeur par des infrastructures dédiées (transport, hébergement, commerces, activités culturelles et de loisirs...). Ainsi est menée une étude plus précise de quelques sites patrimoniaux du Proche-Orient comme Pétra en Jordanie, le Krak des chevaliers en Syrie ou le Saint-Sépulcre à Jérusalem, sélectionnés en fonction de leur récurrence dans les sources exploitées et de la durabilité de leur fréquentation par les voyageurs français et britanniques. Pour chacun de ces sites décrits dès le XIX^e siècle par les voyageurs et intégrés rapidement dans les circuits touristiques, il s'agit de mettre en évidence les valeurs (esthétiques, historiques ou encore religieuses) et les représentations (romantisme, authenticité, exotisme, orientalisme...) associées, ainsi que les pratiques investies par les voyageurs effectuant ces circuits. Ces valeurs, représentations et pratiques patrimoniales ont fabriqué un imaginaire, diffusé en particulier par les écrits et les photographies des touristes ainsi que les documents produits par l'industrie touristique (brochures et guides), qui à son tour, a créé un désir pour les sites patrimoniaux du Proche-Orient au sein des sociétés françaises et britanniques et suscité l'envie d'autres voyageurs de les visiter.

Ces deux niveaux spatiaux d'analyse ne sont pas pris en compte successivement ou indépendamment, mais conjointement, dans une démarche trans-scalaire visant à montrer comment ils s'influencent l'un l'autre, le niveau inférieur influençant le niveau supérieur (phénomène d'immanence) et le niveau supérieur influençant le niveau inférieur (phénomène de transcendance) (Djament-Tran 2015, 68). Il s'agit ainsi de mettre en évidence d'une part comment la fabrique touristique du patrimoine culturel du Proche-Orient par les mobilités des touristes français et britanniques s'inscrit dans le cadre de la construction à petite échelle d'un territoire touristique matériel et idéal, en interaction étroite avec d'autres formes de territorialité (politique, économique, religieuse...). Et d'autre part, il s'agit de mettre en évidence comment cette construction territoriale est alimentée par la relation nouée par les voyageurs avec chacun des sites touristiques et patrimoniaux, avant, pendant et après le voyage.

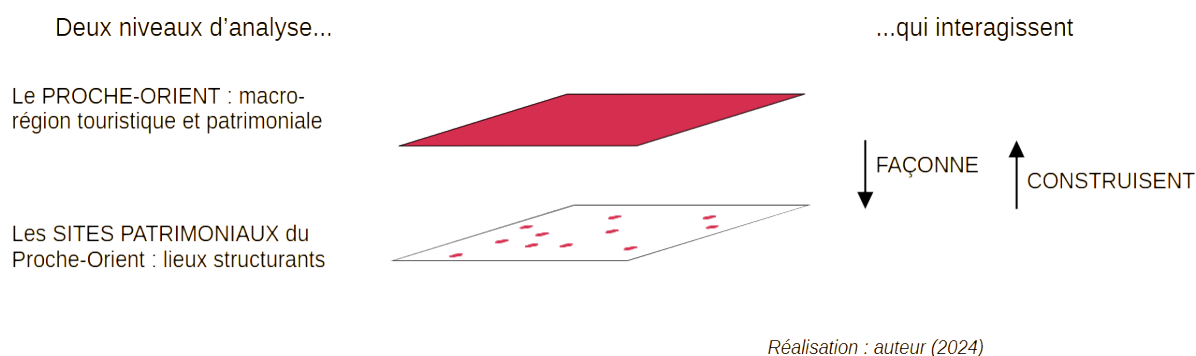


Figure 2 : Articulation des deux niveaux d'analyse.

Cette réflexion nous amène ainsi à insister sur l'importance de décrypter l'emboîtement des échelles de temps et d'espace dans l'analyse de la fabrique touristique du patrimoine culturel. La variation d'échelle systématique que requiert toute démarche historique produit un effet heuristique significatif (Verdier & Chalonge 2018). Appliquée au Proche-Orient, elle permet de montrer comment les circulations touristiques participent de la construction d'entités territoriales singulières à différents niveaux géographiques : elles circonscrivent une région touristique proche-orientale et elles structurent des sites au niveau local qui font patrimoine pour les voyageurs. Cette démarche repose sur une méthode propre à la géohistoire : l'analyse des sources historiques, qui sera l'objet de notre troisième partie.

3. Mobiliser et exploiter un large corpus documentaire couvrant une période d'étude d'un siècle et demi

L'approche géohistorique mobilise un matériau d'enquête singulier en géographie, les sources archivistiques, constituées de documents de natures diverses sélectionnés pour être conservés de manière permanente en raison de leur valeur historique ou culturelle. Ces documents d'archives ont une portée essentielle : traités géographiquement, ils permettent d'analyser les bifurcations et trajectoires historiques des différentes configurations spatiales (Djament-Tran 2009). Dans notre cas, ils nous permettent de comprendre l'évolution de l'interaction entre flux de voyageurs et lieux du patrimoine culturel. Les archives, qui constituent des témoignages du passé relevant traditionnellement de la compétence de l'histoire, sont de plus en plus utilisées en géographie, surtout depuis les années 1990 qui marquent l'avènement d'un nouveau rapport au temps et au passé au sein de la discipline (*Ibid.*). En géohistoire, ces sources ont été largement mobilisées par des travaux portant sur des questions environnementales ou urbaines (Jacob-Rousseau 2009 ; Djament-Tran 2011), certains s'intéressant plus particulièrement au patrimoine naturel ou culturel (Gramond 2014 ; Acheuk-Youssef 2022).

Si en géographie tous les types d'archives sont *a priori* exploitables, certaines sources sont privilégiées pour explorer la relation entre patrimoine culturel et mobilités touristiques : brochures, récits de voyage, guides touristiques ou encore affiches. Ces médias touristiques anciens nous renseignent sur le regard et les usages qui ont historiquement contribué à la valorisation des sites patrimoniaux. La durabilité de ces supports, présents depuis le début de l'industrie du tourisme jusqu'à nos jours, parfois renouvelés dans la forme et dans les modalités de production et de diffusion, permet d'effectuer des comparaisons dans le temps. Dans le cadre de notre étude sur les circulations touristiques françaises et britanniques au Proche-Orient, nous mobilisons des récits de voyages (littérature et blogs) qui évoquent des expériences de circulation individuelle, des guides imprimés qui rassemblent des informations sur les lieux visités ou les parcours proposés et des documents publicitaires touristiques (brochures) qui nous renseignent sur les caractéristiques des circulations organisées (lieux, itinéraires, pratiques...). La recherche repose en partie sur l'analyse des archives de voyageurs français et britanniques conservées à la Bibliothèque nationale de France (fonds des recueils), à la British Library et au Record Office for Leicestershire, Leicester and Rutland en Angleterre. Ce matériel, constitué de documents dits « éphémères » peu utilisés par les chercheurs, permet d'accéder à des informations essentielles concernant l'histoire et la géographie des voyages organisés au Proche-Orient.

Les différents documents ont été sélectionnés en fonction de plusieurs critères : accessibilité au sein des institutions de conservation documentaire évoquées, lieu d'édition ou de publication (France et Royaume-Uni), période de publication (de 1869 à nos jours), motivation touristique des circulations proposées ou évoquées, espace concerné (un ou plusieurs pays du Proche-Orient). Au sein de notre corpus documentaire, une attention particulière est accordée aux archives du voyageur anglais Thomas Cook qui constituent un matériau historique multiforme d'une importance majeure pour documenter les circulations

touristiques au Proche-Orient et les sites visités. Ces archives contiennent de nombreux documents écrits relatifs à l'histoire du premier tour-opérateur depuis sa création à Leicester en Angleterre en 1841 jusqu'à sa disparition en 2019 : lettres, brochures, magazines, affiches, listes de passagers, récits de voyage et guides produits par l'entreprise. Auparavant conservées au siège de l'entreprise à Peterborough (Angleterre) et gérées par un archiviste professionnel (Hunter 2003), elles ont été acquises par le comté du Leicestershire en 2019, à la suite d'un appel d'offres national visant à trouver un nouveau domicile permanent pour la collection après la liquidation de la compagnie Thomas Cook. Elles reposent désormais au Record Office for Leicestershire, Leicester & Rutland, institution publique régionale de conservation d'archives située à Leicester (Angleterre).

Sources documentaires utilisées	Auteurs / éditeurs	Dates de publication	Lieux de conservation
Brochures touristiques	Tour-opérateurs français et britanniques	1869 à 2023	Bibliothèque Nationale de France (Paris), British Library (Londres), Record Office for Leicestershire, Leicester and Rutland (Leicester)
Guides touristiques imprimés	Neuf grandes collections françaises et britanniques (Guides Joanne, Guides Bleus, Le Guide du Routard, Le Petit Futé, Cook's Guides, Murray's Guides, Bradt Guides, Rough Guides, Inside Guides)	1869 à 2023	Bibliothèque Nationale de France, British Library
Récits de voyage et blogs	Voyageurs français et britanniques	1869 à 2023	Institut du Monde Arabe (Paris) Internet

Figure 3 : Présentation du corpus documentaire utilisé

Les archives évoquées nous permettent de comprendre les conséquences de la mise en œuvre de circulations touristiques organisées au Proche-Orient par les voyageurs français et anglais sur les sites du patrimoine culturel. En premier lieu, elles nous renseignent, pour chaque période d'étude, sur les sites patrimoniaux visités et connectés par les circuits ainsi que sur la nature de ces sites (sites antiques, sites bibliques, forteresses médiévales...). Il nous est ainsi possible de mettre en évidence l'évolution de la géographie touristique et patrimoniale du Proche-Orient dessinée par les circulations de voyageurs français et britanniques depuis la fin du XIX^e siècle.

Récits, guides et brochures nous permettent également d'analyser les représentations et les valeurs attribuées par les touristes et par les voyageurs aux sites qui font patrimoine pour les Européens. En particulier, les récits de voyages expriment les imaginaires des voyageurs

associés à ces sites, des imaginaires souvent empreints de spiritualité et d'exotisme. George Jager, un des premiers touristes britanniques ayant participé à un tour Cook au Proche-Orient, décrivait ainsi en 1876 dans son journal *Diary of a Visit to the Holy Land and Egypt* ses impressions à propos du site antique de Baalbek au Liban :

« Our encampment is in the outer court, and the ruins are all around us [...] The whole of the ruins are mysterious, from the fact that there are unmistakeable marks of different [civilisations] having added their quota, either to the buildings themselves, or in patching and altering the ruins: and so it is likely to remain a fruitful field for speculation for years to come [...] My impressions of the place are fully equal to my anticipations, as regards its wondrous massiveness: and it far surpasses in beauty and elaboration of style [...] To-day, at ½ past 10 we had Service in the Temple of Jupiter: and there, where heathen rites had been celebrated thousands of years ago, we tried to praise our Father. Dr Gale conducted, and preached a short discourse on the Kingdom of Heaven. I think that all felt the salutariness of the Service. »

Les différentes sources nous permettent aussi de comprendre les pratiques déployées par les touristes au sein des lieux patrimoniaux visités, que ces pratiques soient religieuses, comme la cérémonie à laquelle a participé George Jager à Baalbek, évoquée dans l'extrait ci-dessus, ou bien profanes. Par exemple, dès la fin du XIX^e siècle, les brochures de la compagnie Cook évoquent la pratique du camping à Pétra en Jordanie, au milieu de la cité nabatéenne. Cette pratique, qui fait appel à un puissant imaginaire orientaliste et exotique, a perduré tout au long du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui.

Enfin, les archives étudiées permettent d'aborder les stratégies politiques et géopolitiques européennes déployées en lien avec la mise en tourisme de ces sites patrimoniaux. Au début de notre période, le développement des *Eastern Tours* au Proche-Orient s'inscrivait en effet dans le sillon des projets coloniaux du XIX^e siècle (Gamblin 2006). En particulier, les récits de voyage et les guides touristiques Cook consultés font l'éloge des intérêts et de la présence des Européens dans la région. L'édition de 1891 du *Cook's Tourist Handbook* sur la Palestine et la Syrie rapporte ainsi les considérations d'un voyageur à propos de la Terre sainte :

« The Holy Land, although no longer an object of bloody ambition, has lost none of the deep interest with which it once inspired the most vehement Crusader. The first impressions of childhood are connected with that scenery, and infant lips in England's prosperous homes pronounce with reverence the names of forlorn Jerusalem and Galilee. We still experience a sort of patriotism for Palestine, and feel that the scenes enacted there were performed for the whole family of man. Narrow as are its boundaries, we have all a share in its possession. What a church is to a city, Palestine is to the world. » (*Cook's Tourist Handbook Palestine and Syria 1891*, 48).

Après la création des mandats français et britanniques au Proche-Orient au sortir de la Première Guerre mondiale, les guides Cook de 1924 et 1934 font la promotion de la colonisation européenne et de ses conséquences positives pour le tourisme, en évoquant notamment la protection du patrimoine historique et le développement des moyens de

communication (*Cook's Traveller's Handbook Palestine and Syria* 1924 ; *Traveller's Handbook to Palestine, Syria and Iraq* 1934). Dans une approche postcoloniale, l'analyse des sources publiées après la décolonisation du Proche-Orient, et en particulier des sources actuelles, doit nous permettre de mettre en évidence l'éventuelle persistance de stéréotypes ou de pratiques touristiques hérités du processus d'appropriation coloniale du Proche-Orient par les puissances européennes, française et britannique en particulier.

La constitution et l'analyse de notre corpus documentaire se heurtent à un certain nombre de difficultés, notamment liées à l'ampleur et à l'hétérogénéité du corpus d'archives mobilisées. Ces difficultés sont surmontées grâce à l'utilisation d'outils méthodologiques permettant d'exploiter un large corpus de documents de différentes natures. Ainsi, les informations recueillies sont traitées par l'utilisation de deux bases de données adaptées à chaque type de document. Une principale recense l'ensemble des itinéraires et des circuits au Proche-Orient évoqués dans les sources et leurs caractéristiques pour chaque type de document et chaque période. Pour chaque circuit ou itinéraire, sont indiquées l'identification et la description du document support, l'organisation et la géographie du circuit, les représentations exprimées. Une seconde base de données recense l'ensemble des lieux touristiques et patrimoniaux rencontrés dans les différentes sources, leur localisation, le type de lieu correspondant et leur occurrence. Des régularités et des généralités concernant les caractéristiques des circuits étudiés (lieux, toponymes, pratiques et imaginaires associés...) sont établies, grâce à des comptages d'occurrences effectués de manière semi-automatisée et grâce à l'utilisation de plusieurs logiciels de gestion et d'analyse de données textuelles et géographiques. Des documents représentatifs sont extraits du corpus, notamment ceux publiés à des moments charnières dans l'histoire politique et touristique de la région, et font l'objet d'une analyse plus fine. Enfin, l'analyse géohistorique se heurte à des difficultés liées à la disponibilité des sources : hétérogénéité des fonds documentaires utilisés, manque de documents pour certaines périodes, détérioration de la qualité des documents les plus anciens. Ces contraintes, liées à l'histoire parfois erratique des institutions de conservation documentaire sollicitées, sont en partie palliées par un important travail d'exploration documentaire guidé par le souci de recueillir la plus large documentation possible. Malgré cela, la constitution d'un tel corpus ne peut être exhaustive et ce biais doit être pris en compte dans les analyses.

Ainsi, si les archives et plus largement les sources historiques revêtent un intérêt majeur pour penser la relation entre mobilité touristique et fabrique du patrimoine culturel, l'exploitation et l'analyse des informations qu'elles nous apportent reposent sur un outil inhérent à toute démarche géohistorique : la cartographie.

4. Le rôle des cartes et des productions cartographiques comme outils d'analyse

Les cartes ont deux fonctions fondamentales en géohistoire. Tout d'abord, elles sont utilisées comme documents sources qui révèlent les représentations du monde d'une société ou d'un groupe d'individus à une époque donnée. Le travail du chercheur consiste alors à

décrypter ces représentations en essayant de comprendre le signifiant et le signifié propres à chaque carte étudiée. Dans notre cas, les cartes utilisées consistent essentiellement en des représentations d'itinéraires de voyages au Proche-Orient trouvées dans la documentation touristique. Mais les cartes sont aussi utilisées en géohistoire en tant qu'outils mobilisés dans la compréhension des phénomènes étudiés et construits par le chercheur. Ainsi, dès les années 1960, l'historien médiéviste français Charles Higounet revendiquait pour la cartographie une forte valeur heuristique et une place centrale dans les processus de démonstration hypothético-déductifs. Il formulait le programme d'une géohistoire en tant qu'histoire spatialisée utilisant pleinement la carte et il proposait une « méthode cartographique » permettant d'« éclairer les phénomènes historiques par le moyen de leur inscription sur la carte », en dégageant des rapports spatiaux invisibles autrement (Higounet 1961). Une telle méthode demande au chercheur de « penser cartographiquement » les réalités qu'il étudie en construisant un raisonnement lui permettant de penser spatialement l'ensemble des faits de société, et de les penser dans leur temporalité (Grataloup 2021). La dimension diachronique des phénomènes étudiés peut être mise en évidence à l'intérieur d'une même carte en représentant des évolutions, grâce à des figurés graphiques appropriés, ou en comparant plusieurs cartes représentant des situations à différents moments. La cartographie est ainsi envisagée comme un dispositif heuristique permettant de faire émerger les résultats de l'analyse.

Dans l'étude de l'évolution des circulations touristiques françaises et britanniques au Proche-Orient, les données collectées sont ainsi restituées sous forme graphique et cartographique, grâce à plusieurs outils numériques. Premièrement, un outil d'analyse et de visualisation de réseaux de lieux permet de mettre en valeur les sites patrimoniaux les plus parcourus et les plus connectés par les circuits touristiques étudiés, ainsi que le territoire touristique et patrimonial transnational dessiné par ces circulations. De plus, un système d'information géographique (SIG) permet de rendre compte de l'évolution de la géographie des circulations touristiques françaises et britanniques au Proche-Orient. Les documents ainsi produits ne sont pas de simples illustrations de notre discours, mais de véritables outils d'analyse des circulations touristiques et de leur relation avec le patrimoine culturel. La comparaison de ces documents, produits pour chaque période d'étude, nous amène à considérer l'interaction étroite entre géographie touristique et géographie patrimoniale du Proche-Orient depuis le XIX^e siècle : sites patrimoniaux les plus visités et les plus connectés selon les périodes, itinéraires empruntés et infrastructures associées, pays traversés...

Pour conclure, l'approche géohistorique, par son positionnement épistémologique et par les outils méthodologiques qu'elle mobilise, permet de repenser la relation entre fait touristique et fabrique du patrimoine culturel, comme le montrent nos réflexions sur la construction territoriale et patrimoniale du Proche-Orient par les circulations touristiques françaises et britanniques depuis la fin du XIX^e siècle. L'articulation de multiples échelles d'analyse spatiales et temporelles, la mobilisation d'un corpus d'archives variées et la réalisation de cartes analytiques sont constitutives d'une démarche qui nous amène à comprendre comment les premiers touristes français et britanniques au Proche-Orient ont contribué, par leurs représentations et leurs pratiques, à définir et à construire les principaux

sites patrimoniaux de Palestine et de Syrie, sites qui sont devenus ensuite des étapes incontournables des circuits touristiques dans la région jusqu'à aujourd'hui. Les premiers résultats de cette géohistoire des circulations touristiques françaises et britanniques au Proche-Orient montrent la force et la durabilité de la relation entre tourisme, patrimoine et territoires dans un espace proche-oriental marqué précocement par le développement touristique et patrimonial européen, et dans un contexte d'expansion coloniale. Ils nous permettent d'en saisir la genèse et les moments charnières, d'en montrer les permanences mais aussi les mutations, en lien avec l'évolution des sociétés émettrices des circulations touristiques (ici la France et le Royaume-Uni) ainsi que celle des sociétés d'accueil (au Proche-Orient).

Bibliographie

Acheuk-Youcef, Maïssa (2022), *Géohistoire architecturale et urbaine de Constantine 1837-1962 : connaître un héritage bâti pour reconnaître un patrimoine*. Thèse de doctorat en géographie. Université Lyon 3.

Ascher, François (2010), *Métapolis ou l'avenir des villes*. Paris: Edition Odile Jacob.

Bonerandi, Emmanuelle (2005), « Le recours au patrimoine, modèle culturel pour le territoire ? », *Géocarrefour* 80 (2), 91-100.

Boukhris, Linda (2016), « La fabrique circulatoire d'un patrimoine national ou la coproduction de la nature au Costa Rica », *Autrepart* 78 (2) - 79 (3), 257-275.

Braudel, Fernand (1949), *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Armand Colin.

Capdepuy, Vincent (2008), « Proche ou Moyen-Orient ? Géohistoire de la notion de Middle East », *L'Espace géographique* 37 (3), 225-238.

Capdepuy, Vincent & Djament-Tran, Géraldine (2012), « Qu'est-ce que la géohistoire ? », *Carnet de géohistoire*. <http://geohistoire.hypotheses.org/68>.

Coëffé, Vincent & Morice, Jean-René (2017), « Patrimoine sans limite ? La mondialisation du tourisme comme opérateur d'un 'tout-patrimoine' », *L'Information géographique* 81 (2), 32-54.

Corm, Georges (2012), *Le Proche-Orient éclaté, 1956-2012*, Tomes 1 et 2. Paris: Gallimard.

Crouzet, Guillemette (2016), « Les Britanniques et l'invention du Moyen-Orient : essai sur des géographies plurielles », *Esprit* 5, 31-46.

Djament-Tran, Géraldine (2009), « Questions géographiques, sources historiques », *Géocarrefour* 84 (4), 241-248.

Djament-Tran, Géraldine (2015), « La résilience, une question d'échelles », in : *Résilience : territoires et sociétés face aux risques, à l'incertitude et aux catastrophes*. Londres: ISTE, 61-80.

Elissalde, Bernard (2000), « Géographie, temps et changement spatial », *L'Espace géographique* 29 (3), 224-236.

Équipe Mit (2005), *Tourismes 2 - Moments de lieux*. Paris: Belin.

Équipe Mit (2011), *Tourismes 3 - La révolution durable*. Paris: Belin.

Foliard, Daniel (2017), *Dislocating the Orient: British Maps and the Making of the Middle East, 1854-1921*. Chicago: University of Chicago Press.

Gamblin, Sandrine (2006), « Thomas Cook en Égypte et à Louxor : l'invention du tourisme moderne au XIX^e siècle », *Téoros* 25 (2), 19-25.

Gay, Jean-Christophe & Decroly, Jean-Michel (2018), « Les logiques de la diffusion du tourisme dans le monde : une approche géohistorique », *L'Espace géographique* 47 (2), 102-120.

Geronimi, Martine (2006), « Désirs d'Orient : Tourisme au Moyen-Orient », *Téoros* 25 (2), 3-4.

Gramond Delphine (2014), « Géohistoire environnementale : contours sémantiques et conceptuels. Discussions sur les héritages et patrimoines reconnus aux zones humides fluviales », *Développement durable et territoires* 5 (3).
<https://doi.org/10.4000/developpementdurable.10585>.

Grataloup, Christian (2003), « Géohistoire », in : *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris: Belin, 438-439.

Grataloup, Christian (2007), *Géohistoire de la mondialisation. Le temps long du Monde*. Paris: Armand Colin.

Grataloup, Christian (2009), *L'invention des continents : comment l'Europe a découpé le monde*. Paris: Larousse.

Grataloup, Christian (2015), *Introduction à la géohistoire*. Paris: Armand Colin.

Grataloup, Christian (2021), « Portrait de Christian Grataloup », *Circé* 14. <http://www.revue-circe.uvsq.fr/wp-content/uploads/2021/07/Circ%C3%A9-n14-Transcription-portrait-Christian-Grataloup.pdf>.

Gravari-Barbas, Maria (dir.) (2014), *ARP PATERMONDI – Nouveaux défis pour le patrimoine culturel*. ANR.

Gravari-Barbas, Maria (2018), « Tourism as a heritage producing machine », *Tourism Management Perspectives* 26, 5-8.

Gravari-Barbas, Maria & Jacquot, Sébastien (dir.) (2024), *Les enjeux de la patrimonialisation. La fabrique touristique du patrimoine culturel dans la mondialisation : modèles globaux, recompositions identitaires, hybridations*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Grenier, Christophe (2012), « Nature and the world, A geohistory of Galápagos », in: *The Role of Science for Conservation*. London: Routledge, 256-274.

Guillot, Xavier (2006), « From one globalization to another: in search of the seeds of modern tourism in the Levant, a western perspective », in : *Tourism in the Middle East: Continuity, Change and Transformation*. Bristol: Channel View Publications, 95-110.

Hamarneh, Iveta (2014), « Middle East: Destination for European Tourists », *Journal of Tourism and Services* 5, 30-49.

Héritier, Stéphane (2013), « Le patrimoine comme chronogénèse. Réflexions sur l'espace et le temps », *Annales de géographie* 689 (1), 3-23.

Hertzog, Anne (2004), *Là où le passé demeure : les musées de Picardie : étude géographique : une contribution à l'étude des lieux géographiques de mémoire*. Thèse de doctorat en géographie. Université Paris 7.

Hertzog, Anne (2011), « Les géographes et le patrimoine », *EchoGéo* 18. <http://journals.openedition.org/echogeo/12840>.

Hertzog, Anne & Jacquot, Sébastien (2021), « Géohistoire des prêts des collections du Louvre », *Géographie et cultures* 117, 127-151.

Higounet, Charles (1961), « La géohistoire », in : Samaran, Charles (dir.), *L'Histoire et ses méthodes*. Paris: Gallimard, 68-91.

Hunter, F. Robert (2003), « The Thomas Cook Archive for the Study of Tourism in North Africa and the Middle East », *Review of Middle East Studies* 36 (2), 157-164.

Jacob-Rousseau, Nicolas (2009), « Géohistoire/géo-histoire : quelles méthodes pour quel récit ? », *Géocarrefour* 84 (4), 211-216.

Jager, George (1876), *Diary of a Visit to the Holy Land and Egypt*. Thomas Cook Archives.

Jouault, Samuel (2018), « Inversions sociale et spatiale : brève géohistoire de la mise en tourisme du village de Yokdzonot dans le Yucatán », *IdeAs* 12. <https://doi.org/10.4000/ideas.3254>.

Kark, Ruth (2001), « From Pilgrimage to Budding Tourism: the role of Thomas Cook in the rediscovery of the Holy Land in the nineteenth century », in : *Travellers in the Levant: Voyagers and Visionaries*. London: Asten, 155-174.

Knafou, Rémy (1998), *La planète nomade, les mobilités géographiques aujourd'hui*. Paris: Belin.

Lazzarotti, Olivier (2011), *Patrimoine et tourisme. Histoires, lieux, acteurs, enjeux*. Paris: Belin.

Lefort, Isabelle & Pelletier, Philippe (2006), *Grandeurs et mesures de l'écoumène*. Paris: Economica-Anthropos.

Lion, Brigitte & Michel, Cécile (2017), « Un demi-siècle d'archéologie et d'histoire du Proche-Orient ancien : la participation française », in : *Cinquantenaire de la SoPHAU 1966-2016. Regards croisés sur l'histoire ancienne de France*. Besançon: Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 137-156.

Marolleau, Lucas (2020), « Le paysage, structure urbaine et mentale du patrimoine culturel. L'exemple de Bologne », *Bulletin de l'Association des Géographes Français* 97, 352-370.

Micoud, André (2005), « Patrimonialisation : redire ce qui nous relie ? », in : *Réinventer le patrimoine. De la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine ?* Paris: L'Harmattan, 81-96.

Mommens, Françoise (2006), « Tendances et opportunités du tourisme au Moyen-Orient », *Téoros* 25 (2), 47-52.

Poncet, Patrick (2002), *L'Australie du tourisme ou la société de conservation*. Thèse de doctorat en géographie. Université Paris 7.

Sacareau, Isabelle, Taunay, Benjamin & Peyvel, Emmanuelle (dir.) (2015), *La mondialisation du tourisme. Les nouvelles frontières d'une pratique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Verdier, Nicolas & Chalonge, Ludovic (2018), « La question des échelles en géohistoire. Les bureaux de la poste aux lettres du XVIII^e siècle à nos jours », *Cybergeog. European Journal of Geography*, Epistémologie, Histoire de la Géographie, Didactique, doc. 851. <https://doi.org/10.4000/cybergeog.29116>.

Veschambre, Vincent (2007), « Patrimoine : un objet révélateur des évolutions de la géographie et de sa place dans les sciences sociales », *Annales de géographie* 656 (4), 361-381.

2^e partie :

Patrimoine et numérisation de la société

Alain Duploux

À bien des égards, nous sommes entrés dans l'ère du numérique, et la pandémie de Covid-19 n'a fait que renforcer et accélérer ce processus. La numérisation ne concerne pas seulement la technologie ; elle a également un impact dans de nombreux domaines de la société. Pour le dire simplement, les données sont la ressource la plus importante de notre époque et vont être le catalyseur d'une révolution dans presque tous les aspects de nos sociétés contemporaines. La génération Y (soit les individus nés après 1981) fut la première génération profondément ancrée dans la technologie numérique, quoique ses représentants aient passé l'essentiel de leur enfance sans smartphones ni réseaux sociaux. Leurs successeurs, nés après 1995, soit la génération Z, sont « nés avec un smartphone dans la main » et baignent dans la technologie numérique depuis leur plus tendre enfance. Quant aux personnes plus âgées, elles se numérisent à un rythme croissant. Or, le patrimoine culturel, tant matériel qu'immatériel, a pris un nouveau souffle grâce aux technologies numériques et à Internet. Les individus ont désormais des possibilités sans précédent d'accéder au matériel culturel, tandis que les institutions culturelles peuvent toucher un public plus large, attirer de nouveaux visiteurs et développer des contenus créatifs et accessibles pour les loisirs et l'éducation. Cela étant, la numérisation du patrimoine culturel est l'un des domaines clés abordés par l'agenda numérique de la Commission européenne, qui souligne les avantages d'un accès plus facile à la culture et aux connaissances européennes.

Au cours de la dernière décennie, la numérisation a démontré son potentiel pour offrir de nouvelles possibilités d'accès au patrimoine culturel. De vastes ensembles de données ont été mis à la disposition du grand public sur Internet grâce à des milliers de sites web, de répertoires et de bases de données. La révolution numérique transforme également la manière dont les citoyens connaissent, comprennent, utilisent et visitent les sites patrimoniaux. L'utilisation des médias sociaux favorise la diffusion, encourage les discussions, remet en question les discours non rationnels, mais peut également propager des récits discordants et des approches controversées du patrimoine.

La numérisation n'est pas une question de technologies, mais de potentialités. Le patrimoine culturel doit être adapté à l'ère numérique, et tous les efforts doivent être faits pour préserver et sauvegarder ses intérêts. Mais la numérisation du patrimoine culturel est également un monde de défis qui doivent être relevés avec raison et méthode. Le risque est en effet grand de laisser de côté de ce processus des segments entiers de la population, qu'ils vivent dans des régions reculées ou qu'ils soient culturellement défavorisés, ce qui aurait pour effet d'accroître les inégalités existantes en matière d'accès à la culture au lieu de les réduire. En ce sens, l'un des plus grands défis de la numérisation de la société en matière de patrimoine culturel consiste à combler le fossé qui existe en matière d'accès aux discours culturels et dans la capacité à les maîtriser.

Après une première recommandation formulée en 2006 en vue d'optimiser, grâce à Internet, le potentiel économique et culturel du patrimoine culturel européen, un Comité des Sages a publié en mars 2011 un rapport sur la mise en ligne du patrimoine culturel européen, intitulé *La nouvelle Renaissance*¹, dans lequel il invite les États membres de l'UE à intensifier leurs efforts pour mettre en ligne les collections conservées dans toutes leurs bibliothèques, archives et musées. Plus tard dans l'année, la Commission européenne a publié une *Recommandation sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel et la conservation numérique*², qui vise à améliorer les conditions-cadres pour la numérisation et la préservation numérique du patrimoine culturel.

Comment les connaissances collectives et les mégadonnées peuvent-elles devenir des outils pour la conservation du patrimoine et favoriser son intégration dans la vie des communautés ? Comment les technologies numériques, y compris les médias sociaux, peuvent-elles promouvoir l'éducation au patrimoine, la sensibilisation et le soutien aux industries culturelles et créatives ? Comment pouvons-nous utiliser la technologie pour promouvoir la préservation et la discussion des sites et collections patrimoniaux ? Voilà autant de questions que pose la numérisation de la société dans son rapport au patrimoine. En tant qu'acteur de la construction de l'avenir numérique de l'Europe, comment Una Europa va-t-elle aborder cette transformation historique et contribuer à la réalisation de ces objectifs ? Et comment les chercheurs de l'université Paris 1 se sont-ils emparés de ces questions et que peuvent-ils apporter à son traitement au sein d'Una Europa ?

Le rôle d'Una Europa

L'accessibilité en ligne de la culture numérique européenne nécessite des conditions propices à la numérisation, à l'accessibilité en ligne et à la préservation des contenus culturels. La numérisation du patrimoine culturel n'est pas seulement une fin en soi, mais aussi un moyen

¹ Niggemann, Elisabeth, De Decker, Jacques & Lévy, Maurice, *The New Renaissance. Report of the Comité des Sages on bringing Europe's cultural heritage online*. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2011. <https://doi.org/10.2759/45571>.

² Recommandation de la Commission du 27 octobre 2011 sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel et la conservation numérique (2011/711/UE), publiée dans le *Journal officiel de l'Union européenne* L 283 (29 octobre 2011), 39-45. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:32011H0711>.

d'atteindre des objectifs spécifiques communs aux universités membres d'UNA Europa. Dans le cadre de l'alliance, des équipes de recherche transnationales étudient et consacrent du temps et des ressources aux quatre aspects suivants du tournant numérique dans le domaine du patrimoine culturel.

Sauvegarde — Afin de protéger les sites et les objets contre les catastrophes naturelles, les conflits ou la détérioration, les institutions culturelles et les musées ont de plus en plus recours à la numérisation pour préserver le patrimoine culturel pour les générations futures. Encouragé par les politiques nationales, ce processus technologique permet de créer une copie virtuelle de l'objet. Cette entreprise se heurte à des défis techniques, tant au niveau de l'acquisition des données (avec une diversification des technologies et des formats dans la modélisation 3D) que de leur conservation et de leur accès à long terme, le risque étant de consacrer des ressources et des énergies à la création d'un double numérique encore plus fragile que l'original, au lieu de protéger l'original lui-même. À l'inverse, la numérisation du patrimoine culturel immatériel est la première étape de sa sauvegarde et de sa transmission. Dans ce cadre, les membres d'Una Europa sont encouragés à partager leurs capacités, leurs processus et leurs équipements de numérisation afin d'atteindre plus efficacement l'objectif de création d'un référentiel commun de tous les documents numérisés par les bibliothèques, les archives et les musées de l'alliance. L'objectif final est d'alimenter Europeana (<https://www.europeana.eu>), à la fois bibliothèque, archives et musée numériques de l'Europe, avec des contenus produits par Una Europa et ses membres, en plus des référentiels locaux et nationaux.

Recherche et éducation — La numérisation permet d'accéder à une interprétation plus riche du passé et de l'analyser. Parmi d'autres collections, les équipes d'Una Europa se concentrent sur notre patrimoine universitaire, ainsi que sur le patrimoine culturel et les sites archéologiques auxquels elles sont associées. L'objectif pour ces équipes est d'adopter progressivement des normes communes, conscientes du fait que le traitement des données repose sur des bases de données ouvertes, conformes aux principes FAIR (données faciles à trouver, accessibles, interopérables et réutilisables) et répondant à une normalisation des métadonnées. À terme, le savoir-faire en matière de numérisation et le matériel numérisé produit dans le cadre de l'alliance pourront être réutilisés pour développer des contenus d'apprentissage par les membres d'Una Europa.

Diffusion et valorisation — La numérisation est un moyen important pour garantir un meilleur accès à la culture. Afin d'accroître l'intérêt et le lien des individus avec le patrimoine culturel, les équipes d'Una Europa se sont engagées dans une réflexion sur la valorisation du patrimoine culturel auprès des communautés. Comment créer des liens nouveaux et durables entre le monde virtuel et les sites et objets réels ? Les acteurs culturels sont confrontés au défi d'intégrer les intérêts et les besoins d'un public nouveau et élargi. Une autre question concerne la mobilisation et l'accessibilité du patrimoine culturel en dehors des sites et des musées. Comment le patrimoine numérisé peut-il améliorer l'accès au patrimoine et contribuer aux processus de co-construction, de communication et de débat ? Comment le patrimoine culturel peut-il être mobilisé au-delà des sites patrimoniaux ? Comment les institutions culturelles doivent-elles envisager leur public élargi en ligne ? Et comment cela modifie-t-il leur manière d'interagir avec le public ?

Renouer le lien — Si le droit au patrimoine est reconnu au niveau international, l'accès à la participation au patrimoine reste inégal. La numérisation a démontré son potentiel pour offrir des opportunités importantes en matière d'accès au patrimoine culturel. Les nouvelles technologies redonnent ainsi vie à certains sites patrimoniaux. Les musées virtuels offrent aux visiteurs la possibilité de voir des œuvres d'art situées dans différents endroits dans leur contexte et de découvrir des objets ou des sites inaccessibles au public. En ce sens, le patrimoine numérique a offert de nouvelles possibilités pour renouer le lien qui a été défait entre les communautés d'origine et leur patrimoine culturel, par exemple à la suite de processus de colonisation, de pillage ou de commerce illicite. Les équipes d'Una Europa étudient notamment comment les collections numériques peuvent encourager la cocreation de récits patrimoniaux au sein des communautés, en mettant particulièrement l'accent sur les groupes éloignés ou culturellement défavorisés.

La contribution des chercheurs de Paris 1

Les études réunies dans cette deuxième partie de l'ouvrage offrent quelques exemples concrets de la manière dont les chercheurs de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne se saisissent des enjeux du tournant numérique dans le domaine du patrimoine. En explorant des cas d'étude variés, de l'architecture carcérale au tourisme virtuel, en passant par les collections universitaires et l'archéologie, ils apportent des réponses nuancées aux questions soulevées ici, illustrant les quatre grands axes qui structurent la réflexion au sein d'Una Europa.

L'étude d'Élisabeth Lusset sur l'abbaye-prison de Clairvaux, intitulée « Un patrimoine en reconversion », aborde de front la complexité de la diffusion et de la valorisation d'un patrimoine à la fois matériel et mémoriel, marqué par une double histoire, monastique et carcérale. Face à un site où les mémoires s'entrechoquent et où le passé est parfois « sombre », la recherche s'attache à comprendre comment la numérisation peut servir de médiation. La création d'un webdocumentaire, *Le cloître et la prison*, apparaît comme une réponse directe au défi de présenter des récits complexes et parfois discordants. Ce projet illustre comment les outils numériques permettent non seulement de sauvegarder les traces d'un passé menacé par des projets de reconversion, mais aussi de proposer une narration multi-strates qui dépasse la simple visite physique. Il offre ainsi au public des clés pour comprendre la complexité historique et les enjeux mémoriels, favorisant une forme de discussion et de réflexion critique sur un patrimoine difficile, répondant ainsi à l'enjeu de « renouer le lien » en ne se limitant pas à une vision unique ou simplifiée du passé.

Dans une perspective critique et sociologique, Aurélie Condevaux, avec son chapitre « Tourisme virtuel et reproduction des hiérarchies patrimoniales », interroge les promesses d'un accès démocratisé à la culture. Son analyse des plateformes de tourisme virtuel durant la pandémie de Covid-19 met en garde contre une vision trop optimiste de la numérisation. Elle démontre que, loin de combler le fossé culturel, ces nouvelles technologies peuvent au contraire renforcer les hiérarchies existantes. En privilégiant les destinations européennes et occidentales au détriment de celles des Suds, les algorithmes et les logiques de marché reproduisent des inégalités de visibilité et de revenus. Cette contribution est essentielle car elle répond directement à la crainte, exprimée en introduction, de voir la numérisation laisser de

côté des segments entiers de la population. Elle souligne que la technologie n'est pas neutre et que la diffusion du patrimoine numérique est profondément influencée par des facteurs économiques et culturels qui peuvent accentuer les fractures plutôt que de les réduire, invitant à une réflexion indispensable sur les conditions d'une véritable démocratisation culturelle.

Vincenzo Capozzoli, dans sa contribution « De la numérisation à la mise en ligne : une question ontologique pour les collections pédagogiques de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne », offre un regard approfondi sur le processus même de la sauvegarde et de la recherche. En retraçant l'évolution de la numérisation des collections de l'École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (EHAAS), il expose les défis techniques et conceptuels de la transformation d'un objet physique en un objet de données. Le passage de bases de données relationnelles à une plateforme sémantique comme Omeka S, utilisant des ontologies comme le CIDOC-CRM, illustre la mise en œuvre concrète d'une recherche plus riche et interconnectée. Ce travail montre comment la structuration des données (les principes FAIR) n'est pas une simple étape technique mais une condition essentielle pour l'interprétation, l'éducation et la valorisation future. En explorant le concept de « musée imaginaire 2.0 » et le potentiel de l'intelligence artificielle, il ouvre des perspectives sur la manière dont les collections universitaires peuvent être intégrées dans un réseau global de connaissances, créant de nouveaux récits et de nouvelles formes d'accès pour les chercheurs et le public.

L'étude de Dianne Alliaume, « L'invention de la *Provincia* (1867-1967) », se situe au carrefour de l'histoire de l'archéologie et des humanités numériques. En s'intéressant à la construction du savoir sur le patrimoine archéologique provençal, elle démontre comment les outils numériques, en particulier l'intelligence artificielle pour la reconnaissance de l'écriture manuscrite (HTR), renouvellent en profondeur la recherche sur des fonds d'archives jusqu'ici difficilement exploitables. Ce projet répond à l'enjeu de renouer le lien non pas avec un public, mais avec les savoirs passés, en rendant accessible une masse de documents qui éclairent la genèse de notre regard sur le patrimoine. L'approche prosopographique des acteurs de cette histoire, comme Fernand Benoit, et l'analyse de leurs réseaux permettent de comprendre comment les politiques patrimoniales ont été façonnées. Cette démarche historiographique, enrichie par la technologie, est un puissant exemple de la manière dont la numérisation offre de nouvelles clés d'interprétation de notre propre rapport au passé.

L'article de François Giligny et Cyrille Galinand sur la « Numérisation 3D du plan-relief en bronze de la Rome antique de Paul Bigot » constitue un cas d'étude exemplaire des défis et des réussites de la sauvegarde et de la valorisation d'un objet exceptionnel du patrimoine universitaire de Paris 1. La complexité de l'objet – grand, lourd, fragile et métallique – a nécessité des choix méthodologiques précis, privilégiant la photogrammétrie sur le scanner 3D. Ce projet illustre parfaitement le potentiel de la numérisation pour la conservation (création d'un double numérique de référence), pour la recherche (analyse fine de l'objet) et pour la valorisation et la diffusion du patrimoine. La création de modèles 3D accessibles en ligne, l'impression 3D à échelle réduite pour la médiation et l'implication des étudiants du master Patrimoine et musées lors d'événements publics comme les Journées européennes de l'Archéologie sont autant de démonstrations d'une valorisation réussie. Ce travail montre comment un objet confiné dans les réserves d'un bâtiment universitaire peut, grâce au

numérique, retrouver une nouvelle vie et toucher un public très large, accomplissant ainsi pleinement la mission de partage du savoir universitaire.

Enfin, la contribution de Tanguy Braud, Ségolène Delamare, Adeline Gagnier et Thibault Menuge, intitulée « Production et utilisation d'objets numériques patrimoniaux : l'exemple de l'abbatiale de Bernay », explore les multiples potentialités offertes par la numérisation 3D d'un monument historique, depuis la production d'un jumeau numérique jusqu'à la création de maquettes BIM et de dispositifs immersifs de médiation culturelle. À partir d'un relevé lasergrammétrique et photogrammétrique de l'abbatiale Notre-Dame de Bernay en Normandie, les auteurs montrent comment les données primaires générées peuvent être enrichies, structurées et réutilisées dans des environnements variés, au croisement de l'archéologie du bâti, de la conservation, de la médiation et de la science ouverte. En mettant en avant les enjeux d'interopérabilité, d'archivage pérenne et de circulation des données entre acteurs scientifiques, institutionnels et privés, cet article illustre de manière exemplaire la manière dont le tournant numérique reconfigure les relations entre patrimoine, techniques de représentation et usages sociaux, tout en posant la question des compétences et des responsabilités nécessaires pour que ces objets numériques patrimoniaux demeurent véritablement accessibles et exploitables dans la durée.

Dans l'ensemble, ces contributions ne se contentent pas d'appliquer des outils numériques au patrimoine : elles en font des laboratoires pour repenser les catégories mêmes de l'action patrimoniale – sauvegarde, recherche, médiation, droit au patrimoine, mais aussi justice sociale et écologique. En s'appuyant sur des dispositifs aussi variés qu'un webdocumentaire sur un « patrimoine difficile », des plateformes de tourisme virtuel, des collections universitaires modélisées en web sémantique, la reconnaissance automatique de l'écriture manuscrite ou encore la production de jumeaux numériques et de maquettes HBIM, les chercheurs de Paris 1 expérimentent de nouvelles manières de documenter, de relier et de mettre en débat les objets patrimoniaux. L'innovation tient ici autant à la sophistication technique (3D, IA, ontologies, FAIR, science ouverte) qu'aux cadres théoriques et critiques mobilisés pour en analyser les effets, qu'il s'agisse de questionner les hiérarchies patrimoniales, les régimes de visibilité produits par les plateformes ou encore la matérialité et l'« ontologie » du patrimoine numérisé.

Ces travaux esquissent ainsi plusieurs orientations possibles pour le développement futur de cet axe de recherche. D'une part, ils invitent à renforcer les approches comparatives et collaboratives, en croisant davantage études de cas, expérimentations techniques et réflexions théoriques, dans le cadre d'Una Europa comme dans des partenariats avec les institutions patrimoniales et les collectivités territoriales. D'autre part, ils montrent la nécessité d'articuler plus étroitement humanités numériques, anthropologie du numérique et enjeux de politiques publiques, afin de penser ensemble interopérabilité des données, formation des professionnels, soutenabilité environnementale des infrastructures et réduction des inégalités d'accès et de participation au patrimoine. À ce titre, les chercheurs de Paris 1 se positionnent comme des acteurs privilégiés pour accompagner, par la recherche et par la formation, les transformations profondes qu'implique l'entrée du patrimoine dans un écosystème numérique globalisé.

2.1. Un patrimoine en reconversion : l'abbaye-prison de Clairvaux

Élisabeth Lusset

Laboratoire de médiévistique occidentale de Paris (LaMOP)

Résumé

La prison de Clairvaux, située près de Bar-sur-Aube, est tristement célèbre pour la prise d'otages de 1971, durant laquelle Claude Buffet et Roger Bontems ont tué une infirmière et un gardien. Cet événement a été marquant dans la lutte pour l'abolition de la peine de mort en France, menée par Robert Badinter. Annoncée en 2016, la fermeture de cette prison pour longues peines est effective depuis 2023, laissant incertain l'avenir du site. Avant sa transformation en prison par l'État en 1808, Clairvaux était une abbaye cistercienne influente fondée en 1115. Les moines en ont été chassés à la Révolution. Clairvaux se distingue par la préservation des traces de sa double histoire, monastique et carcérale, contrairement à d'autres abbayes-prisons comme le Mont-Saint-Michel qui ont effacé leur passé pénitentiaire. Cette particularité en fait un lieu unique pour étudier l'histoire de l'enfermement en France.

Mots-clés

Abbaye – Prison – Patrimonialisation – Architecture carcérale

Abstract

Clairvaux Prison, located near Bar-sur-Aube, is infamous for the 1971 hostage-taking incident, during which Claude Buffet and Roger Bontems killed a nurse and a guard. This event was a turning point in the fight to abolish the death penalty in France, led by Robert Badinter. Announced in 2016, the closure of this long-term prison has been effective since 2023, leaving the future of the site uncertain. Before its conversion into a prison by the State in 1808, Clairvaux was an influential Cistercian abbey founded in 1115. The monks were expelled during the Revolution. Clairvaux stands out for the preservation of traces of its dual history, monastic and prison, unlike other abbey prisons such as Mont-Saint-Michel, which have erased their prison past. This distinctive feature makes it a unique place to study the history of imprisonment in France.

Keywords

Abbey – Prison – Heritage preservation – Prison architecture

1. Le patrimoine carcéral français : entre destruction et sauvegarde

Depuis les années 2000, l'État français a accéléré le renouvellement de son parc immobilier pénitentiaire, ce qui a entraîné la fermeture de nombreux établissements construits au XIX^e siècle. Les détenus ont été déplacés de bâtiments anciens, souvent vétustes et insalubres, situés au cœur des villes vers des établissements en périphérie urbaine (par exemple, les prisons lyonnaises de Montluc, Saint-Paul et Saint-Joseph remplacées par la maison d'arrêt de Lyon-Corbas), dans lesquels une gestion technologique déshumanisée de la détention a été déployée (Milhaud 2017 ; Milhaud Scheer 2020). Dans les métropoles où la pression foncière est forte, une fois la maison centrale et/ou la maison d'arrêt fermée, l'alternative est la suivante : démolir pour libérer des îlots entiers ou bien reconvertir les sites, en conservant tout ou partie des bâtiments. Depuis 2010, on recense 17 démolitions pour 15 reconversions (Prin 2024). Parmi ces dernières, on peut citer, outre les prisons lyonnaises de Saint-Paul et Saint-Joseph (Bolze 2013 ; Goven *et al.* 2018), la prison Sainte-Anne à Avignon (Vaucluse) reconvertie en logements ou encore les prisons d'Autun (Saône-et-Loire) et de Guingamp (Côtes-d'Armor) transformées en musées en raison de leur intérêt architectural (Mathiaut-Legros 2022 ; Laot 2024).

Chez les historiens et les historiens de l'art, l'intérêt pour les prisons et leur architecture remonte aux débuts des années 1970. Il s'inscrit « à la croisée de deux militantismes. L'un, patrimonial, s'attache à la reconnaissance d'une architecture du XIX^e siècle longtemps méprisée [...] L'autre, politique, demande l'amélioration des conditions de vie des détenus, dont la situation a été découverte et médiatisée par les membres incarcérés de la gauche prolétarienne » (Soppelsa 2018). En 1971, le Groupement d'information des prisons (GIP), fondé par Jean-Marie Domenach, Michel Foucault et Pierre Vidal-Naquet, dénonce les prisons comme « une des régions cachées de notre système social ». Outre la prise en compte de la parole des détenus, le mouvement réfléchit à la sauvegarde des vestiges de l'histoire pénitentiaire, notamment au moment de la fermeture de la Petite-Roquette en 1973. Construite dans l'Est parisien à la fin des années 1830, cette prison a d'abord enfermé des enfants de 7 à 21 ans, confinés dans un isolement complet, jour et nuit, avant d'accueillir des femmes. La mobilisation citoyenne échoue à obtenir la conservation de la Petite-Roquette, mais elle marque le début d'une prise de conscience patrimoniale. Elle est suivie de deux publications majeures : *Surveiller et punir. Naissance de la prison* de Michel Foucault en 1975 et *L'impossible prison. Recherches sur le système pénitentiaire* de Michelle Perrot en 1981. En 1974-1975, le ministère des Affaires culturelles charge l'historien de l'art Bruno Foucart de dresser la liste des édifices du XIX^e siècle à protéger au titre des monuments historiques. Il y inclut quelques prisons, auxquelles il consacre ensuite une première synthèse (Foucart 1976). En 1975, la prison circulaire d'Autun – exemple unique en France de prison cellulaire conçue en 1847 sur le modèle du panoptisme théorisé par le philosophe Jeremy Bentham (Bentham 2002) – est inscrite à l'Inventaire supplémentaire des monuments historiques.

Il faut ensuite attendre la fin des années 1990 pour voir ressurgir une réflexion sur la conservation des traces d'« un passé profondément refoulé » (Vimont 1997) et la nécessité de

l'étudier (Madranges 2013 ; Gaume *et al.* 2016 ; Bugnon et Ricordeau 2018 ; Monumental 2018 ; Renneville & Vottero 2022). En 2000, l'américain Norman B. Johnston propose le premier panorama international de l'architecture carcérale dans *Forms of Constraint: A History of Prison Architecture*, tandis qu'en France, Jean-Claude Vimont, Jacques-Guy Petit ou encore Christian Carlier, historien et ancien directeur de prison, font paraître plusieurs études sur les prisons et leur patrimoine (Petit 1992 ; Petit *et al.* 2002 ; Carlier 1998 ; Carlier 2009). En 1995, Jacques Toubon – garde des Sceaux après avoir été ministre de la Culture – crée l'éphémère musée national des Prisons, installé dans l'ancienne maison d'arrêt de Fontainebleau, « témoin remarquable de l'architecture carcérale du XIX^e siècle » et destiné aux seuls personnels pénitentiaires (Prade 2012a ; Prade 2012b ; Lagneau 2018). Sa fermeture, dix ans plus tard, manifeste les résistances internes au sein de l'État et une « volonté d'occultation de la mémoire des lieux par la disparition physique de ces derniers : “cachez cette prison que l'on ne saurait voir” » (Delorme 2018)¹.

Le 18 septembre 2014, une tribune d'historiens et d'architectes publiée dans le journal *Libération* à l'occasion des Journées du patrimoine et intitulée « Les prisons font aussi partie de notre patrimoine », appelle à prendre en compte « le “patrimoine sombre français”, celui des maisons d'arrêt, des colonies pénitentiaires d'enfant, de tous les lieux d'enfermement »². Comme le souligne Philippe Artières, la patrimonialisation des prisons, et plus largement celle de l'architecture « disciplinaire » (palais de justice, colonies pénitentiaires, bagnes, etc.) doit reposer sur un consensus social, mais aussi faire l'objet d'une doctrine qui ne peut se réduire à conserver les établissements exclusivement au titre de leur valeur architecturale ou historique (Artières 2018). À l'heure actuelle, les prisons les plus susceptibles d'être sauvegardées sont celles dont les bâtiments sont considérés comme remarquables du point de vue de leur architecture ou celles qui participent des mémoires de la Seconde Guerre mondiale. Or, pour reprendre les mots de la tribune de 2014 :

« Pièces essentielles de l'histoire architecturale de notre pays, les prisons sont aussi des lieux de mémoire : celle des prisonniers politiques, des victimes juives de Vichy, mais aussi celle des détenus de droit commun, ses “sans voix” qui sont aussi bien souvent privés de mémoire, et celle de toute une société »³.

Or ces mémoires peuvent parfois entrer en conflit, comme le montrent les récents débats sur le projet de restauration et de réhabilitation de la prison de Montluc, lieu des mémoires de la Seconde Guerre mondiale et de la guerre d'Algérie (André 2022). S'il ne s'agit pas de tout figer et de tout conserver, Clairvaux, qui a vu se succéder entre ses murs des hommes, des femmes et des enfants, des détenus de droit commun et des détenus politiques, des communards, des résistants et des collabos, des figures du grand banditisme et des terroristes,

¹ Les collections du musée national des Prisons se trouvent à l'École nationale d'administration pénitentiaire à Agen, mais ne sont pas accessibles au public.

² « Les prisons font aussi partie de notre patrimoine », *Libération*, 18 septembre 2014 <https://www.liberation.fr/societe/2014/09/18/les-prisons-font-aussi-partie-de-notre-patrimoine-1103194/>.

³ *Ibid.*

offre une stratigraphie unique de l'histoire de la prison pénale en France depuis la Révolution jusqu'à 2023, qui permet d'en saisir les évolutions et la complexité.

2. Le patrimoine claravallien, témoin d'une double histoire

Clairvaux partage certains traits communs avec d'autres prisons françaises construites au XIX^e siècle, mais sa richesse tient à sa double histoire d'espace d'enfermement volontaire et subi. Avec le *Code pénal* de 1791, la peine de prison devient la principale manière de punir et l'État français doit trouver des locaux disponibles pour enfermer des prisonniers en nombre croissant. Or de nombreuses abbayes sont vacantes depuis qu'elles ont été transformées en biens nationaux et que les religieux qui les occupaient en ont été expulsés. Fontevraud devient prison en 1804, le Mont-Saint-Michel en 1811, Loos en 1817, Aniane en 1844 et Auberive 1856. En 1862, douze maisons centrales sont installées dans d'anciens monastères sur les vingt-cinq que compte le territoire français. La réutilisation des abbayes apparaît, souvent à tort, comme moins coûteuse qu'une construction neuve et l'État les aménage pour y loger des centaines, voire des milliers de détenus.



Figure 1 : Vue aérienne d'une partie du site de Clairvaux, émanant d'un document de présentation élaboré par l'État afin de trouver un repreneur. Au fond à gauche, la maison centrale dont une partie des bâtiments a été rasée en 2017. © Ministère de la Justice, bureau d'étude Bimbird, 2021.

Le site de Clairvaux présente, sur 32 hectares ceints par un mur de trois kilomètres, plusieurs strates de bâtiments imbriqués, témoins de 900 ans d'enfermement (fig. 1) : deux bâtiments anciens (bâtiment des convers du XII^e siècle, hostellerie des dames du XVI^e siècle), des bâtiments monastiques du XVIII^e siècle, transformés par l'administration pénitentiaire au XIX^e siècle (chambres des moines devenues cellules des détenus, grand cloître converti en cour de promenade, etc.), des bâtiments du XIX^e siècle liés à la fonction carcérale (notamment quartier d'isolement disciplinaire avec ses cours de promenade individuelles, en usage jusqu'en 2017) et, enfin, des bâtiments contemporains (nouveau centre de détention construit au nord du site en 1971). En tout, 36 bâtiments classés ou inscrits à l'Inventaire.

Si l'activité pénitentiaire a profondément bouleversé l'architecture monastique, elle a également permis la sauvegarde des bâtiments historiques. Une fois les détenus déplacés dans la nouvelle centrale en 1971, les bâtiments de l'ancienne abbaye, désaffectés, se dégradent⁴. Après une visite du site organisée par l'architecte des Bâtiments de France, Serge Morisseau, le sous-préfet de l'Aube, Jacques Pellat, décide de créer en 1979 l'association Renaissance de l'abbaye de Clairvaux, destinée à « sauver Clairvaux de l'oubli » et à valoriser son patrimoine (Leroux-Dhuys 2012). Jean-François Leroux en devient le président en 1980 et les premières visites sont organisées avec l'accord de l'administration pénitentiaire. Depuis 2002, la propriété des bâtiments historiques inutilisés par la maison centrale a été transférée au ministère de la Culture. L'association en assure la gestion culturelle et touristique, organise des événements culturels et accueille 20 000 visiteurs par an.

Chez les visiteurs, le patrimoine claravallien suscite des attentes et des réactions variées. Pour certains, Clairvaux est d'abord un établissement pénitentiaire accueillant des détenus condamnés à de longues peines. D'autres, au contraire, imaginent se rendre dans une abbaye médiévale, à l'instar de Sénanque (Vaucluse) ou de Fontenay (Côte-d'Or) et sont surpris de découvrir un dédale de bâtiments des XVIII^e-XIX^e siècles jouxtant une maison centrale en activité jusqu'en 2023. Ancienne directrice adjointe du centre pénitentiaire de Clairvaux, devenue avocate spécialisée dans l'aménagement des longues peines (Boëton 2014), Virginie Bianchi résume bien ces attentes mêlées :

« Clairvaux, c'est d'abord un nom avant d'être une réalité, un nom qui vous projette dans un monde de fantasmes, où se mêlent une histoire monastique qu'on imagine sublime et héroïque en un Moyen-Âge lointain, avec Bernard de Clairvaux et ses compagnons, et une autre, sombre, peuplée de souvenirs sanglants et des noms d'hommes et de femmes, connus ou inconnus, Claude Gueux, Victor Hugo, Blanqui, Buffet et Bontems, Rémy Morard, Marc Dormont, Nicole Comte et Guy Girardot » (Bianchi 2011).

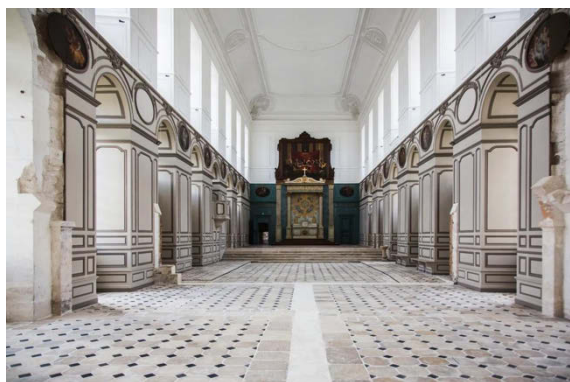
Quant à Éric Pallot, architecte en chef des monuments historiques, en charge du chantier de restauration en 2013-2015, il constate que « l'approche émotionnelle du site est généralement très forte » (Pallot 2015). Nul ne reste insensible au « génie du lieu », pour reprendre le titre

⁴ L'administration pénitentiaire a conservé l'usage de certains bâtiments construits au XVIII^e siècle, notamment le petit cloître, ancienne infirmerie des moines devenue infirmerie des détenus, puis centre de détention jusqu'en 2006, http://cloitreprison.fr/chapitre9-infirmerie/9-0_visiteVideo.html.

du bel essai de Jean-François Leroux, infatigable promoteur et défenseur du site, décédé le 21 février 2021 (Leroux-Dhuys 2012).

L'histoire de la patrimonialisation de Clairvaux est celle d'une lente prise en compte du passé carcéral de l'abbaye. En 1981, seuls sont classés au titre des monuments historiques des éléments en lien avec l'abbaye (chapelle, réfectoire, grange, cellier et mur d'enceinte). En 1997, en revanche, alors que s'esquisse une prise de conscience sur l'intérêt de l'architecture carcérale du XIX^e siècle, le quartier d'isolement disciplinaire, construit en 1860, est inscrit. C'est désormais la fonction pénitentiaire, et non plus seulement le passé monastique, qui motive la protection (Potte 2018).

On observe la même évolution dans les choix de restauration. Ainsi, le bâtiment des convers, érigé vers 1170 et objet d'une campagne de restauration d'une trentaine d'années (1980-2013), a été « restauré dans son état originel du XII^e siècle, afin de témoigner d'un ouvrage remarquable conçu du vivant de Bernard » de Clairvaux (Pallot 2015). Pour qui le visite aujourd'hui, difficile d'imaginer qu'il a abrité une papeterie en 1800, puis une prison de femmes de 1818 à 1858, avant d'être aménagé en ateliers de travail. En revanche, tout autre a été le choix pour la restauration du réfectoire des moines du XVIII^e siècle. Après la démolition de l'église abbatiale en 1813 et la transformation de l'abbaye en prison, le réfectoire est devenu une chapelle pour les prisonniers, avec la construction sur le mur est d'une double tribune sur trois niveaux. En 1828, alors que la prison accueille jusqu'à 2 000 détenus, un quatrième étage de tribune est ajouté avec accès direct depuis les combles, transformés en cellules. Ces tribunes sont démolies entre 1983 et 1996 lors de travaux de sauvetage. En 2009, la Commission nationale des travaux sur les monuments historiques décide que la restauration du réfectoire rendra compte tout à la fois du glorieux passé de l'abbaye cistercienne et du passé carcéral. Achevée en 2015 pour le neuvième centenaire de la fondation de l'abbaye, la restauration restitue le luxueux décor du réfectoire des moines du XVIII^e siècle, tout en conservant l'autel de la chapelle des prisonniers, contre le mur ouest (fig. 2.1) et en laissant apparentes, sur le mur est, les traces des anciennes tribunes des détenus (fig. 2.2).



Figures 2.1 et 2.2 : Réfectoire-chapelle de Clairvaux. © Lumento – Thomas Salva.

En 2016, un an après les célébrations du neuvième centenaire de Clairvaux, l'annonce de la fermeture de la centrale provoque la forte mobilisation des agents pénitentiaires, des élus et

des habitants. Sept ans plus tard, le jour de la fermeture (22 septembre 2023), le journal local *L'Est Éclair* consacre un supplément spécial à Clairvaux qui débute ainsi :

« Tous ceux qui ont connu Clairvaux, de ses cages à poules⁵ à ses bâtiments de détention des années 70, garderont un souvenir impérissable de ce site unique en France [...] Comment oublier les découvertes de l'abbaye ? Comment oublier les manifestations monstres de 2016 pour défendre le maintien de la centrale ? [...] Comment oublier les rencontres avec les agents pénitentiaires qui ont vu le sang des leurs couler sur les dalles de la maison centrale ? Comment oublier le regard de ces détenus croisés dans l'atelier de chaussures ? Comment oublier l'abnégation de ces professeurs, visiteurs de prison, soignants, qui sont parvenus à donner de la vie à ces blocs de béton ficelés de barbelés ? Ce supplément spécial est avant tout un hommage à toutes ces petites mains qui ont contribué à faire vivre « la taule ». Il se veut un hommage à leur travail dans ce petit coin paumé de la France rurale et périphérique, perdu au milieu de la diagonale du vide [...] Pour ces ministres de la Justice comme Jean-Jacques Urvoas qui ont cru rayer d'un trait de plume, à la fin d'un banal discours de rentrée, des décennies d'histoire. Ils resteront comme les fossoyeurs de Clairvaux et de sa région⁶ ».

Le texte témoigne de l'intrication des enjeux sociaux, économiques, politiques, historiques et mémoriels dans la reconversion du site : le rôle de la centrale comme pôle d'activité dans une région industrielle en déclin⁷ ; l'attachement des populations à une prison où l'on était « surveillant de père en fils » ; le poids de Clairvaux dans les mémoires locale et nationale ; l'inquiétude quant à l'avenir d'un site difficile à valoriser économiquement et touristiquement.

En 2016, après l'annonce de la fermeture de la centrale et pour répondre à la colère des syndicats des personnels pénitentiaires, le ministère de la Justice annonce un délai de cinq ans afin de « lisser » les effets de la fermeture dans le temps, et de réaffecter les agents dans des établissements voisins (Chaumont, Troyes, Nancy, Bar-le-Duc, Nogent-sur-Seine, Auxerre, Joux-la-Ville, Dijon). En 2017, sans annonce préalable, une partie du centre de détention (ateliers, bâtiments B et D) est entièrement démolie (fig. 1, à comparer avec fig. 3). Seul est maintenu en usage le bâtiment A, après de coûteux travaux d'adaptation de la centrale et la construction d'un quartier d'isolement et quartier disciplinaire neuf (Van Houtte 2021 ; Hammache 2021 ; Bommelaer 2022).

À partir de juillet 2019, face au tollé provoqué par la potentielle démolition des bâtiments restants de la centrale (détention, miradors, logements des personnels), amputant le site d'une partie de son histoire, l'État est contraint de lancer une vaste procédure de consultation sur l'avenir du site : appel à idées, appel à manifestation d'intérêt, comités de pilotage mensuels rassemblant élus, Drac Grand Est, préfecture, directions des patrimoines et de l'immobilier de l'État. L'État s'engage à rester le propriétaire et à confier le site à des repreneurs sous la forme

⁵ Cellules individuelles séparées par des cloisons de bois ou de métal à claire-voie.

⁶ « Nous n'oublierons jamais Clairvaux », *L'Est Éclair*, 22 septembre 2023, supplément spécial, p. III.

⁷ Entre 2016 et 2020, d'après l'Insee, le canton de Bar-sur-Aube a perdu 5,7 % de sa population (14 096 habitants en 2016 ; 13 284 en 2020).

d'un bail emphytéotique (Bommelaer 2022 ; Maurot 2022). Un sursis est accordé aux bâtiments subsistants de la centrale, qui seront conservés s'ils s'intègrent dans le projet retenu. Mais « le caractère unique de Clairvaux, la cohabitation d'une prison et d'une abbaye porte-à-porte, son patrimoine et son histoire inépuisables rendent la mise en œuvre de sa nouvelle vie tout aussi unique... et donc encore plus ardue » (Battelier 2023). Annoncée initialement pour le début de l'année 2022, la désignation des repreneurs ne s'est faite qu'en décembre 2023. Un jury associant État et collectivités territoriales a choisi le tandem Edeis Concessions-Adim Est, mais on ignore pour l'heure la nature du projet retenu, qui devrait être connue prochainement ; et on ne sait pas si les vestiges du centre de détention, un temps menacé de démolition, seront conservés. Par ailleurs, le ministère de la Culture a entamé la restauration des charpentes et couvertures du grand cloître. En attendant la fin des négociations entre État et repreneurs, l'association Renaissance de l'abbaye de Clairvaux conserve la responsabilité des actions culturelles sur le site. Le parcours de visite intègre désormais la cour d'honneur de l'abbaye-prison et le quartier d'isolement disciplinaire construit en 1860 et utilisé jusqu'en 2017⁸.

3. Un webdocumentaire ancré au cœur de Clairvaux

À côté de la protection et de la mise en valeur du patrimoine de l'enfermement *in situ*⁹ se sont développées, depuis les années 2000, d'autres formes de mémorialisation : blogs¹⁰ ; expositions en ligne, notamment sur la plateforme Crimonocorpus, créée en 2005 par des historiens, des archivistes et des documentalistes afin de fournir des ressources sur l'histoire des crimes et des peines ; visites virtuelles ou filmées d'établissements pénitentiaires (Sanchez 2024). Le webdocumentaire *Le cloître et la prison : les espaces de l'enfermement* (<http://cloitreprison.fr>) s'inscrit dans ce contexte. Il a été élaboré dans le cadre d'un programme de recherche pluriannuel intitulé « Enfermements. Histoire comparée des enfermements monastiques et carcéraux (Ve-XXe siècle) », qui visait à rapprocher analytiquement et à comparer des institutions rassemblées sous la notion de « milieux clos » (monastères, prisons, hôpitaux, etc.) depuis le Moyen-Âge jusqu'à l'époque contemporaine. Après trois ouvrages explorant la pertinence de ce rapprochement (Heullant-Donat *et al.* 2011) et abordant les thématiques des règles et des dérèglements en milieux clos (Heullant-Donat *et al.* 2015) puis du genre (Heullant-Donat *et al.* 2017), nous avons voulu explorer celle des espaces de l'enfermement volontaire et subi. Or le format du webdocumentaire, « un documentaire réalisé en vidéos, en bandes sons, en textes et en images dont la scénarisation tient compte de l'interactivité dans la fragmentation des récits et dans l'interface graphique » (Broudoux 2011, 26), nous est apparu comme le plus à même de conduire cette réflexion

⁸ « Des visites guidées au parcours modifié », *L'Est éclair*, mardi 20 février, p. 18. Le quartier d'isolement disciplinaire du XIXe siècle a également été ouvert à la visite lors des Journées européennes du patrimoine en 2022 et 2023 ainsi que pour des visites pour les proches des surveillants à l'été 2023.

⁹ Voir liste des prisons protégées au titre des monuments historiques depuis 1946 dans *Monumental* 1, 2018, p. 17.

¹⁰ Blog « Patrimoine carcéral » (<https://patrimoinecarceral.blogspot.com/>) de l'historien Jean-Claude Vimont ouvert en 2010 et depuis transféré sur Criminocorpus.

comparée, en permettant de présenter et de commenter de très nombreux documents textuels et visuels dans une démarche combinant recherche scientifique et travail de diffusion auprès d'un large public (Claustre & Lusset 2020).

Après une vidéo introductive sur la double histoire de Clairvaux, la page d'accueil du webdocumentaire s'ouvre sur une vue aérienne de l'abbaye-prison – où l'église, détruite au début du XIX^e siècle, a été redessinée en filigrane –, plaçant l'utilisateur en surplomb des bâtiments livrés à son observation (fig. 3).



Figure 3 : Page d'accueil du webdocumentaire *Le cloître et la prison*. Les espaces de l'enfermement par Isabelle Heullant-Donat, Julie Claustre, Élisabeth Lusset et Falk Bretschneider : au premier plan à droite, la maison centrale avant destruction d'une partie de ses bâtiments en 2017. © Lumento.

Neuf lieux sont identifiés comme emblématiques de l'histoire des espaces de l'enfermement volontaire et subi : le mur d'enceinte (1), la porte (2), le bâtiment des convers (3), le réfectoire (4), l'église (5), le dortoir (6), le cloître (7), le quartier disciplinaire (8) et l'infirmerie (9). Cette page d'accueil permet d'articuler l'histoire particulière de Clairvaux, point d'ancrage du récit, et l'histoire plus générale des espaces de l'enfermement en Europe. À chaque lieu claravallien défini comme signifiant est associée une thématique fonctionnelle que l'utilisateur explore sous quatre ou cinq angles différents. Par exemple, le cloître (7), un élément archétypal de nombreux espaces clos, permet d'explorer la thématique des circulations ; le quartier disciplinaire (8) est, quant à lui, associé à la thématique « surveiller et punir » et examine comment l'obéissance et la discipline sont produites en milieu clos. Au total, le webdocumentaire propose 43 notices, une sélection de 300 documents d'archives commentés et légendés, provenant notamment des Archives nationales, des Archives départementales de l'Aube ou de l'École nationale d'administration pénitentiaire. Textes de décryptage et images d'archives ont été complétés par des lectures audio de documents et des interviews d'historiens. Le webdocumentaire s'appuie en outre sur un travail de mise en images du patrimoine claravallien. Plusieurs campagnes photographiques ont permis de mettre en

mémoire les lieux – y compris ceux alors inaccessibles aux visiteurs parce qu'inclus dans le périmètre de la maison centrale (petit cloître/infirmerie du XVIII^e siècle et quartier disciplinaire du XIX^e siècle). Depuis Clairvaux, toujours présent dans la partie gauche de l'écran à travers une photographie, l'utilisateur découvre ainsi des dizaines de sites d'enfermement claustral ou punitif, principalement européens.

Le cloître et la prison explore une hypothèse formulée dans les années 1970 par le sociologue Erving Goffman et le philosophe Michel Foucault, selon laquelle les monastères ont servi de modèle spatial aux institutions d'enfermement punitif telles qu'elles existent encore aujourd'hui (Goffman 1968 ; Foucault 1975). Au-delà de l'opportunité liée à la disponibilité de complexes monastiques au moment de la Révolution française, les abbayes sont transformées en prisons parce qu'il existe une parenté entre ces deux institutions. En effet, tout en poursuivant des buts pensés ou vécus comme radicalement différents, monastères et prisons mettent en œuvre des dispositifs et des moyens en partie similaires (règles et règlements, clôture, emploi du temps ou répartition spatiale des personnes), ce qui facilite le passage d'un usage à l'autre. La topographie carcérale se calque parfois sur la topographie monastique, certains lieux conservant leur fonction à l'identique. Par exemple, le mur d'enceinte, élément essentiel de la clôture monastique, est réutilisé, même s'il est maintes fois réparé et rehaussé¹¹. Cependant, il n'existe pas de déterminisme des lieux et des fonctions qui leur sont assignées parce que d'autres rationalités sont à l'œuvre dans la transformation des espaces de l'enfermement (place disponible, décorum, souci d'économie, etc.).

Le webdocumentaire livre également une réflexion sur les évolutions du processus de patrimonialisation des abbayes-prisons, en comparant Clairvaux à Fontevraud ou au Mont-Saint-Michel¹². Durant le XX^e siècle, lorsque détenus et administration pénitentiaire quittaient les sites, choix était fait de restituer la mémoire monastique au détriment du passé carcéral. On l'a vu avec l'exemple du bâtiment des convers à Clairvaux, mais on l'observe ailleurs, comme à Payerne, en Suisse, ancienne abbaye bénédictine transformée en prison de district en 1835 et 1937, ou encore dans l'abbaye royale de Fontevraud devenue maison centrale. En 1963, le site est rétrocédé au ministère de la Culture, créé quelques années plus tôt par André Malraux. Jusqu'au début des années 1980, des prisonniers en nombre réduit sont maintenus sur le site, dans le quartier de « la Madeleine », afin de restaurer l'abbaye. À cette occasion sont détruites la plupart des traces carcérales (murs d'enceinte, ateliers de tissage, miradors, quartiers cellulaires, etc.) pour retrouver « la majesté première » de l'abbaye (Mathurin & Stalder 2016 ; Mathurin 2018 ; Bertreux 2020 ; Mathurin 2022). Dans le webdocumentaire, un diaporama permet à l'utilisateur de constater l'ampleur des modifications opérées pour valoriser touristiquement le site (fig. 4).

¹¹ http://cloitreprison.fr/chapitre4-refectoire/4-5_prison-calque-monastere.html.

¹² http://cloitreprison.fr/chapitre5-eglise/5-5_conserver-restaurer-patrimonialiser.html.

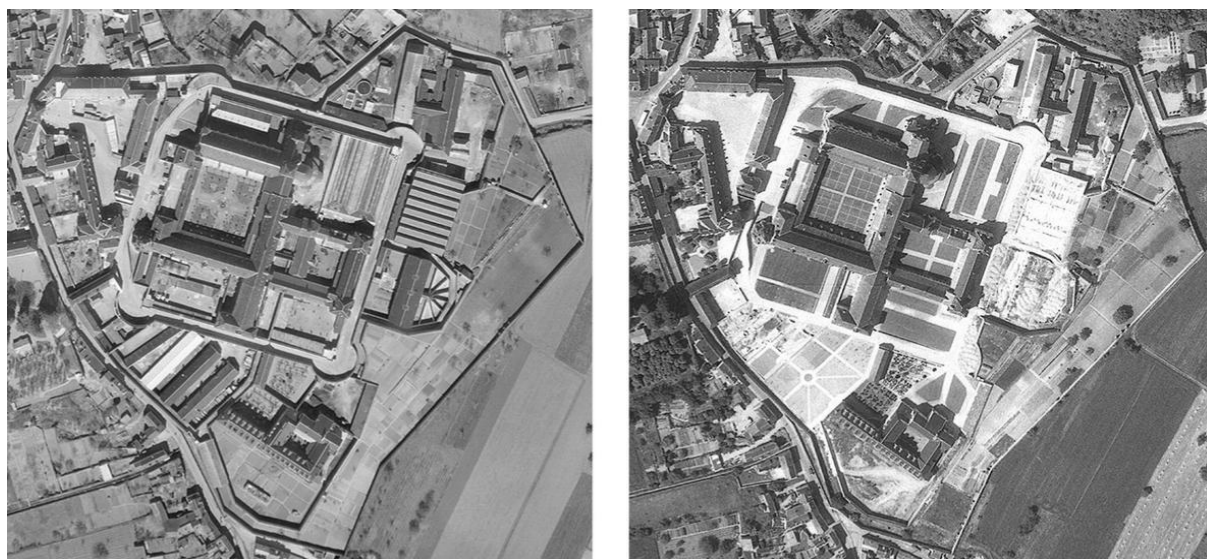


Figure 4 : Capture d'écran d'un diaporama du webdocumentaire *Le cloître et la prison. Les espaces de l'enfermement*. Sur la photographie aérienne datant de 1956 (à gauche), Fontevraud est encore une prison, avec ses ateliers et son quartier d'isolement disciplinaire. En 1968 (à droite), après une campagne de restauration entamée en 1963, les bâtiments pénitentiaires ont été rasés et remplacés par des jardins. © Lumento.

Ce diaporama illustre l'amnésie patrimoniale et le choix de privilégier le « passé utilisable » au détriment du « passé historique » pour reprendre la distinction d'Hayden White (White 2017, 229-230). Elle aboutit parfois à (re)créer de toutes pièces décors et mises en scène. Au Mont-Saint-Michel, prison à partir de la Révolution et jusqu'en 1863, comme à Fontevraud, les visiteurs déambulent sans le savoir dans les immenses nefs vides des églises abbatiales dont la physionomie a été profondément bouleversée par la période carcérale. Pour pouvoir loger et faire travailler des prisonniers en nombre, l'ensemble des volumes a été exploité : les nefs ont été subdivisées en trois, voire quatre niveaux grâce à la construction de planchers (Halais 2022 ; Lusset *et al.* à paraître). À Fontevraud, les coupoles du toit ont été rasées et les baies romanes de la façade nord éventrées (Giraud-Labalte 2000)¹³.

Depuis quelques années, le patrimoine pénitentiaire français suscite davantage l'intérêt. Le site de Fontevraud, après avoir résolument tourné le dos aux vestiges carcéraux, tente de les faire renaître. La restauration menée dans le cloître du Grand Moûtier illustre l'évolution de la doctrine en matière de patrimoine. Après avoir approuvé en 1987 le projet de suppression de l'étage des galeries, datant de la période pénitentiaire, la Commission supérieure des Monuments historiques décide, en 1995, de les conserver (Prigent 2017 ; Bertreux 2020). Par ailleurs, à partir de 2009, le parcours muséographique intègre la mémoire des détenus dans les anciens parloirs, à travers la figure Jean Genet, enfant de l'assistance publique et délinquant devenu écrivain¹⁴. La résurrection du passé carcéral connaît une accélération lors du

¹³ Coupe de l'église de Fontevraud complétant le plan de l'ingénieur Charles-Marie Normand en 1816 (AD Maine et Loire, 2Y2), http://cloitreprison.fr/chapitre4-refectoire/4-5_prison-calque-monastere.html.

¹⁴ Dans le *Miracle de la Rose* (1946), Jean Genet évoque le sort des détenus de droit commun dans la centrale angevine.

bicentenaire de l'ouverture de la centrale (1814). En 2012, le service du patrimoine de la région des Pays de la Loire collecte les témoignages d'anciens détenus, de surveillants et des habitants, sous la forme d'interviews filmés intitulés « Mémoires de la centrale ». Le processus de patrimonialisation intègre également le mobilier. En 2014, la direction régionale des Affaires culturelles des Pays de la Loire réalise l'inventaire de 160 objets liés à l'histoire de la centrale. Certains proviennent des familles de surveillants résidant à Fontevraud ; d'autres ont été collectés par le dernier aumônier, l'abbé Pôhu (entraves, lettres et cahiers de poèmes des prisonniers, etc.) ; d'autres enfin ont été retrouvés lors de restaurations des années 1980-1990. Cages à poules, portes de cachot, uniforme de gardien, ustensiles de cuisine, mais aussi des objets liés au travail ou à la vie quotidienne des détenus (chaises, boutons, jeux de cartes...) sont « inscrits au titre des monuments historiques pour sa valeur historique de témoins d'une période dont la plupart des traces matérielles ont disparu » (Mathurin 2018). En 2015, la scénographie proposée aux visiteurs du site évolue : placés face à un guichet grillagé, ils peuvent écouter des extraits des témoignages collectés en 2012 (Mathurin & Stalder 2016). Depuis juillet 2019, une nouvelle salle d'exposition est consacrée à la période carcérale à travers des images d'archives, des maquettes, des objets d'époque et des témoignages.

L'exemple de Fontevraud, où ont été effectués des choix de restauration radicaux dans les années 1960, permet de souligner en regard la richesse du patrimoine de Clairvaux. Malgré l'ampleur des aménagements opérés aux XIX^e et XX^e siècles, la réutilisation de l'abbaye comme lieu d'incarcération a permis la conservation de bâtiments qui auraient sans doute été voués à la ruine et à la destruction dans un autre contexte. Au-delà du *dark tourism* comme de la nécessaire défense et réhabilitation de l'architecture carcérale du XIX^e siècle, il y a un enjeu scientifique et politique à conserver le site de l'abbaye-prison Clairvaux et les traces uniques de sa double histoire monastique et carcérale (Heullant-Donat & Lusset 2022).

Bibliographie

André, Marc (2022), *Une prison pour mémoire. Montluc, de 1944 à nos jours*. Lyon: ENS Éditions.

Artières, Philippe (2018), « Entretien avec Philippe Artières », *Monumental* 1, 22-25.

Badinter, Robert (1973), *L'exécution*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle.

Battelier, Clément (2023), « Le grand saut dans l'inconnu », *L'Est Éclair*, 22 septembre 2023, supplément spécial, XI.

Bentham, Jeremy (2002), *Panoptique. Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection et nommément des maisons de force* [1791]. Paris: Mille et une nuits, coll. « La petite collection ».

Bertreux, Julien (2016), « Fontevraud, une histoire pénitentiaire aujourd'hui assumée », *Criminocorpus*, 20 juillet 2016, mis à jour le 16 octobre 2020. <https://criminocorpus.hypotheses.org/19358>.

- Bianchi, Virginie (2011), « Clairvaux, un lieu dont on ne ressort pas intact », in Bianchi, Virginie & Leroux, Jean-François (dir.), *Clairvaux, état des lieux*. Reims: Éditions Dominique Gueniot, 42-43.
- Boëton, Marie (2014), « L'évasion réussie d'une directrice de prison », *La Croix*, 28 février 2014, 24.
- Bolze, Bernard (dir.) (2013), *Prisons de Lyon, une histoire manifeste*. Lyon: Lieux Dits.
- Bommelaer, Claire (2022), « L'abbaye de Clairvaux cherche repreneur », *Le Figaro*, 14 novembre 2022, 36.
- Brafman, Julie (2016), « Prison de Clairvaux : Mutinerie hors les murs », *Libération*, 18 juin 2016, 18-19.
- Broudoux, Évelyne (2011), « Le documentaire élargi au web », *Les enjeux de l'information et de la communication* 12/2, 25-42. <https://doi.org/10.3917/enic.hs03.0003>.
- Bugnon, Fanny & Ricordeau, Gwenola (dir.) (2018), « Système pénal et patrimonialisation : entre lieu de mémoire et tourisme carcéral », *Déviance et société* 42, 619-642. <https://doi.org/10.3917/ds.424.0605>.
- Carlier, Christian (1998), *Histoire de Fresnes, prison « moderne », de la genèse aux premières années*. Paris: Syros.
- Carlier, Christian (2009), « La construction des prisons en France au XIX^e siècle : de longues hésitations », *Criminocorpus*, 6 avril 2009.
- Claustre, Julie & Lusset, Élisabeth (2020), « Concevoir un web-documentaire historique. Retour sur l'expérience du web-documentaire *Le cloître et la prison* », *Memini* 26. <https://doi.org/10.4000/memini.1723>.
- Delorme, Franck & Guillaume Gillet (2018), « Réinventer l'architecture pénitentiaire en France dans les années 1960 », *Monumental* 1, 50-51.
- Dohrmann, Nicolas, Baudin, Arnaud & Veyssièrre, Laurent (dir.) (2015), *Clairvaux. L'aventure cistercienne*. Paris: Somogy.
- Fey, Dominique & Herbelot, Lydie (2013), *Clairvaux. Vies emmurées au XIX^e siècle*. Lille: TheBookEdition.
- Foucart, Bruno (1976), « Architecture carcérale et architectes fonctionnalistes du XIX^e siècle », *Revue de l'art* 32, 37-56.
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Gaume, Pierre, Sanchez, Jean-Lucien & Victorien, Sophie (dir.) (2016), « Architecture et patrimoine carcéral », *Histoire pénitentiaire* 11. <https://criminocorpus.hypotheses.org/category/revue-histoire-penitentiaire/patrimoine-et-architecture-carcerale-volume-11-2016>.
- Giraud-Labalte, Claire (2000), « D'une clôture à l'autre : l'abbaye de Fontevraud devient prison », *Revue 303. La revue culturelle des Pays de la Loire* 67, 57-64.
- Goffman, Erving (1968), *Asiles. Études sur les conditions sociales des malades mentaux*. Paris: Éditions de Minuit.

Goven, François, Didier, Frédéric, Blondeau, Jean-Pierre & Garbit, Bernard (2018), « Les prisons Saint Joseph et Saint-Paul de Lyon, Rhône », *Monumental. Revue scientifique et technique des monuments historiques* 1, 28-33.

Halais, Jérémie (2022), *La prison du Saint-Michel, 1792-1864*. Chamalières: Lemme EDIT.

Hammache, Sindbad (2021), « Une partie de la prison de Clairvaux bientôt détruite ? », *Le Journal des arts* 576, 29 octobre 2021.

Heullant-Donat, Isabelle, Claustre, Julie & Lusset, Élisabeth (dir.) (2011), *Enfermements. Le cloître et la prison (VI^e-XVIII^e siècle)*. Paris: Publications de la Sorbonne. <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.72874>.

Heullant-Donat, Isabelle, Claustre, Julie, Lusset, Élisabeth & Bretschneider, Falk (dir.) (2015), *Enfermements II. Règles et dérèglements en milieux clos (IV^e-XIX^e siècle)*. Paris: Publications de la Sorbonne. <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.56453>.

Heullant-Donat, Isabelle, Claustre, Julie, Lusset, Élisabeth & Bretschneider, Falk (dir.) (2017), *Enfermements III. Le genre enfermé. Hommes et femmes en milieux clos (XIII^e-XX^e siècle)*. Paris: Publications de la Sorbonne. <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.71847>.

Heullant-Donat, Isabelle & Lusset, Élisabeth (2022), « Les enjeux patrimoniaux d'une abbaye-prison en reconversion : le cas de Clairvaux », *In Situ* 48. <https://doi.org/10.4000/insitu.36020>.

Histoire de Clairvaux ([1991] 2015), Actes du colloque. Juin 1990, de (Bar-sur-Aube/Clairvaux, 22 et 23 juin 1990). Bar-sur-Aube: Association Renaissance de l'abbaye de Clairvaux.

Lagneau, Jean-François (2018), « Habiter dans une prison, la reconversion de l'ancienne maison d'arrêt de Fontainebleau (Seine-et-Marne) », *Monumental* 1, 41-42.

Laot, Emmanuel (2024), « La prison de Guingamp, de l'ombre à la lumière », *Criminocorpus*. <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.14290>.

Leroux-Dhuys, Jean-François (2012), *Clairvaux, le génie d'un lieu*. Saint-Étienne: Châtelet-Voltaire.

Lusset, Élisabeth, Heullant-Donat, Isabelle & Bretschneider, Falk (à paraître), « De l'abbaye à la prison : les transformations du Mont-Saint-Michel à l'aune des autres abbayes-prisons au XIX^e siècle », in Paquet, Fabien & Labatut, Mathilde, *1023-2023 : le Mont-Saint-Michel en Normandie*.

Madranges, Étienne (2013), *Prisons : patrimoine de France*. Paris: LexisNexis.

Mathiaut-Legros, Agathe (2022), « Une prison modèle ? La prison circulaire d'Autun, un projet idéal à l'épreuve de la réalité », *In Situ* 46. <https://doi.org/10.4000/insitu.33830>.

Mathurin, Clémentine (2018), « La protection au titre des monuments historiques de la collection d'objets pénitentiaires de la centrale de Fontevraud », *Monumental* 1, 98-101.

Mathurin, Clémentine (2022), « Étude, protection et valorisation d'objets de la centrale de détention de l'abbaye de Fontevraud (Maine-et-Loire) », *In Situ* 48. <https://doi.org/10.4000/insitu.35579>.

Mathurin, Clémentine & Stalder, Florian (2016), « La maison centrale de Fontevraud, un patrimoine ! », *Criminocorpus*. <https://criminocorpus.hypotheses.org/19604>.

Maurot, Élodie (2022), « L'ancienne abbaye de Clairvaux cherche un repreneur », *La Croix*, 1^{er} décembre 2022.

Milhaud, Olivier (2017), *Séparer et punir : une géographie des prisons françaises*. Paris: CNRS Éditions.

Milhaud, Olivier & Scheer, David (2020), « La prison au travers de l'espace architectural – Prison through the architectural space », *Champ pénal/ Penal field* 20. <https://doi.org/10.4000/champpenal.11599>.

Pallot, Éric (2015), « La restauration de l'abbaye de Clairvaux », in Dohrmann, Nicolas, Baudin Arnaud & Veyssière, Laurent (dir.), *L'aventure cistercienne*. Paris: Somogy, 243-257.

Petit, Jacques-Guy (1992), *Ces peines obscures. La prison pénale en France, 1780-1875*. Paris: Fayard.

Petit, Jacques-Guy, Faugeron, Claude & Pierre, Michel (2022), *Histoire des prisons en France (1989-2000)*. Toulouse: Éditions Privat.

Potte, Marie-Blanche (2018), « Pourquoi protéger les prisons ? », *Monumental* 1, 18-21.

Prade, Catherine (2012a), « L'impossible musée ? 1989-2005, le musée national des Prisons », *Criminocorpus*. <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.1774>.

Prade, Catherine (2012b), « Le musée national des prisons à Fontainebleau, entretien avec Catherine Prade », *Criminocorpus*. <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.1906>.

Prigent, Daniel (2017), « Fontevraud, une maison de force et de correction (1804-1963) dans une abbaye », *Les nouvelles de l'archéologie* 149, 24-30.

Prin, Alban (2024), « Faisabilité et disparités des reconversions de l'architecture carcérale française », *Criminocorpus*. <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.14266>.

Renneville, Marc & Vottero, Michaël (dir.) (2022), « Le patrimoine de la justice », *In Situ* 46. <https://doi.org/10.4000/insitu.33244>.

Sanchez, Jean-Lucien (2024), « Filmer la prison et ses personnels. D'une approche expérimentale à une démarche concertée », *Criminocorpus*. <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.14427>.

Soilly, Benoît (2023), « Le combat perdu », *L'Est éclair*, 22 septembre 2023, supplément spécial, IV.

Soppelsa, Caroline (2018), « Histoire de l'architecture des prisons », *Monumental* 1, 8-13.

Van Houtte, Jean-Michel (2021), « L' tat va-t-il raser une partie de Clairvaux ? », *L'Est éclair*, 4 juillet 2021.

Vimont, Jean-Claude (1997), « Cent milles briques, aspects du patrimoine pénal de Haute-Normandie », *Trames* 2, 101-112.

White, Hayden (2017), « Le passé utilisable », in : *L'Histoire s'écrit. Essais, recensions, interviews*, textes traduits et présentés par Carrard Philippe. Paris:  ditions de la Sorbonne, 217-239. Traduction française de White, Hayden (2014), *The Practical Past*. Evanston: Northwestern University Press.

2.2. De la numérisation à la mise en ligne : une question ontologique pour les collections pédagogiques de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Vincenzo Capozzoli

Trajectoires. De la sédentarisation à l'État

Résumé

Cette contribution analyse les enjeux ontologiques liés à la numérisation du patrimoine universitaire, en s'appuyant sur l'expérience de l'École d'Histoire de l'art et d'Archéologie de la Sorbonne. Elle retrace le passage des bases de données FileMaker Pro à la plateforme Omeka S centrée sur le web sémantique, en insistant sur la nécessité d'une approche critique prenant en compte les implications éthiques et politiques de la numérisation. L'article examine le rôle des ontologies dans la structuration des connaissances et l'impact de l'intelligence artificielle sur la valorisation du patrimoine. En parallèle avec le concept de « musée imaginaire » de Malraux, il met en avant les nouvelles possibilités d'accès et de réinterprétation offertes par le numérique, tout en soulevant des questions sur l'identité des objets patrimoniaux et la manière dont nous comprenons notre passé culturel au début du III^e millénaire.

Mots-clés

Patrimoine universitaire – Numérisation – Omeka S – Web sémantique – Ontologies

Abstract

This contribution analyses the ontological issues related to the digitisation of university heritage, based on the experience of the Sorbonne School of Art History and Archaeology. It traces the transition from FileMaker Pro databases to the Omeka S platform, which is centred on the semantic web, emphasising the need for a critical approach that takes into account the ethical and political implications of digitisation. The article examines the role of ontologies in structuring knowledge and the impact of artificial intelligence on the promotion of heritage. In parallel with Malraux's concept of the 'imaginary museum,' it highlights the new possibilities for access and reinterpretation offered by digital technology, while raising questions about the identity of heritage objects and how we understand our cultural past at the beginning of the third millennium.

Keywords

University heritage – Digitisation – Omeka S – Semantic web – Ontologies

1. Numériser le patrimoine : une expérience réflexive faite d'opportunités et de défis

La dématérialisation du patrimoine, notamment du patrimoine universitaire¹, à travers la conversion des objets physiques en formats numériques, soulève plusieurs questions d'ordre ontologique qui dépassent les simples enjeux de conservation et d'accès². S'il est indéniable que la numérisation offre de nouvelles opportunités pour la valorisation et la diffusion des collections, il est crucial de préciser que ce processus ne garantit pas *ut sic* une meilleure compréhension ou appréciation des objets patrimoniaux, a fortiori si les données numérisées ne sont pas décrites et structurées de manière adéquate³. D'une part, la qualité, la richesse et la pertinence des métadonnées associées aux objets numérisés, ainsi que le choix judicieux d'une ou plusieurs ontologies, conditionnent directement leur potentiel de mise en valeur⁴. D'autre part, la « plasticité » inhérente de la donnée numérique, à savoir sa capacité à être manipulée, transformée et reproduite théoriquement à l'infini⁵, n'est pas sans conséquences.

La numérisation du patrimoine implique donc une réflexion profonde quant à la préservation de l'essence intrinsèque des objets patrimoniaux lors de leur transposition vers des supports numériques⁶. Au-delà de la simple reproduction visuelle, c'est la nature même de ces objets qui se trouve profondément transformée une fois immergée dans l'écosystème numérique. Les objets patrimoniaux physiques sont porteurs d'une histoire, d'une charge émotionnelle et d'une expérience sensorielle uniques. Leurs reproductions numériques, aussi fidèles soient-elles, impliquent inévitablement un processus de codage et de standardisation qui, bien qu'anodin en apparence, inscrit d'emblée les objets numérisés dans le prisme du monde contemporain numérique. Dès lors, il devient illusoire de rechercher un contact direct et authentique avec le passé, car le passage au numérique et à la « métamatérialité du numérique »⁷ (sans parler des nouvelles IA génératives) bouleverse l'originalité et la singularité de chaque objet, ainsi que sa dimension physique, spatiale⁸, juridique⁹ et topologique (c'est le cas notamment des « jumeaux numériques » dérivant de la numérisation 3D)¹⁰.

Cette tension entre le tangible et l'intangible soulève plusieurs interrogations sur la relation entre les objets patrimoniaux et leur transposition dans l'environnement numérique. Qu'advient-il de leur ancrage spatio-temporel et de leur matérialité dans ce processus de

¹ Sur la notion de patrimoine universitaire et les questions juridiques relatives, Bassano & Dubreuil 2015 ; Sanz & Bergan 2006. Sur le patrimoine universitaire parisien, Hottin 2011a ; Hottin 2011b.

² Sur la dématérialisation, la numérisation du patrimoine et les enjeux annexes, Bohet & Vincent 2022, en particulier p. 124-126, ainsi que Bachimont 2022.

³ Pringuet 2022, 166-167.

⁴ Sur le concept d'ontologie, voir la contribution pionnière de Gruber 1995 (part. p. 908-909) à propos de l'utilisation et la formalisation des ontologies dans le cadre de l'IA.

⁵ Bachimont 2022, 35-36.

⁶ Bohet & Pringuet 2022. Voir également Galt 2022, 3-24.

⁷ Bohet & Vincent 2022, 125-126.

⁸ Treleani 2022.

⁹ Roumentcheva 2022.

¹⁰ Cotte 2023 ; Galt 2022, 70-75. Sur la modélisation 3D du patrimoine, Di Giuseppantonio Di Franco *et al.* 2018.

transformation digitale ? S'agit-il d'une « perte d'essence » totale ou partielle ? Ou bien le numérique permet-il de révéler de nouvelles dimensions et de nouvelles interprétations de ces objets, enrichissant ainsi notre compréhension de leur valeur patrimoniale ? Ces questionnements s'inscrivent dans un débat plus large au sein des humanités numériques sur les transformations du patrimoine à l'ère du numérique¹¹. Outre les aspects techniques de la numérisation, il est essentiel de prendre en compte les enjeux épistémologiques, éthiques et même esthétiques liés à la représentation et à l'interprétation du patrimoine dans l(es) espace(s) numérique(s). Pour illustrer ces enjeux et explorer des pistes de réponses, nous nous pencherons sur les activités d'inventaire, d'étude et de valorisation pédagogique des collections menées depuis 2012 au sein de l'École d'Histoire de l'art et d'Archéologie de la Sorbonne (EHAAS)¹².

Mon attitude face aux questions de numérisation a évolué au fil du temps. Initialement séduit par les promesses d'une « révolution numérique » dans le domaine du patrimoine, j'ai progressivement pris conscience des limites et des dangers d'une approche (excessivement) technophile qui s'est progressivement diffusée au sein des SHS, « réduisant » parfois le patrimoine à des données quantifiables et manipulables, et occultant la complexité des enjeux ontologiques, épistémologiques et éthiques liés à la numérisation. En réalité, cette approche reflète – me semble-t-il – un glissement de paradigme que l'on observe depuis quelques décennies, et qui transforme notre rapport au savoir et à la connaissance, mais aussi au pouvoir. D'une société du « knowledge is power », bien résumée par la célèbre formule baconienne *scientia et potentia humana in idem coincidunt*¹³, nous avons désormais migrés vers une société du « Data is power ». Ainsi, la gestion, l'analyse et la diffusion des données sont devenues un enjeu géopolitique majeur, au-delà des simples dimensions informatiques ou documentaires. Soshana Zuboff a brillamment mis en lumière le danger sous-jacent : un « capitalisme de surveillance », avec une asymétrie radicale d'accès et de contrôle des données entre les géants du numérique (GAFAM) et le reste de la population¹⁴. Dans ce nouveau modèle socio-économique techno-féodale¹⁵, il serait naïf de croire que les données scientifiques et patrimoniales échappent à ces logiques d'exploitation. Au contraire, la numérisation du patrimoine risque de renforcer l'asymétrie d'accès et de contrôle des données, si elle n'est pas accompagnée d'une réflexion critique et de mesures de protection adéquates.

Par ailleurs, l'accès à la numérisation et aux données numériques s'inscrit dans une réflexion plus large sur la sobriété numérique¹⁶. La production, le stockage et le traitement des données numériques ont un impact environnemental considérable, qu'il est urgent de prendre en

¹¹ Voir déjà les remarques de Bohet & Vincent 2022, 134-135.

¹² Duploux & Asselineau 2016 ; Tosti & Duploux 2018 ; Duploux 2021 ; 2023 ; Capozzoli 2021 ; 2023.

¹³ Bacon 1620, livre 1, aph. 3.

¹⁴ Zuboff 2020. L'auteure montre comment les GAFAM ont développé des technologies de surveillance comportementale inédites, permettant d'analyser et prédire nos comportements à grande échelle, afin de maximiser l'attention des usagers et vendre très cher ces dernières au profit publicitaire.

¹⁵ Varoufakis 2023.

¹⁶ Voir en particulier les contributions de Feurtet 2023 et Robert 2023.

compte. La numérisation du patrimoine ne doit pas se faire au détriment de la planète, mais doit s'inscrire dans une démarche responsable et durable.

Malgré ces réserves, il est indéniable que la numérisation peut jouer un rôle positif dans la patrimonialisation des corpus documentaires et des collections¹⁷. En facilitant l'accès, la diffusion et la circulation des savoirs, elle peut contribuer à la reconnaissance et à la valorisation du patrimoine. C'est ce que nous avons pu observer au sein de l'EHAAS, où les activités de numérisation au cours de la dernière décennie ont permis de mettre en lumière la richesse et la diversité de nos collections pédagogiques. Cependant, cette patrimonialisation par la numérisation a soulevé de nouvelles questions : comment garantir l'authenticité et l'intégrité des objets numérisés ? Comment éviter la création d'un « patrimoine numérique » déconnecté de son contexte matériel et historique ? Comment concilier la « démocratisation » de l'accès au patrimoine avec la protection des droits de propriété intellectuelle et des savoirs traditionnels ? Ces questions, qui touchent à l'essence même du patrimoine et à son rôle dans la communauté académique et plus en général la société, nécessitent une démarche réfléchie et structurée, guidée par (au moins) trois questions fondamentales : Pourquoi numériser ? Pour qui ? Et comment procéder à cette numérisation ? Une vision claire des objectifs, des publics cibles et des bonnes pratiques permettra d'exploiter pleinement les avantages de la numérisation tout en mitigeant ses risques¹⁸.

2. Première phase : étude, inventaire et numérisation du patrimoine de l'EHAAS (2012-2020)

Parcours d'une numérisation : des bases de données relationnelles à l'ouverture sémantique

Selon les collections concernées, l'EHAAS est propriétaire, attributaire ou dépositaire d'un patrimoine universitaire d'une richesse et d'une diversité exceptionnelles, tant par la nature des objets que par les époques et les cultures qu'ils représentent. Dès 2012, un vaste projet d'inventaire, d'étude et de numérisation de ces collections a été initié, suivant un protocole précis (fig. 1). Si la numérisation 2D (et parfois 3D) des objets constituait un aspect important du projet, l'accent a été mis dans un premier temps sur la production de données structurées et contextualisées, permettant de documenter et d'interpréter ces objets patrimoniaux. Pour répondre à cet objectif, le choix s'est porté sur la création de bases de données relationnelles utilisant le logiciel FileMaker Pro. Ce système offrait plusieurs avantages : facilité d'utilisation, flexibilité pour la création de modèles de données personnalisés et possibilité d'hébergement

¹⁷ Sur la notion de patrimonialisation, Poulot 2006, 1-24 ; Ambroise-Rendu & Olivesi 2017. Pour une perspective différente, Bertrand & Bielawski 2022.

¹⁸ Sur les bonnes pratiques de la numérisation, Claerr & Westeel 2017.

sur le serveur Claris FileMaker mis à disposition par l'IR Huma-Num¹⁹, permettant ainsi un accès en ligne à la communauté scientifique et au grand public avec différents niveaux de droits²⁰.

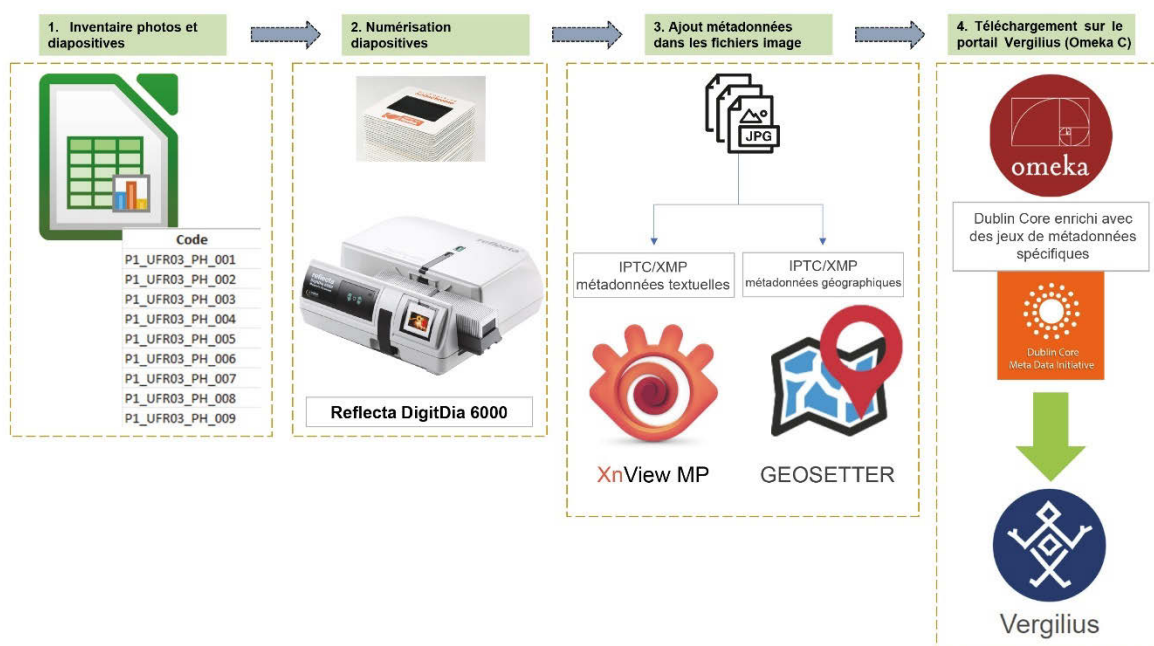


Figure 1 : Protocole d'inventaire, numérisation et métadatage des collections de l'EHAAS. Élaboration par l'auteur.

Cependant, malgré les efforts considérables déployés pour leur élaboration et leur saisie, ces bases ne sont pas interconnectées et reposent sur des modèles conceptuels de données assez hétérogènes²¹. En effet, développées à différents moments par des personnes aux compétences et objectifs variés, elles se concentrent tantôt sur des aspects techniques, iconographiques ou encore sur la patrimonialisation elle-même des collections au fil du temps, rendant difficile l'interopérabilité des données et leur exploitation à des fins de recherche ou de navigation. Cette approche fragmentée s'explique en partie par ma formation d'archéologue, passionné par les questions de stratigraphie et de typologie. J'ai ainsi essayé d'adapter à l'environnement numérique une méthode d'analyse des données archéologiques formalisée par J.-C. Gardin, développée par A. Gallay²² et Fr. Djindjan²³, en mettant l'accent sur l'ontologie des artefacts en tant qu'objets archéologiques et objets patrimoniaux. Il n'est donc pas surprenant qu'il n'existe pas de modèle ontologique commun derrière ces bases FileMaker, qui ne sont pas nativement conçues pour le web sémantique contrairement à des systèmes comme Omeka S. L'ouverture au web sémantique nécessitait la mise en place d'une chaîne opératoire plus complexe que nous avons lancée en mars 2024, avec l'aide décisive de la DSIUN

¹⁹ <https://www.huma-num.fr/quest-ce-que-l-ir-huma-num/>.

²⁰ <https://fm01.db.huma-num.fr/fmi/webd>.

²¹ Sur la question des modèles de données en archéologie, Durost *et al.* 2022.

²² Gallay 1986, 207-238.

²³ Voir en particulier la méthode du triplet systémique : Djindjian 1980 ; 2021.

de Paris 1²⁴. Ce processus permettra de représenter nos collections de manière structurée et interopérable, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives pour la recherche, la navigation et l'exploitation de ces données par les moteurs de recherche sémantique²⁵. De plus, cette migration favorisera – du moins c'est ce que nous espérons – l'agrégation de nos collections avec d'autres corpus patrimoniaux en ligne, contribuant ainsi à la création d'un écosystème numérique riche et interconnecté pour la recherche et la valorisation du patrimoine.

Le patrimoine comme source de créativité : l'expérience de Vergilius et la numérisation 3D avec les étudiants

En novembre 2016, parallèlement à la gestion des collections et grâce à la collaboration avec la DSIUN de Paris 1, nous avons lancé Vergilius, un portail web d'accès partagé basé sur le CMS Omeka Classic²⁶. Ce choix s'expliquait par la simplicité d'utilisation d'Omeka Classic et sa capacité à gérer des collections d'images et de métadonnées, ce qui correspondait à notre objectif initial de mettre en valeur un corpus iconographique spécifique. Ce corpus, fruit de l'enseignement dispensé depuis la création de la première chaire d'archéologie à la Sorbonne en 1876²⁷, témoigne de plus d'un siècle d'histoire de l'archéologie et de l'histoire de l'art au sein de notre université. Parmi les collections intégrées à Vergilius, la collection de diapositives d'Ernest Will (1913-1997)²⁸ revêt une importance particulière. Suivant un protocole rigoureux, nous avons inventorié, numérisé et référencé une grande partie de cette collection, rendant ainsi accessible un matériel pédagogique précieux pour les chercheurs et les étudiants.

Le développement de Vergilius a été l'occasion d'une collaboration fructueuse avec nos étudiants (de licence et de master), qui ont participé activement à la création de collections, à la saisie des métadonnées et, dans quelques cas, à la modélisation 3D d'objets patrimoniaux. Cette expérience pédagogique a permis de les initier aux techniques de numérisation 3D, notamment la photogrammétrie, en particulier en travaillant sur la collection d'antiquités grecques de l'Institut d'art et d'archéologie (AGIAs). Le choix de la photogrammétrie s'est imposé en raison de sa flexibilité, de sa relative simplicité de mise en œuvre et de son accessibilité pour des étudiants débutants. Équipés de logiciels tels qu'Agisoft Metashape et MeshLab, les étudiants ont appris à capturer, traiter et modéliser des objets en 3D, puis à diffuser leurs réalisations sur la plateforme Sketchfab²⁹. Cette expérience a permis de mettre en exergue le rôle dynamique du patrimoine, une sorte de creative agency, à savoir sa « capacité » à susciter l'engagement et la créativité des étudiants. En se concentrant sur la

²⁴ À cet égard, je tiens à remercier chaleureusement Aymar Anli et Mouhamed Bassirou Deme, pour l'accompagnement fondamental dans la mise en place de la nouvelle architecture numérique de nos collections.

²⁵ Sur ces questions, Tomasi & Vitali 2023, 137-141.

²⁶ <https://omeka.org/classic>.

²⁷ Morinière 2021 ; Romary 2022.

²⁸ Ernest Will fut professeur de langue et de littérature grecque à la Faculté des lettres de Paris (1963-1970), avant de devenir professeur d'histoire de l'art et d'archéologie à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne lors de sa création en 1970 et jusqu'en 1982 ; voir Tate 1998.

²⁹ Pour garantir la qualité et la rigueur scientifique de ces modèles, des protocoles de travail précis ont été établis, incluant l'utilisation de marqueurs pour la mise à l'échelle.

géométrie et la décoration des vases (lors des opérations de mise à l'échelle et de fusion des différents morceaux numérisés), les étudiants ont développé une attention particulière aux détails et aux spécificités de chaque objet. Le projet « The Black Swan Project », par exemple, illustre cette approche, où un cygne figurant au centre d'un aryballe corinthien à figures noires est devenu l'élément central du processus de numérisation³⁰. Cette initiative pédagogique a non seulement enrichi les compétences des étudiants en matière de numérisation 3D, mais a également contribué à une meilleure compréhension et appréciation du patrimoine de l'EHAAS.

Entre 2016 et mars 2020, plus de 270 collections (au sens d'Omeka) et 2 400 contenus ont été mis en ligne, témoignant de la richesse et de la diversité du patrimoine de l'EHAAS. Cependant, Vergilius n'a permis de rendre accessible qu'une fraction de notre patrimoine. Les collections les plus volumineuses, gérées dans les bases de données FileMaker, n'ont pas pu être intégrées au portail en raison de contraintes de temps et de ressources. Le choix d'Omeka Classic en 2016 se justifiait par sa simplicité d'utilisation et ses fonctionnalités de gestion des images et des métadonnées, ce qui répondait parfaitement à notre objectif initial de valorisation de collections iconographiques. Comparé à d'autres plateformes disponibles à l'époque, Omeka Classic offrait donc un bon compromis entre simplicité, fonctionnalités et coût. Cependant, l'évolution des technologies et des besoins a révélé les limites de cette plateforme, notamment en termes d'interopérabilité et d'ouverture au web sémantique. De plus, l'absence d'intégration du protocole OAI-PMH (Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting)³¹ a empêché leur moissonnage par des moteurs de recherche sémantique tel Isidore. Enfin, l'utilisation du Dublin Core³², le modèle de métadonnées par défaut d'Omeka Classic, s'est avérée insuffisante pour décrire la complexité et la richesse de nos collections. En effet, bien que formalisé selon les standards du web sémantique, le Dublin Core ne saurait pas capturer l'ensemble des connaissances d'un domaine, requises pour la pleine réalisation de l'ambition du web de données liées. Ainsi, s'il est vrai que nous avons introduit des jeux de métadonnées spécifiques pour répondre à certains besoins profitant de la souplesse d'Omeka Classic, l'absence d'une véritable stratégie ontologique a limité la cohérence et l'interopérabilité des données.

Malgré ces limitations, Vergilius a constitué une première étape importante dans la valorisation numérique du patrimoine de l'EHAAS. Il a permis de sensibiliser notre communauté académique à l'importance de la numérisation et a posé les bases d'une réflexion sur les enjeux et les défis de la gestion du patrimoine numérique. Vergilius a généré un nombre important de visites et de téléchargements et a été utilisé par des enseignants et des étudiants dans le cadre de la formation en archéologie et en histoire de l'art. Il a également contribué à faire connaître les collections de l'EHAAS auprès d'un public plus large. L'expérience de Vergilius a mis en

³⁰ Aryballe corinthien, n° inv. IAA 148. L'utilisation rigoureuse des tags et des métadonnées sur Sketchfab (<https://skfb.ly/o8EJM>) témoigne de cette attention et permet aux utilisateurs de découvrir les modèles 3D sous différents angles.

³¹ <https://www.openarchives.org/pmh/>. Voir également Gauthier 2007 ; Lavenne de la Montoise 2020.

³² Voir la présentation du Dublin Core sur le portail de la BnF : <https://www.bnf.fr/fr/dublin-core>. Voir également les remarques fondamentales de Szabados *et al.* 2012.

lumières les défis de l'interopérabilité et la nécessité d'adopter une approche plus sémantique pour la gestion des données du patrimoine³³. La migration vers le web sémantique, présentée dans la section suivante, pourra répondre à ces limitations en permettant de structurer les données de manière plus cohérente et interopérable, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives pour la recherche, la valorisation et le partage du patrimoine.

3. Deuxième phase : migration vers Omeka S et changement de paradigme (d'avril 2023 à aujourd'hui)

La migration vers Omeka S : vers un écosystème numérique du patrimoine

Comme nous venons de le voir, l'expérience de Vergilius a mis en évidence les limitations des bases de données relationnelles et la nécessité d'un changement de paradigme vers le web sémantique pour une gestion et une valorisation optimales du patrimoine numérique de l'EHAAS (Fig. 2). La migration vers Omeka S, une plateforme open source basée sur les principes du web sémantique, représente donc une étape cruciale dans cette transition, stimulée par notre intégration à l'alliance Una Europa et au développement d'initiatives communes sur le patrimoine de nos universités. Ainsi, en septembre 2023, nous avons décidé d'effectuer la migration d'Omeka Classic vers Omeka S, ce qui a été rendu possible grâce à l'utilisation du module Omeka Classic Importer³⁴. Depuis lors, nous travaillons sur les étapes clés de cette migration vers les nouveaux portails « Collections » (<https://collections.univ-paris1.fr>) et « Vergilius 2.0 » (<https://vergilius.panthéonsorbonne.fr>), à savoir :

1. Sélection et enrichissement ontologique : Cette étape cruciale consiste à identifier et à intégrer les ontologies déjà disponibles, « compatibles » sémantiquement avec la nature et la diversité de nos collections³⁵. Au-delà du Dublin Core, des ontologies pour les biens culturels tel le CIDOC CRM, ou des ontologies plus spécifiques (FOAF, FaBiO, BibO, etc.), peuvent être mobilisées. L'objectif est d'établir un cadre sémantique commun pour décrire et relier les données de nos collections de manière interopérable et réutilisable, en tenant compte des besoins spécifiques des différents types d'utilisateurs du portail (chercheurs, étudiants, grand public) en matière de recherche et de navigation. L'enrichissement ontologique impliquera également l'appariement (ou mapping), c'est-à-dire la mise en correspondance conceptuelle des champs de nos bases de données FileMaker avec les classes et propriétés des ontologies choisies³⁶.

2. Alignement sur des référentiels existants : Afin de garantir l'interopérabilité et la contextualisation des données, l'alignement sur des référentiels établis est indispensable. Ainsi, l'utilisation de GeoNames pour les informations géographiques permet de normaliser les

³³ Sur cette question, notamment sur la relation entre le web sémantique et les biens culturels, voir Pringuet 2022, part. p. 161-166 ; Tomasi & Vitali 2023.

³⁴ <https://omeka.org/s/modules/Omeka2Importer>. À ce propos, je tiens à exprimer ma reconnaissance à Daniel Berthereau qui nous accompagne dans les opérations de mises à jour de notre portail.

³⁵ C'est le « merging » des ontologies : Tomasi & Vitali 2023, 159.

³⁶ Biay *et al.* 2018. Pour les aspects techniques : https://skylab.inha.fr/je_omci_acourtin_20200109.pdf. Sur les questions de mapping voir également Bugner 2023.

données de localisation et de les relier à un référentiel mondial, facilitant ainsi la recherche et l'analyse spatiale. D'autres référentiels (PACTOLS, AAT, ULAN, IdRef, VIAF, etc.) sont utilisés pour les noms de personnes, les périodes historiques, les matériaux, etc., en fonction des particularités de chaque collection.

3. Conversion et importation des données : Les données des bases de données FileMaker sont exportées dans un format compatible avec Omeka S (CSV) puis importées dans le portail. À ce stade, une attention particulière est portée aux éventuels problèmes de conversion et d'importation des données pour garantir l'intégrité et la cohérence des informations.

4. Définition de critères de sélection pour la numérisation 3D : La visualisation 3D permet d'observer les objets sous tous les angles, de zoomer sur les détails et d'explorer leur structure et leur texture, ouvrant de nouvelles perspectives pour la recherche, la pédagogie et, in fine, la valorisation du patrimoine³⁷. Avant de procéder à la numérisation 3D, en particulier des collections archéologiques, il est toutefois nécessaire de définir des critères de sélection rigoureux afin de choisir les objets les plus représentatifs et pertinents. Ces critères prennent en compte l'état de conservation, la valeur scientifique ou historique, la rareté, ou encore le potentiel de visualisation et d'interprétation en 3D. Pour la visualisation des modèles 3D, nous utiliserons notamment le module 3DHomaS développé par F. Nurra³⁸, qui s'intègre à la plateforme Omeka S, exploitant le framework 3DHOP³⁹. Cet outil permettra d'intégrer de manière fluide des modèles 3D interactifs dans nos collections numériques, offrant ainsi aux utilisateurs une expérience immersive et enrichissante.

5. Configuration d'Omeka S : La plateforme Omeka S doit être configurée pour répondre aux besoins du projet. Cela inclut la création de champs personnalisés pour les métadonnées, l'installation d'extensions pour enrichir les fonctionnalités du portail (visualisation 3D, recherche facettée, géolocalisation, etc.), et la personnalisation de l'apparence générale.

6. Publication et promotion des mini-sites : chaque portail Omeka S sera publié et accessible au public. Une stratégie de communication et de promotion sera mise en place pour atteindre les différents publics et les inciter à utiliser les collections numérisées.

7. Mise en place du protocole OAI-PMH : Le protocole OAI-PMH (Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting) doit être implémenté dans Omeka S pour permettre le moissonnage des métadonnées de nos collections par d'autres plateformes et agrégateurs de données (ex. Isidore). À ce propos, Omeka S propose un module OAI-PMH intégré qui peut être facilement activé dans les paramètres du site et qui donne la possibilité de définir les ensembles de métadonnées à rendre disponibles.

³⁷ Laubé & Guedj 2023.

³⁸ <https://github.com/federicoNurra/3DHOMekaS>.

³⁹ <https://3dhop.net/>.

La migration vers Omeka S représente une avancée majeure pour la valorisation et le partage du patrimoine pédagogique de l'EHAAS. Grâce à l'interopérabilité des données et aux fonctionnalités du web sémantique, et en dépassant les limitations des bases de données FileMaker⁴⁰, Omeka S permet d'associer à chaque objet de la collection un lien permanent, notamment sous la forme d'un identifiant ARK, et de créer des mini-sites et des expositions virtuelles dédiés à nos collections⁴¹, contribuant à la création d'un écosystème numérique riche et interconnecté.

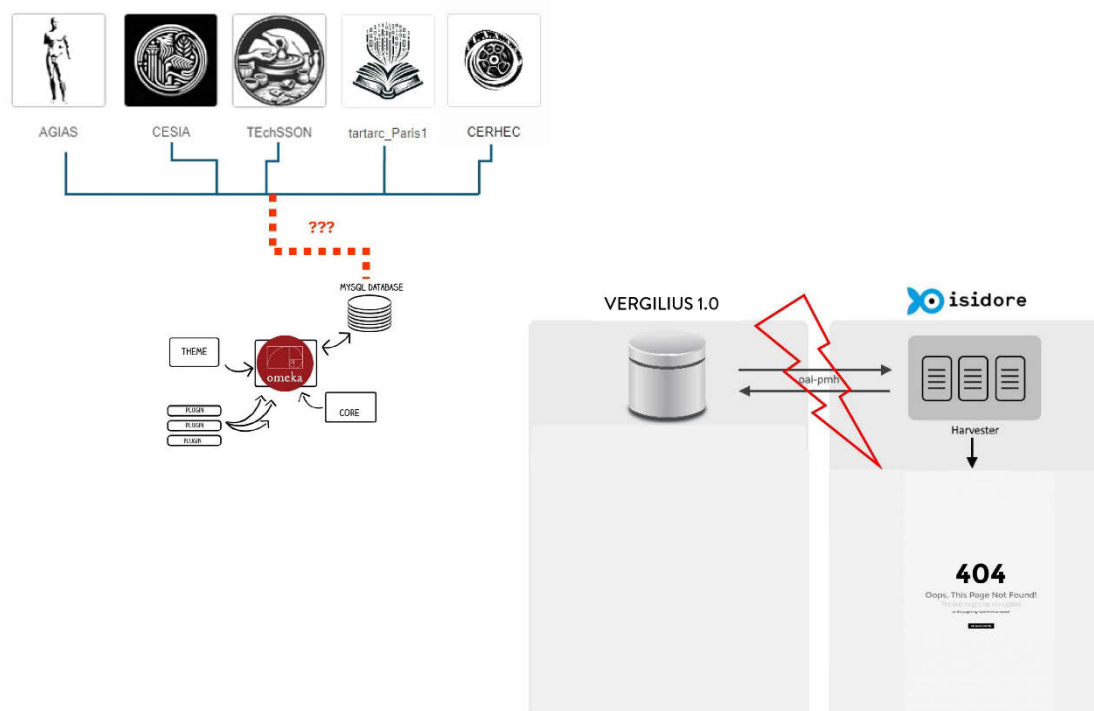


Figure 2 : L'architecture numérique du portail Vergilius et ses contraintes numériques. Élaboration par l'auteur.

Le patrimoine à l'ère de l'IA : comment les ontologies façonnent notre perception du passé

La migration de nos collections vers Omeka S s'inscrit dans une réflexion approfondie sur les enjeux éthiques et politiques de la numérisation du patrimoine⁴². Désormais, l'enjeu ne se limite plus à l'ontologie intrinsèque des objets patrimoniaux, mais s'étend à leur insertion dans un environnement numérique multidimensionnel et interconnecté. En sortant de la contrainte des classements physiques traditionnels et des bases de données rigides, nous entrons dans un monde où l'information peut être stockée, triée et retrouvée de multiples façons, selon des perspectives et des besoins variés. Cette flexibilité démultiplie le potentiel de connaissances,

⁴⁰ Jacquot 2018 ; Girard 2023.

⁴¹ On verra les projets mis en place par le Service numérique de la recherche de l'INHA, cf. Nurra & Courtin 2020.

⁴² Bachimont 2022, 38-39.

en ouvrant de nouvelles voies pour l'exploration et l'interprétation du patrimoine. Comme le soulignait déjà le philosophe et essayiste David Weinberger, l'organisation traditionnelle du savoir, basée sur des catégories et des hiérarchies claires, a été progressivement remplacée par un système plus flexible et personnalisé de tags, de liens et de métadonnées⁴³. Ce passage d'une structure arborescente des connaissances à des connaissances systématiquement entremêlées, selon les mots de Weinberger, offre des possibilités inédites pour la création de sens et la construction de nouveaux récits, et est parfaitement matérialisé par les ontologies.

Il ne s'agit pas ici de dresser un bilan exhaustif des ontologies utilisées dans le domaine du patrimoine et du patrimoine universitaire en particulier. Toutefois, il est important de souligner que l'harmonisation ontologique et l'alignement sur des standards internationaux constituent un enjeu majeur pour assurer l'interopérabilité et la pérennité des données patrimoniales numériques. Dans cette perspective, notre priorité sera d'aligner les métadonnées de nos collections sur l'ontologie CIDOC-CRM (Conceptual Reference Model)⁴⁴. Développé par le Comité International de Documentation (Cidoc) du Conseil International des Musées (Icom), CIDOC-CRM est un modèle conceptuel de référence pour la documentation du patrimoine culturel. Sa large adoption par les musées et les professionnels du patrimoine du monde entier en fait un standard de facto pour la description et l'échange d'informations sur les biens culturels⁴⁵.

La transition vers le web sémantique pour les collections pédagogiques soulève des questions cruciales qui dépassent les aspects purement techniques. L'adoption d'une « approche ontologique » pour la description et la structuration des données implique des choix qui ne sont pas neutres, et qui comportent plusieurs défis concernant :

- **La complexité des technologies et des formalismes du web sémantique** : L'utilisation d'ontologies formalisées et de langages comme RDF-OWL nécessite des compétences spécifiques et des outils adaptés.
- **La nécessité d'une collaboration et d'un consensus** : La construction d'une ontologie partagée pour les collections pédagogiques implique une collaboration entre les différents acteurs (chercheurs, enseignants, professionnels du patrimoine, etc.) et la recherche d'un consensus sur les concepts et les termes à utiliser.

⁴³ Weinberger 2007.

⁴⁴ Szabados *et al.* 2012. Pour l'archéologie en particulier, on verra l'ontologie CRMarchaeo (<https://www.cidoc-crm.org/crmarchaeo>). CRMarchaeo documente les différents aspects du processus de fouille, y compris les détails techniques concernant les différentes méthodes d'excavation, les raisons de leur application et les observations faites par les archéologues sur le terrain. En particulier, CRMarchaeo intègre des concepts permettant de modéliser de manière sémantique les relations d'antériorité et de postériorité entre unités stratigraphiques normalement exprimées par la matrice de Harris. L'un des principaux objectifs de CRMarchaeo est de dépasser les différences résultant de l'application de différentes techniques et procédures de fouille, en révélant les points communs entre les différentes écoles d'archéologie.

⁴⁵ Le choix de CIDOC-CRM se justifie également par son rôle central dans plusieurs initiatives d'envergure. Il a été choisi comme colonne vertébrale du modèle de référence d'Europeana, la bibliothèque numérique européenne, et d'Ariadne, un programme européen visant à intégrer les infrastructures de données archéologiques à travers l'Europe. Au niveau national, CIDOC-CRM sert de modèle de référence pour le Conservatoire national des données 3D (CND3D), qui héberge déjà un nombre important de modèles 3D produits au sein de l'EHAAS : <https://3d.humanities.science/groupDeposant/29>.

- **La prise en compte des dimensions éthiques** : Il est essentiel de veiller à ce que l'ontologie ne reproduise pas des biais ou des exclusions, et qu'elle soit inclusive et représentative de la diversité des cultures et des savoirs.

La présence d'aspects politiques (a minima de politique scientifique⁴⁶) dans la définition des normes sémantiques est donc indéniable. Qui est responsable de l'établissement de ces normes et avec quelles intentions ? Quels genres de significations sont considérés comme cruciaux ? Ces questions revêtent une pertinence particulière à l'ère actuelle, où les moteurs de recherche et les algorithmes de filtrage jouent un rôle prépondérant dans la détermination de ce que nous voyons et de notre accès à l'information. L'émergence fulgurante et l'évolution constante des grands modèles de langage de l'intelligence artificielle générative (IAg) complexifient davantage la relation entre le patrimoine et les ontologies. Les bases de données vectorielles (Vector-Based Database Management System - VBDBMS⁴⁷), utilisées en IA pour organiser et manipuler d'immenses quantités de données sous forme de vecteurs dans un espace n-dimensionnel⁴⁸, se nourrissent de l'enrichissement sémantique provenant des ontologies, avec des résultats parfois surprenants qui échappent complètement aux objectifs de normalisation et de contrôle initialement prévus. La figure 3, générée en octobre 2023 par ChatGPT 4.0 utilisant la technologie DALL-E 3 à partir d'un objet de la collection AGIAs⁴⁹ et d'une carte postale ancienne de l'Université de Paris⁵⁰, illustre comment l'IAg peut repenser et réinterpréter des objets issus de notre patrimoine universitaire en les inscrivant dans un nouvel environnement inspiré du web sémantique. Bien que DALL-E 3 n'ait eu accès à aucune ontologie spécifique pour ce projet, il a réussi à créer une représentation visuelle suggestive et intrigante, témoignant du potentiel créatif de l'IAg et de sa capacité à générer de nouveaux sens et de nouvelles associations. Cette démonstration souligne bien la nécessité d'une réflexion approfondie sur les implications de l'IAg pour la représentation, la valorisation et la pérennisation de notre patrimoine numérique. Si les ontologies demeurent essentielles pour structurer et relier les connaissances, elles devront inexorablement s'adapter à cette nouvelle

⁴⁶ Voir à ce propos les remarques de Tomasi & Vitali 2023, 155-156.

⁴⁷ Contrairement aux bases de données relationnelles ou NoSQL traditionnelles, fonctionnant avec des requêtes basées sur des attributs spécifiques ou des valeurs clés, l'approche des bases de données vectorielles permet d'explorer les données en se fondant sur la similarité et la proximité sémantique entre les éléments. Cette capacité à identifier des relations et des connexions subtiles entre les données ouvre de nouvelles perspectives pour la recherche, la découverte et l'analyse de vastes ensembles de données, y compris dans le domaine du patrimoine numérique.

⁴⁸ Voir à ce propos l'exemple du TensorFlow Projector (<https://projector.tensorflow.org>). Il s'agit d'un outil de visualisation développé par TensorFlow afin d'explorer les représentations de haute dimension des données. Il permet aux utilisateurs de visualiser des embeddings de données dans un espace multidimensionnel. Cela aide à comprendre, analyser et interpréter les données sous-jacentes, notamment celles utilisées dans l'apprentissage automatique et l'intelligence artificielle.

⁴⁹ Cratère campanien, inv. n° IAA 43.

⁵⁰ <https://nubis.univ-paris1.fr/ark:/15733/qbv>.

dynamique émergente, où les frontières entre réalité, virtualité et création générée par l'IA s'estompent progressivement⁵¹.

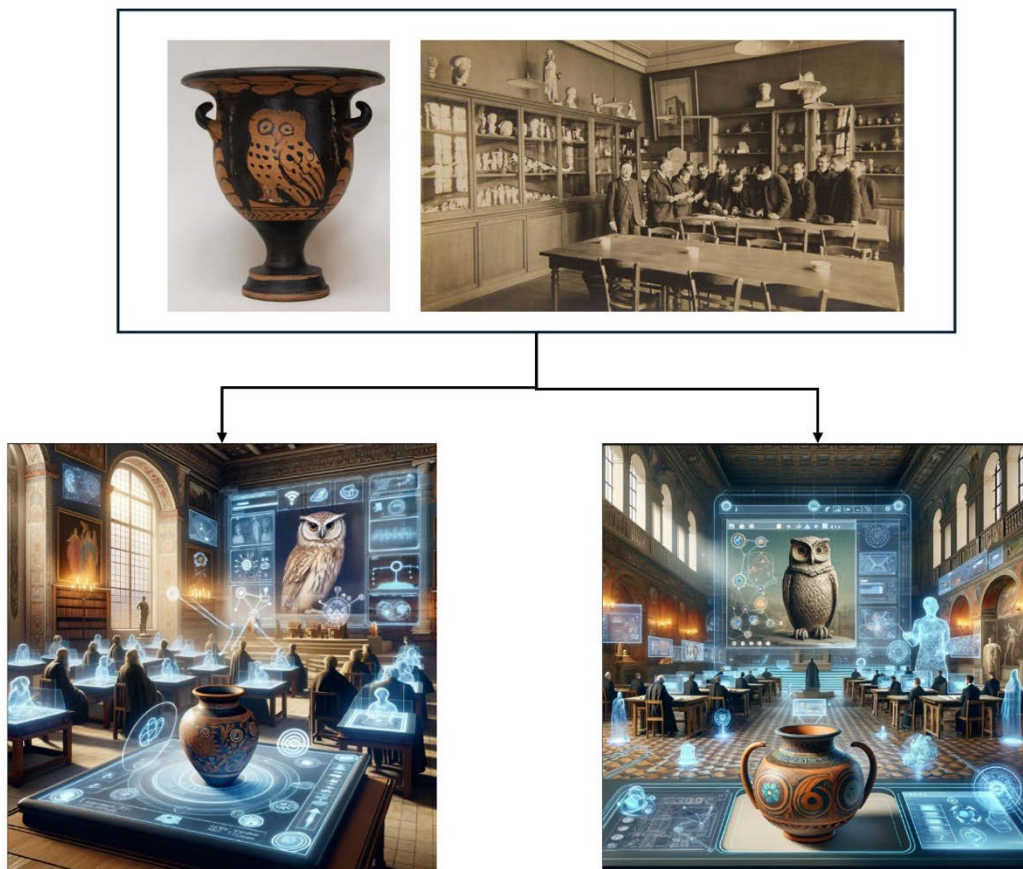


Figure 3 : Image générée avec ChatGPT 4.0 - DALL-E 3 (octobre 2023).

4. Du musée imaginaire d'André Malraux au musée imaginaire 2.0 ?

Je n'approfondirai pas davantage l'impact des IA génératives sur le domaine du patrimoine, car il s'agit d'une véritable révolution copernicienne qui mériterait une analyse dédiée⁵². Je vais plutôt me concentrer sur les conclusions de cette réflexion, qui permet à mon avis d'établir un parallèle entre l'évolution du patrimoine à l'ère du numérique et le concept visionnaire de

⁵¹ D'une part, le Web sémantique, en structurant les données de manière logique et interopérable grâce à des technologies comme RDF et OWL, enrichit et contextualise les données patrimoniales, les rendant ainsi plus exploitables par l'intelligence artificielle. D'autre part, les bases de données vectorielles permettent à l'IA de manipuler ces données enrichies à grande échelle, de découvrir des connexions subtiles et de générer de nouvelles perspectives pour la recherche, l'apprentissage et la création de sens. Cette synergie entre structure sémantique et puissance de l'IA ouvre des possibilités inédites pour la valorisation du patrimoine pédagogique, en favorisant l'exploration, l'interprétation et la création de nouveaux récits autour des objets et des collections.

⁵² Börner *et al.* 2022.

« musée imaginaire » popularisé par André Malraux en 1947⁵³, selon lequel la reproduction photographique permet de rassembler et de comparer, dans un « musée sans murs », des œuvres d'art de différentes cultures et époques, dispersées à travers le monde dans différents musées et collections privées. Ce « musée imaginaire » de Malraux n'était pas un espace physique, mais une sorte de métaphore décrivant un nouveau type d'engagement avec l'art rendu possible par la technologie moderne. Il soulignait comment la reproduction d'images altère notre perception et notre interaction avec les œuvres originales, tout en enrichissant la compréhension culturelle au-delà des limites géographiques et institutionnelles.

Cette vision me semble devenue d'autant plus pertinente à l'ère du numérique, où l'accès en ligne à l'art s'est démocratisé via les bases de données, les galeries virtuelles et les expositions en ligne, permettant à chacun de créer son propre musée imaginaire personnalisé⁵⁴. En effet, avec le passage du web des choses au web de données, du web 1.0 des années 1990 au web 4.0, nous accédons progressivement mais inéluctablement à une sorte de musée imaginaire 2.0 : un espace autre, qui possède sa propre topologie et une temporalité complexe et non linéaire, dans laquelle le passé et le futur semblent contemporains, s'entremêlant le long d'une spirale⁵⁵. L'interconnexion de nos collections avec d'autres bases de données, documents et ressources à travers le Web sémantique grâce à la mise en œuvre d'Omeka S et de ses capacités ontologiques, s'inscrit dans un méta-espace multidimensionnel et poly-temporel qui, s'il ne remplace pas l'expérience physique, ouvre la voie non seulement à une nouvelle ère d'accessibilité et d'interconnectivité (via les Linked Data et Linked Open Data), mais invite aussi à une réévaluation de notre perception et de notre catégorisation du patrimoine culturel. Ainsi, le patrimoine n'est plus confiné aux artefacts physiques ou aux collections indépendantes ; il devient une partie intégrante d'un vaste tissu numérique interconnecté.

Ce changement de paradigme oblige à remettre en cause les notions traditionnelles de propriété, de localisation et de singularité des éléments patrimoniaux. À mesure que nos collections deviennent des nœuds dans un réseau de mémoire culturelle et de connaissances

⁵³ Malraux 1947.

⁵⁴ Niccolucci 2007. Voir aussi Smith Bautista 2014.

⁵⁵ On rappellera ce qu'affirmait déjà il y a quelques années Bruno Latour à propos de notre rapport au « temps » (Latour 2006, 102-103) : « nous devons passer d'une temporalité à l'autre puisque, en elle-même, une temporalité n'a rien de temporel. C'est un mode de rangement pour lier des éléments. Si nous changeons le principe de classement, nous obtenons une autre temporalité à partir des mêmes événements. Supposons par exemple que nous regroupions les éléments contemporains le long d'une spirale et non plus d'une ligne. Nous avons bien un futur et un passé, mais le futur a la forme d'un cercle en expansion dans toutes les directions et le passé n'est pas dépassé, mais repris, répété, entouré, protégé, recombinaison, réinterprété et refait. Des éléments qui paraissent éloignés si nous suivons la spirale peuvent se retrouver très proches si nous comparons les boucles. Inversement, des éléments très contemporains à en juger par la ligne deviennent très éloignés si nous parcourons un rayon. Une telle temporalité n'oblige pas à utiliser les étiquettes 'archaïques' ou 'avancées' puisque tout cohorte d'éléments contemporains peut conjoindre des éléments de tous les temps. Dans un tel cadre, nos actions sont reconnues enfin comme polytemporelles. J'utilise peut-être une perceuse électrique mais aussi un marteau. La 1^{ère} a 25 ans, le second des centaines de milliers d'années. Ferez-vous de moi un bricoleur 'de contrastes' parce que je mélange des gestes de temps différents ? Serais-je une curiosité ethnographique ? Montrez-moi au contraire une activité qui soit homogène du point de vue du temps moderne ».

partagées, les frontières entre collections individuelles s'estompent, ouvrant la voie à des narrations plus larges et à des perspectives plurielles. Cependant, cela soulève également des questions sur l'identité et l'unicité de chaque objet. Si un tessou de poterie de notre collection est numériquement lié à un texte d'une autre bibliothèque ou à une photographie d'un musée à l'autre bout du monde, où réside alors véritablement le « patrimoine » ? Dans l'objet physique, sa représentation numérique, ses métadonnées ou dans les liens entre eux ?

Ces questionnements marquent l'aube d'un nouveau chapitre dans le discours sur le patrimoine culturel et sa gestion au début du III^e millénaire. Le statut ontologique du patrimoine devient un sujet d'exploration crucial, alors que nous nous penchons sur les implications de cette existence interconnectée. Cela nous amène à réfléchir de manière renouvelée aux valeurs, aux responsabilités et aux récits que nous attachons aux objets patrimoniaux. Un tel questionnement, nourri par les apports de l'anthropologie numérique, promet de bouleverser notre compréhension du passé, en ouvrant des voies inédites pour la recherche et la valorisation du patrimoine et, en fin de compte, pour la construction de nouvelles formes de connaissance⁵⁶.

Bibliographie

Ambroise-Rendu, Anne-Claude & Olivesi, Stéphane (2017), « Du patrimoine à la patrimonialisation. Perspectives critiques », *Diogène* 258-259-260, 265-279.

Bachimont, Bruno (2022), « Numérisation du patrimoine : solution, injonction ou dissolution ? », dans Bohet, Baptiste & Pringuet, Virginie (dir.), *Les devenirs numériques des patrimoines*. Paris, 2022, 21-40.

Bacon, Francis (1620), *Novum Organum*. Londres: John Bill.

Bassano, Marie & Dubreuil, Charles-André (2015), « Préservation et valorisation du patrimoine universitaire : Quels outils juridiques pour quel patrimoine ? », in : Garnier, Florent & Delvit, Philippe (dir.), *Des patrimoines et des normes. Formation, pratique et perspectives*. Toulouse, 77-88.

Bertrand, Romain & Bielawski, Mathilde (2022), « Dé-patrimonialisation », *Journal des anthropologues* 170-171, 229-232. <https://journals.openedition.org/jda/12676>.

Biay, Sébastien, Courtin, Antoine & Marchesin, Isabelle (2018), « L'OMCI – Ontology of Medieval Christianity in Images – de l'INHA. Une encyclopédie par l'image », *Archeologia e Calcolatori Suppl.* 10, 29-47. <https://doi.org/10.19282/ACS.10.2018.03>.

⁵⁶ Denicola 2011 plaide pour une « anthropologie du numérique » dépassant les simples études des communautés en ligne. Il invite à considérer le numérique comme un « para-monde » interagissant avec les mondes social, naturel, artificiel et spirituel, et souligne l'importance d'une approche critique et interdisciplinaire pour comprendre les transformations induites par le numérique et leurs impacts sur notre rapport au passé et à la connaissance.

Bohet, Baptiste & Pringuet, Virginie (dir.) (2022), *Les devenirs numériques des patrimoines*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Bohet, Baptiste & Vincent, Nicole (2022), « Quelle matérialité pour le patrimoine numérique ? », dans Bohet, Baptiste & Pringuet, Virginie (dir.), *Les devenirs numériques des patrimoines*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 124-135.

Börner, Wolfgang, Rohland, Hendrik, Kral-Börner, Christina & Karner, Lina (dir.) (2022), *Artificial Intelligence. New Pathways Towards Cultural Heritage*. Proceedings of the 25th International Conference on Cultural Heritage and New Technologies 2020. CHNT 25, 2020. Heidelberg: Propylaeum. <https://ojs.chnt.at/index.php/proceedings/issue/archive>.

Bugner, Anne (2023), *D'Agorha à Omeka S : transformer deux bases de données d'exposition des matériaux de la couleur dans l'histoire de l'art en deux bases d'exploitation automatique à destination de publics différenciés*. Mémoire de master en techniques numériques appliquées à l'histoire, École nationale des chartes. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04400203v1>.

Capozzoli, Vincenzo (2021), « VERGILIUS: A collaborative platform for studying and promoting the heritage of the University Paris 1 Panthéon-Sorbonne », in : Feuser, Stephan, Merten, Stephanie & Wesselmann, Katharina (dir.), *Teaching Classics in the Digital Age*. Kiel: Kiel University Publishing, 49-56. <https://doi.org/10.38072/2703-0784/p20>.

Capozzoli, Vincenzo (2023), « Digital management of the archaeological collections: The VERGILIUS portal », *EuropeNow* 54 (novembre 2023). <https://www.europenowjournal.org/2023/11/20/the-digital-management-of-archaeological-collections-the-vergilius-portal/>.

Claerr, Thierry & Westeel, Isabelle (dir.) (2017), *Numériser et mettre en ligne*. Villeurbanne: Presses de l'ENSSIB.

Cotte, Michel (2023), « Intégrité et authenticité d'un objet patrimonial numérisé : l'approche déontologique du projet Reseed », *Humanités numériques* 7. <https://doi.org/10.4000/revuehn.3476>.

Denicola, Lane (2011), « The digital as para-world: Design, anthropology, and information technologies », in : Clarke, Alison J. (dir.), *Design Anthropology: Object Culture in the 21st Century*, Vienne-New York: Springer, 202-211.

Di Giuseppantonio Di Franco, Paola, Galeazzi, Fabrizio & Vassallo, Valentina (dir.) (2018), *Authenticity and Cultural Heritage in the Age of 3D Digital Reproductions*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research. <https://doi.org/10.17863/CAM.27029>.

Djindjian, François (1980), *Constructions de systèmes d'aides à la connaissance en archéologie préhistorique. Structuration et affectation : méthodes et algorithmes*. Thèse de 3^e cycle en Archéologie préhistorique, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Djindjian, François (2021), « Mégadonnées et archéologie : une introduction », in : Djindjian, François & Moscati, Paola (dir.), *Big Data and Archaeology*. Proceedings of the XVIII UISPP World Congress (4-9 June 2018, Paris, France) Session III-1. Oxford: Archaeopress, 1-7. <https://www.archaeopress.com/Archaeopress/DMS/OA4C5685D3F8403F82D89A0EC519E069/9781789697216-sample.pdf>.

Duploux, Alain (2021), « Les collections patrimoniales de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne : le programme AGIAs », in : Poulot, Dominique & Winkin, Yves (dir.), *Cabinets de curiosité au XXI^e siècle : passé et avenir des cabinets de curiosités*. https://www.patstec.fr/curiosites/04_duploux.html.

Duploux, Alain (2023), « Antiquités grecques de l'Institut d'art et d'archéologie (AGIAs). Dons en faveur de la chaire d'archéologie de l'Université de Paris », in : Charmasson, Thérèse & Méchine, Stéphanie (dir.), *Patrimoine, philanthropie et mécénat. XIX^e-XXI^e siècle. Dons et legs en faveur de l'enseignement, de la recherche et des institutions de conservation*. Aubervilliers: Éditions du CTHS, 333-345.

Duploux, Alain & Asselineau, Audrenn (2016), « La collection d'antiquités grecques de l'Institut d'art et d'archéologie de Paris. 1. La céramique », *Journal des Savants*, 85-137. <https://doi.org/10.3406/jds.2019.6418>.

Durost, Sébastien, Reich, Guillaume & Girard, Jean-Pierre (2022), « Terminologies, modèles de données archéologiques et thésaurus documentaires : réflexions à partir d'une typologie de céramiques », *Humanités numériques* 6. <https://doi.org/10.4000/revuehn.3119>.

Feurtet, Jean-Marie (2023), « Définir et s'approprier la sobriété numérique : enjeu émergent pour l'Enseignement supérieur et la recherche, cap stratégique pour les bibliothèques », *Arabesques* 109, 4-5. <https://dx.doi.org/10.35562/arabesques.3409>.

Gallay, Alain (1986), *L'archéologie demain*. Paris: Pierre Belfond.

Galt, Alistair (2022), *Corps multiples, dimensions multiples : Ontologie et archéologie numériques*. Chişinău: Éditions Notre Savoir.

Gauthier, Mélanie (2007), *Le protocole OAI-PMH et les fonctionnalités de recherche : étude de portails du domaine patrimonial*. Mémoire. Conservatoire National des Arts et Métiers. https://memsic.ccsd.cnrs.fr/mem_00000629/file/mem_00000629.pdf.

Girard, Jean Pierre (2023), « Concilier interopérabilité et réutilisabilité des données ou comment trancher le nœud gordien du web sémantique en archéologie ? », *ArchéOrient - Le Blog*. <https://archeorient.hypotheses.org/23449>.

Gruber, Thomas R. (1995), « Toward principles for the design of ontologies used for knowledge sharing? », *International Journal of Human-Computer Studies* 43, 907-928. <https://doi.org/10.1006/ijhc.1995.1081>.

Hottin, Christian (2011a), « La constitution de l'espace universitaire parisien (XIII^e-XVIII^e siècle) : jalons pour la redécouverte d'un patrimoine. Retour sur un patrimoine parisien méconnu : les espaces de transmission du savoir (III) », *In Situ* 17. <https://doi.org/10.4000/insitu.11310>.

Hottin, Christian (2011b), « Retour sur un patrimoine parisien méconnu : les espaces de transmission du savoir à l'époque moderne (II)*. Naissance d'une architecture : quatre projets exceptionnels (ca. 1760 - ca. 1790) », *In Situ* 17. <https://doi.org/10.4000/insitu.1069>.

Jacquot, Olivier (2018), « Filemaker versus web sémantique », *Carnet de recherche de la Bibliothèque nationale de France*. <https://bnf.hypotheses.org/2732>.

Latour, Bruno (2006), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.

Laubé, Sylvain & Guedj, Muriel (2023), « Introduction. Pratiques de modélisation du patrimoine : constats et perspectives », *Humanités numériques* 7. <https://doi.org/10.4000/revuehn.3603>.

Lavenne de la Montoise, Vincent de (2020), *OAI-PMH « à l'heure du web sémantique » : bilans et perspectives*. Mémoire du Diplôme de conservateur de bibliothèque, ENSSIB-Université de Lyon. <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/69909-oai-pmh-a-l-heure-du-web-semantique.pdf>.

Malraux, André (1947), *Psychologie de l'art*. Paris: Skira.

Morinière, Soline (2021), « Enseigner l'archéologie dans les facultés des lettres françaises (1876-1900) : la question de l'instrumentum pédagogique », in : Le Goff, Armelle & Demeulenaere-Douyère, Christiane (dir.), *Enseignants et enseignements au cœur de la transmission des savoirs*. Paris: Éditions du CTHS. <https://doi.org/10.4000/books.cths.14637>.

Niccolucci, Franco (2007), « Virtual museums and archaeology: An international perspective », *Archeologia e Calcolatori Suppl.* 1, 15-30. <https://www.archcalc.cnr.it/journal/articles/459>.

Nurra, Federico & Courtin, Antoine (2020), « Omeka S comme outil d'exploitation et de médiation des données de la recherche : le cas des productions de l'Institut national d'histoire de l'art » *Journées Omeka - Projets scientifiques, culturels et/ou documentaires*. Nancy, octobre 2020. <https://hal.science/hal-02967914>.

Poulot, Dominique (2006), *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XXI^e siècle. Du monument aux valeurs*. Paris: Presses Universitaires de France.

Pringuet, Virginie (2022), « Du thésaurus à l'ontologie : de l'usage des mots à la visualisation des données », in : Bohet, Baptiste & Pringuet, Virginie (dir.), *Les devenir numériques des patrimoines*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 149-167.

Robert, Michel (2023), « Comprendre les enjeux de la sobriété numérique », *Arabesques* 109, 8-9. <https://dx.doi.org/10.35562/arabesques.3410>.

Romary, Mathilde (2022), « 4. À l'origine des *antiquaria* dans l'enseignement supérieur français », in : Azzi, Clothilde, Jaillet, Martin & Naar, Mathilde (dir.), *De Corinthe à la rue d'Ulm. La collection Paul et Yvonne Mercier*. Paris: Éditions Hermann, 77-89.

Roumentcheva, Sofia (2022), « Numérisation et accès au patrimoine culturel : enjeux de propriété », in : Bohet, Baptiste & Pringuet, Virginie (dir.), *Les devenir numériques des patrimoines*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 69-94.

Sanz, Nuria & Bergan, Sjur (2006), *The heritage of European universities*. 2nd ed. Strasbourg: Éditions du Conseil de l'Europe.

Smith Bautista, Susana (2014), *Museums in the Digital Age: Changing Meanings of Place, Community, and Culture*. Lanham: AltaMira Press.

Szabados, Anne-Violaine, Briatte, Katell & Letricot, Rosemonde (2012), « Utiliser l'ontologie CIDOC CRM pour l'information relative au patrimoine culturel », in : *THATCamp Paris 2012. Non-actes de la non-conférence des humanités numériques*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.319>.

Tate, Georges (1998), « Ernest Will (25 avril 1913 - 24 septembre 1997) », *Revue archéologique*, 119-124. www.persee.fr/doc/syria_0039-7946_1997_num_74_1_7506.

Tomasi, Francesca & Vitali, Fabio (2023), « Semantic Web, Linked Data e beni culturali », in : Ciotti, Fabio (dir.), *Digital humanities: metodi, strumenti, saperi*. Rome: Carocci, 137-159.

Tosti, Valeria & Duploux, Alain (2018), « Una memoria storica interrotta. Alla riscoperta delle collezioni patrimoniali dell'Università Paris 1 Panthéon-Sorbonne », in : Cipriani, Marina, Pontrandolfo, Angela & Scafuro, Michele (dir.), *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*. Atti del II Convegno Internazionale di Studi. Paestum, 28-30 giugno 2017. Paestum: Pandemos, 269-280.

Treleani, Matteo (2022), « Numérisation et accès au patrimoine culturel : enjeux de propriété », in : Bohet, Baptiste & Pringuet, Virginie (dir.), *Les devenir numériques des patrimoines*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 138-148.

Varoufakis, Yanis (2023), *Technofeudalism: What Killed Capitalism*. Londres: The Bodley Head. <https://archive.org/embed/technofeudalism-what-killed-capitalism-2023-yanis-varoufakis>.

Weinberger, David (2007), *Everything is Miscellaneous: The Power of the New Digital Disorder*, New York: Times Book. <https://archive.org/embed/everythingismisc00davi>.

Zuboff, Shoshana (2020), *L'âge du capitalisme de surveillance : le combat pour un avenir humain face aux nouvelles frontières du pouvoir*. Paris: Éditions Zulma.

2.3. Tourisme virtuel et reproduction des hiérarchies patrimoniales

Aurélie Condevaux

Équipe Interdisciplinaire de Recherches sur le Tourisme (EIREST)

Résumé

Durant la pandémie de Covid-19, certaines activités étroitement associées à la découverte des lieux et des cultures locales ont été adaptées en ligne. Ce chapitre présente les résultats d'une enquête ethnographique menée entre 2020 et 2022 sur plusieurs plateformes internationales donnant accès à des expériences ou visites en ligne, afin de saisir ce qu'implique ce tourisme virtuel, du point de vue des inégalités de visibilité entre sites et éléments patrimoniaux. L'étude questionne l'idée selon laquelle ces nouvelles formes de tourisme seraient porteuses d'une meilleure représentation des destinations et lieux d'attraction « hors des sentiers battus ». Au contraire, nous verrons selon quels mécanismes elles contribuent à la reproduction des hiérarchisations patrimoniales, en donnant plus de visibilité à des patrimoines « emblématiques » et/ou localisés dans des destinations prisées. En renforçant le poids et la visibilité de ces dernières, elles accentuent en outre les inégalités entre travailleurs et travailleuses des « Nords » et des « Suds ».

Mots-clés

Tourisme virtuel – Hiérarchies patrimoniales – Plateformes

Abstract

During the Covid-19 pandemic, certain activities closely associated with discovering local places and cultures were adapted online. This chapter presents the results of an ethnographic survey conducted between 2020 and 2022 on several international platforms providing access to online experiences or visits, in order to understand what this virtual tourism entails from the point of view of inequalities in visibility between sites and heritage elements. The study questions the idea that these new forms of tourism lead to better representation of destinations and attractions 'off the beaten track'. On the contrary, we will see how they contribute to the reproduction of heritage hierarchies by giving greater visibility to 'emblematic' heritage and/or heritage located in popular destinations. By reinforcing the weight and visibility of the latter, they also accentuate inequalities between workers in the 'North' and the 'South'.

Keywords

Virtual tourism – Heritage hierarchies – Platforms

La pandémie de Covid-19 a généré une croissance significative d'offres d'expérience de « tourisme virtuel » (Mura *et al.* 2017) ou « tourisme à distance ». Je désigne par là des visites guidées et expériences en ligne, accessibles principalement via des plateformes d'intermédiation touristique. Il peut s'agir de la présentation d'une destination sur la base d'images et de vidéos, ou de cultures locales par des démonstrations relatives à une pratique culturelle (musique, danse, pratiques culinaires etc.). Les outils de visioconférence mobilisés permettent toujours un échange en direct entre les participantes et les producteurs et productrices de contenu¹, échange qui peut se faire de vive voix ou par le biais d'un tchat, et qui distingue ces expériences de vidéos postées sur YouTube, visionnables en différé (Condevaux 2023 ; 2024). Ces plateformes, dont certaines ont récemment fermé du fait de la reprise des voyages « en présentiel », offrent ou offraient la possibilité de découvrir un lieu éloigné de son lieu de résidence. Deux formes principales sont possibles. Soit une personne présente une destination, un lieu d'intérêt, ou certains aspects des cultures locales, avec des moyens de type PowerPoint, vidéo, depuis son domicile. C'était le cas majoritairement sur Airbnb Experience durant les périodes de confinement. Soit la personne présente un lieu par une déambulation et avec une retransmission vidéo en direct, à l'aide d'un smartphone, et en utilisant généralement d'autres outils technologiques comme un stabilisateur et un micro. C'était le cas sur Heygo, plateforme sur laquelle étaient accessibles, à toute heure de la nuit et du jour, des visites guidées, de la Médina d'Essaouira au Machu Picchu, en passant par le centre-ville de Cracovie. Cette seconde formule n'était possible qu'en dehors des périodes de confinement strict puisqu'elle nécessite l'accès aux lieux par les guides. On peut distinguer deux profils types parmi les producteurs et productrices de contenu : d'une part, des personnes aux activités diverses (chargée de marketing, chef d'entreprise, enseignante, etc.) qui se sont retrouvées brutalement sans revenu et/ou en cession d'activité du fait de la pandémie de Covid-19 et qui ont saisi l'opportunité de ces plateformes pour dégager un revenu complémentaire ou de substitution. Cela concernait particulièrement la plateforme Airbnb Experience. Sur la plateforme Heygo, les producteurs et productrices de contenu étaient assez fréquemment des guides professionnels, qui se sont retrouvés sans travail du fait des limites imposées aux voyages. Loin d'être un simple « loisir », cette activité relève donc du travail. La rémunération se fait soit par le paiement anticipé de la prestation, à un prix défini à l'avance et payé lors de la réservation, soit sur un principe de pourboire et dépend alors des dons durant la visite. Les plateformes prennent des commissions allant de 20 à 40 % de ce que l'audience verse. Elles sont donc fondées sur des modèles lucratifs, et les personnes qui proposent les visites ou les activités sont le plus souvent animées par une logique professionnelle.

Le public est en très grande proportion originaire d'Amérique du Nord (USA, Canada), du Royaume-Uni, d'Australie. Il est, d'après les informations croisées issues des entretiens, de l'observation durant les visites et de la participation à des forums associés à ces plateformes,

¹ Les personnes proposant des visites et expériences en ligne sont aussi bien des hommes que des femmes et les deux sexes sont représentés à parts égales dans les entretiens. Les personnes fréquentant ces plateformes sont en revanche majoritairement des femmes (information recoupée par les dires des salariés des plateformes, les prestataires et mes propres observations). Pour ces dernières, le genre « indifférencié » féminin sera donc utilisé dans l'article.

constitué majoritairement de femmes, qui seraient pour la plupart dans la tranche d'âge de 60 ans et plus. L'enquête sur laquelle le travail s'appuie a été menée entre 2020 et 2022, en croisant des observations réalisées lors de la participation à plusieurs dizaines de visites et expériences en ligne (plus de 50) sur cinq plateformes différentes, 27 entretiens semi-directifs menés avec des personnes proposant des expériences en ligne, et l'observation participante en tant que productrice de contenu, expérience à laquelle je me suis livrée sur trois plateformes. Les entretiens ont été menés aussi bien avec des guides travaillant en Europe (Pologne, France, Irlande), que dans des pays considérés comme économiquement émergents ou en développement, en Inde, Brésil, Afrique du Sud, ou encore au Kenya, pour ne citer que quelques exemples. Ces entretiens ont été réalisés à distance, en utilisant un logiciel de visioconférence sur ordinateur ou, plus rarement, des appels par l'application WhatsApp sur smartphone. Il s'agit dans ce chapitre de comprendre ce que ces expériences impliquent, notamment du point de vue des inégalités de visibilité des patrimoines sur ces plateformes.

1. Tourisme et hiérarchies spatiales et patrimoniales

On connaît les problèmes de répartition des flux touristiques dans les destinations physiques, caractérisés par la surfréquentation de certains lieux et l'invisibilisation d'autres, en particulier des sites « périphériques », que ce terme soit entendu au sens géographique, ou culturel. Ces inégalités spatiales ont notamment été traitées dans les contextes des grandes métropoles et conceptualisées à partir d'expressions soulignant l'hyper spécialisation de lieux et quartiers – comme le « Central Tourism District » de Paris (Duhamel & Knafou 2007). Les espaces longtemps restés en marge du tourisme font aujourd'hui l'objet d'un intérêt accru de la part de touristes à la recherche d'expériences « hors des sentiers battus » et de politiques de mise en tourisme des territoires touristiquement périphériques (Gravari-Barbas 2017). Dans le Grand Paris, les politiques n'ont cependant pas encore fait vaciller – en termes de fréquentation – le « déséquilibre majeur [...] observé entre les grands monuments et sites culturels prestigieux du centre de la capitale et de nombreux sites (tels que la Basilique Saint-Denis, le Château de Vincennes, le musée Albert Kahn, La Défense, les faubourgs et la plupart des quartiers périphériques parisiens) qui ne bénéficient pas de la renommée qu'ils méritent du fait de leur localisation périphérique » (*ibid.*). En théorie, l'avènement du tourisme numérique devrait rebattre les cartes et permettre une visibilité accrue des lieux périphériques. La désintermédiation engendrée par les plateformes touristiques dans le domaine de l'hébergement repose par exemple sur l'argument selon lequel elles permettraient de voyager dans des logements hors du marché touristique – et hors des lieux de l'hyperspécialisation touristique : grandes chaînes hôtelières, stations balnéaires ou de ski, etc. – pour vivre « comme un habitant du pays » (Schéou & Girard 2021). Or, comme le notent ces auteurs « si on considère les lieux où s'opèrent les échanges de logement mais aussi le couchsurfing, on observe une forte prégnance de la 'carte touristique' : les destinations correspondent largement aux endroits déjà investis par les flux touristiques » (*ibid.*). On pourrait s'attendre à ce que, en matière de tourisme à distance, la possibilité d'une « démocratisation » des lieux et espaces les moins touristiques soit d'autant plus aisée que la médiation par internet règle les difficultés d'accès à des espaces périphériques. Cette idée, qui repose sur une vision du

numérique comme médium neutre et à l'accès égal au sein de la société, est remise en cause par les données qui seront examinées plus loin. Celles-ci s'attachent en particulier aux différentes formes de « patrimoine » présentées lors de ces expériences, qu'il s'agisse de patrimoines matériels ou immatériels.

Le « patrimoine » est appréhendé non pas simplement comme quelque chose hérité du passé, mais une sélection opérée dans le présent et largement déterminée par des facteurs sociaux, politiques et économiques (Poulot 2006). Comme le souligne D. Fabre, « Patrimonialiser, admettons cette suffixation barbare, c'est mettre à part, opérer un classement, constater une mutation de fonction et d'usage, souligner la conscience d'une valeur qui n'est plus vécue dans la reproduction de la société mais qui est décrétée dans la protection de traces, de témoins, de monuments » (Fabre 1997, 65). La patrimonialisation implique une standardisation et une nouvelle évaluation des pratiques et des biens. Par exemple, pour les formes de patrimoine listées au titre des conventions de l'Unesco, les candidatures impliquent une présentation formatée de la pratique ou du bien, que ce soit par l'utilisation de formulaires de candidature préétablis ou la réalisation de vidéos standardisées. Par ailleurs, l'inscription sur les listes patrimoniales, comme le souligne V. Hafstein (2009), opère un détachement, une décontextualisation du social, mais aussi une recontextualisation dans le contexte des inventaires nationaux d'une part et des listes internationales d'autre part. Ainsi, l'élément patrimonialisé devient référencé et évalué en rapport aux autres pratiques et expressions listées. Les expressions culturelles, dans la patrimonialisation, sont rendues comparables et mesurables sur une échelle de valeur dont les critères sont présentés comme fondés sur des principes universellement reconnaissables. Ces critères établissent des hiérarchies.

Pour revenir à l'Unesco par exemple, le système de listes opère différentes formes de hiérarchisation : entre ce qui est sur une liste et ce qui n'y est pas, ou encore entre ce qui est dans les inventaires nationaux et les listes indicatives d'une part, et ce qui est sur les listes internationales d'autre part. Bien que la Convention de 2003 pour la sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel entende rompre pour partie avec la hiérarchisation, en remplaçant l'idée de « valeur universelle exceptionnelle » par la « représentativité », les mécanismes des politiques patrimoniales à l'œuvre ne continuent pas moins d'opérer sur des hiérarchisations. Le Patrimoine Culturel Immatériel, comme le patrimoine matériel, repose aussi sur une sélection : les États choisissent, dans l'ensemble des pratiques listées sur l'inventaire national, celles qui mériteront d'être inscrites sur les listes internationales de l'Unesco. Les inscriptions sont en outre interprétées généralement dans un système de valeur qui place la liste représentative du Patrimoine Culturel Immatériel (l'une des trois listes internationales mise en place par la Convention de 2003) « au-dessus » des inventaires nationaux.

La patrimonialisation nous renseigne donc, selon la perspective d'une anthropologie de la valeur comme proposée par D. Graeber (2021), sur la manière dont les sociétés définissent le bon, le bien, le désirable, et sur leur « philosophie pratique » (*ibid.*). Outre les valeurs dominantes d'une société, les processus patrimoniaux activent aussi des valeurs spécifiques à certains groupes. Ces processus relèvent d'une hiérarchisation des formes d'expression culturelle, qui dépend de mécanismes et facteurs divers : le capital symbolique (ou, parfois,

économique) des groupe(s) dominant(s) (Skounti 2013), la légitimation de certaines pratiques, des préoccupations socio-politiques (œuvrer pour la paix, pour le développement durable, etc.)

Le tourisme est un de ces lieux de sélection et de hiérarchisation qui, en plus des valeurs propres à une société ou à des groupes, fait intervenir l'opportunité économique : « les acteurs touristiques adaptent leurs discours au registre patrimonial dominant pour assurer la pérennité de la fréquentation de ces lieux par le flux touristique » (Bertrand & Bielawski, 2022). Les acteurs touristiques opèrent, comme le soulignent ces deux auteurs, une « hiérarchisation du patrimoine » afin de correspondre à ce qui est économiquement viable.

C'est dans cette perspective que je vais aborder les processus à l'œuvre sur ces plateformes. Ces dernières tendent à reproduire une asymétrie entre des patrimoines hautement valorisés et des lieux et sites à fort succès et visibles d'une part, et des lieux et patrimoines secondaires, moins visibles et attractifs d'autre part.

2. Le tourisme à distance : une inégale visibilité des patrimoines

Revenons d'abord brièvement sur le fonctionnement des plateformes étudiées. Celles-ci se présentent en apparence comme des intermédiaires neutres de mise en relation de pair à pair, entre des personnes qui souhaitent faire découvrir des lieux et éléments culturels de leur environnement de vie, et des personnes en attente de découvrir ces derniers. En réalité, loin de l'amateurisme et de la spontanéité supposés de l'offre de visites, celles-ci sont souvent motivées par des motifs économiques et réalisées par des guides de profession (cf. précédemment). Les lieux et éléments culturels et patrimoniaux mis en avant dépendent théoriquement des choix des producteurs et productrices de contenu. Néanmoins, ces choix sont contraints par plusieurs facteurs. Parmi ceux-ci, nous pouvons évoquer l'autorisation ou non de filmer les lieux, la qualité de la couverture numérique, l'intérêt manifesté par l'audience pour tel ou tel site de visite, ou encore la nécessité de proposer de nouvelles visites. En effet, sur l'une des plateformes, les guides doivent gagner des *followers* (suiveurs/suiveuses) pour mieux promouvoir leurs visites. Le fait d'être suivis par cette audience supposée « fidèle » qui assiste régulièrement à leurs tours oblige les guides à renouveler sans cesse leur offre : ils doivent trouver de nouveaux lieux, de nouveaux thèmes, pour maintenir vivant l'intérêt de leurs « visiteuses ». En développant ces activités, les guides de profession n'ont donc pas simplement transposé en ligne des visites qu'ils faisaient hors ligne. Les dispositifs des plateformes les ont contraints à adapter celles-ci et à en créer de nouvelles.

L'intérêt de l'audience est un facteur clé dans la détermination des choix de visite qui sont faits dans la mesure où, comme nous le verrons plus loin, la rémunération des guides en dépend. Or, comme les données issues de l'enquête le laissent penser, cet intérêt est très variable selon les pays concernés ou, au sein d'un même pays, entre sites emblématiques et sites plus « ordinaires » (Condevaux *et al.* 2021). Sur une plateforme à l'accès libre comme Heygo, le nombre de personnes assistant à une visite, parce que non limité, est un bon indicateur de l'intérêt manifesté par l'audience. Il est utilisé pour mesurer cela de manière comparative dans le tableau suivant.

Visite	Nombre de participants	Éléments d'intérêt mis en avant
Lac Titicaca (Bolivie)	35 participants	Totora Reed Boat Builders : techniques de fabrication des radeaux traditionnels totora et histoire des expériences de Thor Heyerdahl
Sulthan Bathery (Kerala, Inde)	11 participants	Le centre-ville ; la vie quotidienne et les édifices religieux
Baku (Azerbaïdjan)	35 participants	Vieille ville : du mur de défense à la ville intérieure, promenade à travers les bâtiments historiques et la tour Maiden (patrimoine mondial UNESCO)
Cobh (Irlande)	125 participants	L'histoire du port et des migrations, église catholique
Khajurâho (Inde)	13 participants	Visite du centre-ville et des temples. Patrimoine mondial Unesco depuis 1986
Louxor (Égypte)	58 participants	Allée des Sphinx
Paris (France)	92 participants	Promenade urbaine pour découvrir le patrimoine architectural haussmannien

Figure 1 : Tableau construit à partir des observations effectuées lors de la participation à plusieurs visites sur la plateforme Heygo au printemps 2022.

Le tableau, fondé sur des observations effectuées sur la plateforme Heygo (fig. 1), met en évidence plusieurs éléments : on constate que la fréquentation est plus élevée dans les villes d'Europe centrale et occidentale que dans des pays tels que l'Inde, la Bolivie ou l'Azerbaïdjan. Un pays non-européen, l'Égypte, se démarque par une audience également assez importante. Cela peut s'expliquer par différents facteurs : l'attrait exercé par le patrimoine antique égyptien dans le monde entier, mais aussi le succès de la guide elle-même. Celle-ci, de nationalité anglaise, pouvait créer une complicité culturelle et linguistique forte avec les membres de son audience. Par contraste, les guides des sites bolivien, indien et azerbaïdjanais étaient des « locaux ». La différence d'intérêt manifesté pour des villes française ou irlandaise par contraste avec des villes indiennes ou azerbaïdjanaise est d'autant plus notable que, dans le premier cas, on a affaire à la visite d'un patrimoine architectural relativement « commun » (patrimoine haussmannien à Paris, centre-ville de la petite ville portuaire de Cobh), alors que les villes d'Azerbaïdjan et d'Inde se prévalaient de l'existence de monuments et de sites inscrits sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco.

Les entretiens réalisés avec des producteurs et productrices de contenu confirment l'existence de problématiques assez distinctes entre guides européens, qui bénéficient d'une fréquentation assez forte de leurs visites, et les autres qui ont une audience beaucoup plus discrète. Ainsi, un guide indien utilisant plusieurs plateformes de visite en ligne indiquait-il :

« J'ai maintenant des amis à travers le monde qui sont mes collègues dans la même industrie, et ils ont beaucoup plus de réservations que moi, en France et en Irlande, en Italie, par exemple, et ils sont en mesure de répondre à la même population, qui pense que mes tours sont bien aussi. Mais après, et ce n'est pas comme si mes tours étaient moins bons en termes de qualité, c'est juste que [...] c'est trop exotique [...] c'est différent. Parlons franchement, c'est différent » (Entretien, 19/07/21).²

En dehors de ces différences entre pays européens et pays non-européens, les guides soulignaient des hiérarchies au sein même de leur pays, entre différentes destinations. Ainsi, une guide brésilienne, qui effectue des visites sur le thème de l'héritage afro-brésilien à Bahia, disait-elle :

« C'est une petite audience parce que, vous savez, ma destination n'est pas... si j'étais de Janeiro, j'aurais un public beaucoup plus large, quand je suis à Sao Paulo, mon audience à Sao Paulo est le double de celle que j'ai ici à Bahia » (Entretien, 29/08/2022).

Ce constat amenait les guides à faire des choix, notamment pour attirer davantage de personnes, comme le guide indien précité :

« Je suis basé à Bangalore, une ville que la plupart des gens ne connaissent pas. J'ai donc réalisé que si je faisais une expérience dans ma ville, elle ne serait peut-être pas reconnue. Je veux dire, je veux dire, je pense que ce ne sera pas populaire. J'ai donc choisi un endroit où les gens peuvent s'identifier à l'Inde » (Entretien, 19/07/21).

Ce guide a donc choisi de proposer plusieurs expériences : une du Taj Mahal, qu'il fait depuis chez lui car il habite loin de là, et une présentant différents lieux en Inde. Dans cette dernière, il se promène virtuellement entre des lieux et des éléments culturels emblématiques : les Eaux Noires du Kerala, le temple Kailasa, dans l'État du Maharashtra, qui fait partie de l'ensemble des trente-quatre grottes d'Ellora inscrites à l'Unesco.

Comme on le voit, des patrimoines européens, même « ordinaires » sont plus visibles sur les plateformes que des patrimoines extra-européens, et en particulier des patrimoines de pays émergents comme l'Inde, le Brésil, la Bolivie, quand bien même ceux-ci seraient considérés comme ayant une valeur « exceptionnelle » reconnue par une inscription à l'Unesco. Au sein de ces pays non-européens, le besoin d'attirer l'audience et de répondre aux attentes de celle-ci conduit certains guides à privilégier des « patrimoines » emblématiques plutôt que ceux qui peuvent être considérés comme subalternes ou ordinaires. Cette visibilité plus grande est due

² Les citations d'entretien sont traduites librement de l'anglais par l'auteure.

à une plus grande fréquentation des visites concernant les premiers, et une plus grande valorisation de ces visites par les algorithmes.

3. Une explication par des facteurs multiples

Plusieurs raisons expliquent ces mécanismes qui conduisent à une plus ou moins grande visibilité et valorisation des patrimoines, dont certaines sont avancées par les guides interviewées elles-mêmes. L'une des guides soulignait ainsi le caractère « eurocentrique » du système touristique dans son ensemble et le fait que la plateforme a été créée par des Britanniques peu soucieux de valoriser la diversité culturelle et donc peu susceptibles de corriger les effets de hiérarchisation des cultures créées par la demande de l'audience. Celle-ci, selon cette guide brésilienne, était généralement plus intéressée par Notre-Dame de Paris que par le patrimoine afro-américain du Brésil.

Cet élément d'explication renvoie donc au pouvoir de la « demande », mais aussi indirectement au fonctionnement même de la plateforme, et à l'absence de volonté de compenser les inégalités créées par celui-ci. Les algorithmes font que les visites qui ressortent le plus lors de la navigation sur la plateforme sont celles qui ont eu le plus d'avis ou les avis les plus positifs, et le plus de fréquentation. Quantité et qualité des avis, et « suiveurs », sont assidûment recherchées par les producteurs et productrices de contenu pour cela. Les algorithmes, loin de compenser les inégalités d'intérêt pour tel ou tel lieu ou visite, les renforcent donc. Or, cela a une incidence forte sur les revenus des producteurs et productrices de contenu. Les mécanismes économiques sur lesquels ces plateformes reposent, et en particulier les dispositifs incitatifs et la rémunération au pourboire, défavorisent généralement les guides des pays les moins riches. Comme vu précédemment, les destinations les plus demandées se trouvent en effet en Europe ou en Amérique du Nord. Les guides des pays les moins riches sont donc celles et ceux qui ont le plus de mal à s'« en sortir » sur la plateforme, parce qu'ils et elles présentent des sites et des destinations moins « connus » et « attractifs » et qu'ils sont de ce fait moins suivis (Condevaux 2024).

Les inégalités dans l'accès à internet et de couverture numérique peuvent aussi expliquer ces différences et le renforcement de la visibilité de certains lieux ou sites. De telles inégalités, entre zones urbaines et rurales, voire entre pays dits développés et en développement, ont été montrées dans certaines régions du monde. C'est le cas par exemple dans le Pacifique, avec le travail des chercheuses de la Australian National University (Watson & Fox 2021), qui ont mesuré les vitesses de téléchargement dans différents lieux de différents archipels du Pacifique et d'Australie en 2020, sur une période de 6 mois (avec 15 assistants utilisateurs de smartphones situés dans différentes zones dans les îles Salomon, Samoa, Papouasie-Nouvelle-Guinée, Australie et Fidji). Elles ont montré que les zones urbaines en Australie étaient les meilleures en termes de vitesse et d'homogénéité. Le plus mauvais résultat était le seul site rural des îles du Pacifique inclus dans l'étude. Pour ces raisons, certains sites de visite risquent

de rester hors du champ des possibles des visites en ligne³. En Nouvelle-Zélande par exemple, A. Carr (2020) a souligné que, du fait des inégalités d'accès aux technologies numériques en particulier, le tourisme autochtone avait plus souffert de la pandémie que les autres domaines touristiques.

Sur les plateformes étudiées, les visites en streaming étaient parfois marquées par des coupures ou des brouillages qui diminuaient la qualité de l'expérience et amenaient à des commentaires négatifs de la part des membres de l'audience. De nombreux guides lors des entretiens affirmaient avoir fait l'expérience de tels problèmes, dans les pays d'Europe centrale et orientale comme dans d'autres pays. Dans les premiers, ces coupures étaient néanmoins attribuées au manque de capacité de la plateforme, plutôt qu'à un problème de couverture internet locale. L'absence ou la faiblesse des couvertures internet était plus souvent mentionnée au cours des entretiens à propos de zones rurales, comme dans le cas des forêts du Mont Kenya, évoquées par un guide comme un lieu de visite qu'il aurait aimé valoriser, ce qui était impossible du fait de l'absence totale de couverture.

Néanmoins, même là où les couvertures numériques sont suffisantes, des visites en ligne n'ont pas nécessairement émergé, et il nous faut pour expliquer cela penser à d'autres éléments d'explication. J'évoquerai à ce titre une anecdote. L'observation participante déployée pour cette recherche a notamment reposé sur la proposition de visites. J'en ai effectué aussi bien en France métropolitaine, que sur l'un de mes terrains de recherche en Océanie, le Royaume de Tonga, en 2023. Déambuler dans une rue en parlant seule face à un téléphone tenu au bout d'un stabilisateur a dans tous les cas suscité des regards interrogatifs. À Tonga, le ressenti était néanmoins plus incongru. Cela est notamment lié au fait que la marche à pied est fortement dévalorisée comme moyen de déplacement. Seuls les enfants et les élèves l'utilisent de manière régulière. La déambulation piétonne sur laquelle ces visites guidées en ligne sont basées a donc très peu de chances d'attirer des guides potentiels. L'acceptabilité sociale de cette forme de visite n'est donc pas la même partout et doit être envisagée selon les contextes socio-culturels des visites.

La forme même des visites interroge ainsi l'adéquation ou l'inadéquation des outils numériques pour répondre aux enjeux d'une représentation culturelle non discriminante. Comme le soulignent J-É. Bigot, E. Bouté, C. Collomb et C. Mabi (2021), les médiations proposées par les plateformes contribuent à la structuration des discours et des usages. L'environnement numérique et les plateformes en particulier créent des formes de standardisation qui contribuent à la restriction des pratiques possibles et à l'écrasement des spécificités culturelles. Aux questions habituellement soulevées par la « mise en tourisme » des cultures et la valorisation des « patrimoines » dans les contextes touristiques « physiques » (autour de l'authenticité, des différences entre identité vécue et image mise en scène et ainsi de suite), s'ajoute également un autre enjeu dès lors que l'on passe en ligne, qui est celui de devoir s'adapter à un cadre représentationnel formaté par la double influence de l'usager et de la plateforme. Une anthropologie du numérique est donc nécessaire pour comprendre

³ En Océanie, sur les plateformes étudiées, Aotearoa-Nouvelle-Zélande et l'Australie étaient les seuls pays où des visites à distance étaient proposées, parmi les plus de trente territoires du continent.

finement les usages des technologies dans leurs environnements culturels et les enjeux de ce tourisme virtuel pour l'avenir.

Conclusion

Malgré la popularisation des visites guidées à distance durant les années marquées par la pandémie mondiale de Covid-19, celles-ci ne remettent pas en cause les hiérarchisations à l'œuvre dans les politiques patrimoniales ou le tourisme. Les visites en ligne participent au contraire à la reproduction de ces dernières en donnant plus de visibilité à des patrimoines « emblématiques » et/ou localisés dans des destinations prisées. Cela s'explique par divers facteurs : les choix faits par les guides pour attirer une audience plus nombreuse, les préférences des participantes, le fonctionnement des algorithmes, la qualité des connexions, mais aussi l'acceptabilité sociale et culturelle de cette forme de visite. Par ailleurs, alors qu'elles sont parfois promues comme permettant à tout un chacun de faire connaître sa « culture » ou son « territoire », les plateformes de visite sont en réalité fondées sur des processus de sélection des personnes qui peuvent proposer du contenu, processus qui s'apparentent à de véritables recrutements professionnels (Condevaux 2024). Par ces différents mécanismes, les plateformes accentuent les hiérarchisations entre « patrimoines » et, par effet, les inégalités entre travailleurs et travailleuses des « Nords » et des « Suds ».

Bibliographie

- Bigot, Jean-Édouard, Bouté, Edouard, Collomb, Cléo & Mabi, Clément (2021), « Les plateformes à l'épreuve des dynamiques de plateformes », *Questions de communication* 40. <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/26584>.
- Bertrand, Romain & Bielawski, Mathilde (2022), « Dé-patrimonialisation », *Journal des anthropologues* 170-171. <https://doi-org.ezpaarse.univ-paris1.fr/10.4000/jda.12676>.
- Carr, Anna (2020), « COVID-19, indigenous peoples and tourism: A view from New Zealand », *Tourism Geographies* 22 (3), 491-502.
- Condevaux, Aurélie (2023), « Le tourisme est mort, vive le travail à distance! Médiations touristiques en temps de pandémie », in : Senik, Claudia (dir.), *Le travail à distance. Défis, enjeux et limites*. Paris: La Découverte, 94-112. <https://www.cairn.info/le-travail-a-distance--9782348079481-page-94.html>.
- Condevaux, Aurélie, Gravari-Barbas, Maria & Guinand, Sandra (dir.) (2021), *Tourism Dynamics in Everyday Places: Before and After Tourism*. Londres-New York: Routledge.
- Condevaux, Aurélie (2024), « Plateformes touristiques et construction de la personne à l'ère numérique », *Socio-anthropologie* 49, 245-262. <https://doi.org/10.4000/11yyk>.
- Duhamel, Philippe & Knafo, Rémy (2007), « Le tourisme dans la centralité parisienne », in Pumain, Denise & Le Goix, Romain (dir.), *La métropole parisienne. Centralités, inégalités, proximités*. Paris: Belin, 39-64.

Fabre, Daniel (1997), « Le patrimoine, l'ethnologie », in Nora, Pierre (dir.), *Science et conscience du Patrimoine*. Paris: Fayard, 59-72.

Fisher, Roger *et al.* (1991), *Getting to Yes: Negotiating an Agreement without Giving in*. London: Century Business.

Girard, Alain & Schéou, Bernard (2021), « The emergence of co-production tourism beyond commercial tourism? », in Condevaux, Aurélie, Gravari-Barbas, Maria & Guinand, Sandra (dir.), *Tourism Dynamics in Everyday Places*. Londres-New York: Routledge, 57-73.

Graeber, David (2001), *Toward an Anthropological Theory of Value. The False Coin of Our Own Dreams*. New York: Palgrave.

Gravari-Barbas, Maria (2017), « Tourisme de marges, marges du tourisme. Lieux ordinaires et 'no-go zones' à l'épreuve du tourisme », *Bulletin de l'association de géographes français* 94 (3). <https://doi.org/10.4000/bagf.2097>.

Hafstein, Vladimar (2009), « Intangible heritage as a list. From masterpieces to representation », in : Smith, Laura Jane & Akagawa, Natsuko (dir.), *Intangible Heritage*. Londres-New York: Routledge.

Mura, Paolo, Tavakoli, Rokhshad & Pahlevan Sharif, Saeed (2017), « 'Authentic but not too much': Exploring perceptions of authenticity of virtual tourism », *Information Technology & Tourism* 24, 31-55. <https://doi.org/10.1007/s40558-016-0059-y>.

Poulot, Dominique (2006), « De la raison patrimoniale aux mondes du patrimoine », *Socio-anthropologie* 19. <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/753>.

Skounti, Ahmed (2013), *La représentativité dans le champ du patrimoine culturel immatériel. Notes préliminaires*. IRCI Meeting on ICH, International Research Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region (IRCI).

Watson, Amanda H. A. & Fox, Rohan (2021), « Digital divide: Mobile internet speeds in the Pacific », *Pacific Journalism Review: Te Koako* 27 (1-2), 215-231. <https://doi.org/10.24135/pjr.v27i1and2.1168>.

2.4. L'invention de la *Provincia* (1867-1967) : sauvegarde, conservation et valorisation du patrimoine archéologique méditerranéen

Diane Alliaume

Anthropologie et histoire des mondes antiques (ANHIMA) & ED 472

Résumé

L'un des axes préliminaires de ma recherche doctorale consacrée à l'histoire de l'archéologie sous-marine porte sur le développement des fouilles archéologiques en Provence et la prise de conscience du patrimoine archéologique marseillais. Les chercheurs, en tant que défenseurs et innovateurs, ont partagé des visions régionales et nationales, fil conducteur de l'étude. L'approche prosopographique éclaire leurs parcours, méthodes et apports à l'archéologie, tandis que l'innovation principale repose sur l'utilisation de l'intelligence artificielle, notamment l'HTR, pour la transcription d'archives. Ce travail vise à rendre ces résultats accessibles et participe à l'évolution des politiques patrimoniales, soulignant l'importance de l'étude des sources écrites pour comprendre l'histoire de la patrimonialisation via les réseaux et collections archéologiques.

Mots-clés

Provence – Fernand Benoit – Archéologie – Historiographie – Intelligence artificielle

Abstract

One of the preliminary focuses of my doctoral research on the history of underwater archaeology concerns the development of archaeological excavations in Provence and the growing awareness of Marseille's archaeological heritage. Researchers, as advocates and innovators, shared regional and national visions, which form the central theme of the study. The prosopographic approach sheds light on their careers, methods and contributions to archaeology, while the main innovation lies in the use of artificial intelligence, particularly HTR, for the transcription of archives. This work aims to make these results accessible and contributes to the evolution of heritage policies, highlighting the importance of studying written sources to understand the history of heritage preservation through archaeological networks and collections.

Keywords

Provence – Fernand Benoit – Archaeology – Historiography – Artificial intelligence

Le 9 décembre 2021, le maire de Marseille Benoît Payan s'exprime dans un communiqué de presse sur l'affaire de la Corderie : « L'État se dédit de ses engagements [...] En décidant de réenfouir les vestiges antiques de la Corderie, la ministre de la Culture Roselyne Bachelot enfouit une partie de la mémoire de Marseille »¹. Cette critique envers la décision de la ministre de la Culture de recouvrir les vestiges de la carrière grecque de la Corderie est significative, voire emblématique de la conscience patrimoniale en Provence et notamment à Marseille, qui reste encore marquée par l'image d'une « ville sans antiquités » selon les termes de Louis Méry². Et pourtant... la Provence, du nom latin *Provincia* est une région unique en France par l'importance et la beauté des vestiges antiques qui apparaissent comme encore vivants au sens de Joseph Roth dans *La Marche de Radetzky* à l'image de la ville d'Arles, dans les vieilles maisons, au détour d'une rue pittoresque, ou encore le long des routes.

Pays de paradoxes où la mémoire se fait désirer ou bien surgit inopinément à l'occasion des grands chantiers urbains du XIX^e siècle, la région marseillaise connaît alors l'un de ses plus importants développements à la fois économique et démographique grâce à l'essor de la navigation. De nouveaux ports sont créés et élèvent la capitale phocéenne à la première place des gares maritimes en Méditerranée dès 1856, et comme le principal point de départ vers l'Orient et l'Empire colonial. Pour ce faire, le paysage urbain est transformé radicalement avec l'effacement du patrimoine ancien. L'un des exemples les plus marquants reste celui de Marseille, devenue un vaste et perpétuel chantier sous le Second Empire, et d'où ont émergé des réalisations de prestige célébrant la modernité, la fortune et le pouvoir retrouvés (Morel-Deledalle & Temime 1991). La transformation du paysage marseillais a également provoqué un changement de vision et contribué à l'émergence de nouvelles représentations du patrimoine en train de disparaître. Plus que le paysage marseillais, c'est le regard porté sur les vestiges anciens en cours de disparition qui a évolué.

Cet axe préliminaire à ma recherche doctorale consacrée à l'histoire de l'archéologie sous-marine a pour objet l'étude de la prise de conscience du patrimoine archéologique marseillais depuis la découverte du trésor d'Auriol en 1867 jusqu'au scandale du chantier de la Bourse à Marseille cent ans plus tard. L'étude couvre ainsi la période de la III^e République, laquelle bénéficie de l'élan des fouilles commandées par Napoléon III³, qui ont contribué à la formation d'une archéologie scientifique, puis la première moitié du XX^e siècle, marquée par une première étape avec les lois Carcopino de 1941 et de 1942⁴. Le cadre chronologique s'achève avec la

¹ Communiqué de presse de la Ville de Marseille, 9 décembre 2021.

² Louis Méry a été archiviste et bibliothécaire de la ville de Marseille. Le 6 septembre 1846, il a donné une communication à l'Académie de Marseille intitulée : « Marseille ville antique, sans antiquités ».

³ De 1861 jusqu'à la chute du second Empire en 1870, l'empereur Napoléon III a entrepris des recherches archéologiques à partir des récits de César, tels que les *Commentaires sur la guerre des Gaules* et les *Commentaires sur la Guerre civile*.

⁴ Les lois du 27 septembre 1941 et du 21 janvier 1942, dites « Carcopino 1 et 2 », sont les premières lois qui réglementent et structurent administrativement l'archéologie française. Seule la loi du 27 septembre 1941 fut validée à la Libération par l'ordonnance 45-2092 et le décret 45-2098 du 13 septembre 1945. Les lois Carcopino instaurent un service de protection du patrimoine archéologique national. Ainsi, une autorisation préalable à l'entreprise des fouilles délivrée par le secrétaire d'État à l'Éducation nationale et à la jeunesse

période des Trente Glorieuses et les fouilles du quartier de la Bourse à Marseille, premier grand chantier d'archéologie urbaine et de sauvetage en France, dont le retentissement a contribué à l'émergence de l'archéologie préventive dans les années 1980.

Le cadre géographique retenu est celui de la vallée du Rhône et notamment la région marseillaise. Aussi bien défenseurs du patrimoine que précurseurs sur terre comme sous l'eau, assumant des fonctions de conservation ou de direction de musée, l'action et l'aura de ses chercheurs ont fait de la Massalie⁵ un lieu d'innovation, d'expérimentation et de diffusion des idées et méthodes de l'archéologie française ainsi qu'un des premiers lieux en France où des politiques de protection patrimoniale ont été développées.

1. Méthodologie

Les chercheurs précédemment cités ont été partagés entre deux visions, à la fois régionale et nationale, qui constituent le fil conducteur de ma recherche. Je définis leur rôle et leur insertion à la fois dans l'histoire de l'archéologie française de cette période et dans le développement tout particulier qu'elle a connu en Provence. Ainsi, je mobilise une approche prosopographique en m'intéressant à leur parcours, leurs méthodes de travail, leurs sources d'informations ainsi qu'à leurs apports à l'archéologie de cette région et les enseignements que leurs successeurs en ont retenus. Plus largement, il est essentiel d'analyser les relations entre ces chercheurs et les associations, aussi bien avec les autorités institutionnelles qu'avec la société civile, pour dégager une histoire de la culture de sauvegarde du patrimoine méditerranéen.

Pour répondre à cet objectif, un répertoire biographique des protohistoriens ayant travaillé en Massalie de 1867 à 1967 est réalisé sur le modèle du *Dictionnaire biographique d'archéologie* de Ève Gran-Aymerich (2001). Je m'appuie sur la méthode de la prosopographie définie par Georges Beech⁶ pour étudier des biographies de groupe dans une analyse de réseaux. Selon des axes de recherche développés par Corinne Bonnet et Véronique Krings lors du colloque *S'écrire et écrire sur l'Antiquité* (2008), l'inventaire et l'étude de la correspondance produite par ces archéologues offrira la possibilité de mieux comprendre la généalogie de leur production intellectuelle et le fonctionnement des réseaux archéologiques.

Pour cela, je consulte plusieurs types de sources. Tout d'abord, les publications des sociétés savantes, dont en premier lieu, le *Bulletin de la Société Archéologique de Provence* paru de 1904

est désormais obligatoire (article 1 de la loi du 27 septembre 1941). De même que l'État peut entreprendre des fouilles où il le veut, y compris sur des terrains où des découvertes fortuites ont été réalisées (article 14 et 15 de la loi du 27 septembre 1941). Jérôme Carcopino, secrétaire d'État à l'Éducation nationale et à la jeunesse de 1941 à 1942 explique dans ses *Souvenirs de sept ans* (Carcopino 1953), que ces lois étaient destinées à limiter les fouilles entreprises par les armées d'occupation, notamment par les Italiens sous la direction de Nino Lamboglia à Cimiez près de Nice et par les Allemands à Entremont près d'Aix-en-Provence et sur le site de Carnac.

⁵ En référence à l'exposition *Voyage en Massalie : 100 ans d'archéologie en Gaule du Sud* organisée dans le cadre de l'année de l'archéologie au Centre de la Vieille Charité du 19 novembre 1990 au 24 février 1991.

⁶ Définie dans Beech 1980, 6 comme la méthode « des études biographiques collectives ou comparatives de groupes donnés distincts du reste de la société par l'emploi, l'activité, le statut social ».

à 1909 et couvrant la région de Marseille, d'Arles et d'Aix-en-Provence. Celle de la Fédération historique de Provence avec la revue *Provence historique*, mais aussi des revues régionales comme *Provincia* de 1921 à 1948 publiée par la Société de statistique d'histoire et d'archéologie de Marseille, des *Mémoires de l'Institut historique de Provence* de 1924 à 1949, la revue *Rhodania* publiée entre 1919 et 1974 par l'association des préhistoriens, des archéologues classiques et des numismates du bassin du Rhône, ainsi que du *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, de la *Revue des études anciennes*, de la revue *Gallia*, des *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* et de la *Revue d'études ligures*.

Paul Ricoeur écrit que « le moment de l'archive c'est le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique » (2000). C'est notamment le cas avec l'étude de plusieurs fonds d'archives répartis dans plusieurs institutions publiques qui viennent compléter mes recherches avec de la correspondance, des publications, des journaux, des notes de fouilles, des photographies et des dessins qui demeurent pour la plupart inédits.

Le musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye conserve un riche fonds de correspondance ancienne, des albums dits « noirs » comprenant des documents iconographiques et des plans, mais aussi une collection méconnue de maquettes réalisées par Auguste Pelet⁷ au début du XIX^e siècle représentant des monuments romains du sud de la France⁸. À visée pédagogique dans un premier temps car utilisées par l'École des Beaux-Arts, les maquettes témoignent à la fois de l'évolution architecturale des monuments ainsi que de l'urbanisme ancien environnant ces derniers. Cette collection, complétée par des tableaux d'Albert Girard⁹ en dépôt au musée d'Archéologie nationale depuis 1885 et représentant également la même thématique¹⁰, est un corpus important pour comprendre la vision des artistes du XIX^e siècle sur les vestiges monumentaux de l'Antiquité romaine du sud de la France.

L'Institut de France conserve de précieux fonds d'archives relatifs à la correspondance de Fernand Benoit et de Jérôme Carcopino, tous deux membres de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres. Les Archives nationales à Pierrefitte-sur-Seine recensent plusieurs fonds d'archives dont celui d'Albert Grenier qui a été l'un des principaux acteurs de l'archéologie nationale pendant cette période.

La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, située à Charenton-le-Pont, conserve en majorité les dossiers de sites archéologiques des Bouches-du-Rhône, ainsi qu'un fonds spécifique au développement de l'archéologie sous-marine en France. La ville de Marseille et le Centre de la Vieille Charité possèdent également des fonds d'archives en grande partie numérisés sur le fonctionnement et les travaux des musées marseillais et notamment du musée Borély, plus particulièrement sous les directions respectives de Michel Clerc et de Fernand Benoit.

⁷ Auguste Pelet (1785-1865), archéologue et inspecteur des monuments historiques.

⁸ Par exemple les antiques de Glanum, les arènes et la Maison Carrée de Nîmes, les fouilles du théâtre d'Arles.

⁹ Albert Girard (1839-1920) est un peintre paysagiste français.

¹⁰ Parmi les monuments représentés : l'arc d'Orange, l'arc et le mausolée de Saint-Rémy-de-Provence, le théâtre d'Arles notamment.

Enfin, le fonds d'archives de Fernand Benoit, particulièrement riche, conservé au Palais du Roure à Avignon, est central et revêt une importance particulière dans ma recherche. Il comprend, non seulement la correspondance de l'archéologie (lettres de Michel Clerc, Henri Rolland et Nino Lamboglia), mais également l'intégralité de sa documentation, ainsi que sa bibliothèque, un fonds iconographique et même des objets.

Ces archives comportent deux caractéristiques. La première est liée à la durée de celles-ci qui engendrent des variations dans la forme de l'écriture qui devient de moins en moins lisible. Pour la seconde, il faut noter la singularité des écritures dont certaines sont celles d'archivistes paléographes. Les formes d'écritures sont donc variées avec l'utilisation d'abréviations et la présence de ratures.

Le caractère innovant de cette recherche repose sur l'usage de l'intelligence artificielle en faisant appel à l'HTR (Handwritten Text Recognition) sur ces archives. L'OCR et l'HTR sont des processus de *computer vision* car ils visent à identifier des signes, formés par des ensembles de pixels foncés adjacents sur un fond clair, sur des images numériques. L'HTR se différencie de l'OCR car il doit composer à partir d'écritures cursives aussi nombreuses qu'il y a de scribes. L'emploi de cette technologie de reconnaissance par ordinateur des écritures manuscrites avec la transcription des documents conduit à une automatisation progressive de certaines tâches. Grâce à la plateforme de transcription automatique de textes manuscrits Transkribus développée par l'Université d'Innsbruck, des données exploitables ont été produites à plusieurs niveaux aussi bien technologique, avec l'indexation, l'annotation automatique et l'exploration des documents textuels grâce à des moteurs de recherche, que scientifiques avec l'analyse à la fois de la structure et des idées formulées dans les corpus tout en facilitant le développement d'application web. Cependant, l'outil Transkribus n'utilise pas de dictionnaire et ne cherche pas à reconnaître des mots. Il analyse les lignes de texte caractère par caractère. C'est pourquoi, dans un objectif postdoctoral, la création d'un dictionnaire propre à l'historiographie de l'archéologie serait à envisager avec un étiquetage morphosyntaxique au moyen d'un traitement sur TXM, un logiciel de textométrie en open source pour faciliter la transcription automatisée des archives de l'archéologie.

De même, l'analyse textométrique des documents contribuerait à s'engager dans une certaine conception éthique de la recherche en archéologie avec une autre lecture de ces archives en intégrant l'étude des émotions. Le logiciel d'analyse sémantique ou de fouille de textes Tropes développé par Pierre Molette et Agnès Landré, serait approprié car proposant l'utilisation du thésaurus Emotaix. Celui-ci est spécifiquement dédié à l'étude des émotions avec une distinction de certains mots ou classes relevant d'émotions positives ou négatives ainsi que l'identification du style des textes ou des notes de fouilles.

Des liens avec les SIG (systèmes d'informations géographiques) seront également établis pour une spatialisation des carnets de fouilles. Des données de terrain pourront ainsi être géoréférencées, permettant la réalisation de cartes archéologiques qui montreront l'évolution des fouilles archéologiques en Provence.

Paul Ricoeur souligne qu'« il ne faudra toutefois pas oublier que tout ne commence pas aux archives, mais avec le témoignage, et que, quoi qu'il en soit du manque principal de fiabilité

du témoignage, nous n'avons pas mieux que le témoignage, en dernière analyse, pour nous assurer que quelque chose s'est passé [...] » (Ricoeur 2000). L'historiographie peut s'appuyer sur la mémoire orale et il m'a semblé indispensable d'entreprendre dès le début une campagne de collecte de témoignages oraux pour recueillir les récits de chercheurs contemporains et de membres familiaux ayant côtoyé et travaillé avec les archéologues. Ces entretiens combinent plusieurs approches : autobiographique, sociologique et chronologique. La complémentarité des connaissances historiques, archéologiques et institutionnelles offre l'occasion d'analyser en détail les événements historiques et les grandes thématiques qui parcourent l'histoire de l'archéologie en région marseillaise. Si l'une des utilisations de ces témoignages oraux est celle de « l'archivation en vue de la consultation par des historiens » au sens de Paul Ricoeur (*ibid.*), ces archives orales pourront également favoriser des collectes d'archives privées auprès de ces témoins.

Dans cette perspective, ma recherche s'inscrit dans l'évolution des politiques archéologiques nationale et européenne qui encouragent aujourd'hui l'étude approfondie des sources écrites et orales pour mieux comprendre l'histoire culturelle de la patrimonialisation à travers l'historiographie des sites et des collections archéologiques.

2. Les acteurs de l'archéologie provençale

À titre d'exemples, Isidore Gilles (1808-1900), chargé des travaux de voirie, fêru d'agronomie et autodidacte, fut l'un des premiers à signaler systématiquement les sites préromains des pays d'Arles, d'Aix ou encore de Marseille. Gaston Vasseur (1855-1915), géologue et directeur du Musée d'histoire naturelle pratiqua pour la première fois en Provence la fouille stratigraphique, notamment pour le site du Baou-Roux à Bouc Bel-Air et du Fort Saint-Jean à Marseille. Michel Clerc (1857-1931), normalien de formation, entreprit des recherches sur l'histoire de Marseille et de sa région pendant l'Antiquité, tout en développant les espaces muséographiques du Musée Borély à Marseille. Fernand Benoit (1892-1969), chartiste de formation, fut un véritable leader de l'archéologie provençale pendant 40 ans et l'auteur de synthèses historiques régionales ou thématiques, liées aux fouilles d'Arles, d'Entremont, de Cimiez. Nino Lamboglia (1912-1977), fondateur de l'Institut International d'Études Ligures en 1939, fut aussi l'initiateur, avec Fernand Benoit, de l'archéologie sous-marine en Méditerranée avec l'étude du site du Grand Congloué. Véritable pionnier, il est l'un des premiers à introduire la méthode du carroyage sous-marin métallique pour délimiter les zones de fouille en 1958.

3. Les débuts d'une prise de conscience du patrimoine archéologique

Quelques décennies avant les travaux entrepris par le baron Haussmann, une certaine conscience de la ville et plus largement de la région marseillaise est apparue au sein des collectifs savants, comme lors du creusement du bassin de Carénage en 1831. Avec beaucoup de décombres évacués ou utilisés pour construire des quais, ce chantier occasionna la nomination, pour la première fois à Marseille, d'une commission de surveillance pour la

reconnaissance et la conservation des objets d'art et d'antiquités, chargée notamment du contrôle des chantiers et de la publication des résultats archéologiques. À Marseille, les travaux d'aménagement haussmanniens ont été conduits de deux façons : d'une part, avec des percées dans le tissu urbain et, d'autre part, avec des aménagements portuaires de type bassins et digues pour faire face à l'augmentation globale du trafic. Opérations radicales et marquantes visuellement, les percées ont entraîné de nombreuses destructions et des fouilles profondes. Cela a été, par exemple, le cas lors de la création de la jonction entre le nouveau port de la Joliette et le centre historique avec le percement de trois boulevards : le boulevard des Dames, le boulevard d'Orléans (actuel boulevard National) et le boulevard de l'Impératrice (actuel boulevard de la République). Des quartiers entiers ont été rasés, des monuments, des habitations, dont des hôtels particuliers, ont été démolis.

La prise de conscience de l'intérêt archéologique de Marseille fut confirmée avec la découverte des vestiges d'une des plus brillantes cités de l'Antiquité. Plusieurs nécropoles grecques et romaines sur la rive sud du Vieux-Port, des vestiges romains, un baptistère paléochrétien à l'emplacement de la nouvelle cathédrale de la Major ainsi que d'une autre nécropole romaine, un sanctuaire dédié à Cybèle ainsi qu'un fragment d'épave romaine ont été révélés lors du percement de la rue de la République. Diffusées dans la presse régionale et nationale, ces découvertes firent l'objet de relevés précis par Henri Espérandieu, aujourd'hui conservés à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine à Charenton-le-Pont. Néanmoins, la conservation de ces rares vestiges n'a pas apaisé les protestations contre la disparition de la Marseille d'antan.

En 1835, Prosper Mérimée, inspecteur général des monuments historiques, se rend dans la cité phocéenne et y remarque trois édifices, à savoir les caves Saint-Sauveur, l'abbaye de Saint-Victor et la cathédrale de la Major, dont il fait une description dans son ouvrage *Notes de voyage dans le Midi de la France* publié la même année. Ces trois édifices sont inscrits sur la liste des monuments français à sauver présentée en 1840. Prosper Mérimée ne s'arrête pas là et, désireux d'établir un inventaire du patrimoine monumental de la France à préserver, commande à cinq photographes, une série de travaux sur les monuments de France. Ainsi, en 1851 sous l'impulsion de la Commission nationale des sites et monuments historiques, la mission héliographique de Baldus part de Fontainebleau, en passant par la Bourgogne, le Lyonnais, le Dauphiné pour arriver en Provence. Également inspecteur des monuments historiques, reconnu comme un précurseur du genre avec une vision originale et une connaissance approfondie de la Provence, Baldus fixe l'image des principaux lieux monumentaux antiques en suivant l'itinéraire de Mérimée de 1835. Les villes d'Arles, Avignon et Nîmes font l'objet d'une campagne photographique plus approfondie. Premier corpus photographique pour le sud de la France, ces photographies documentent l'aspect archéologique et architectural des monuments, tout en ayant recours à des procédés de prises de vue en plongée ou contre-plongée qui mettent en relief les dégâts causés par le temps et par les hommes.

Si l'intérêt et l'investissement de Prosper Mérimée dans la préservation du patrimoine, notamment celui du Midi de la France, ne sont plus à démontrer, l'originalité des représentations de la *Provincia* antique n'a pas encore fait l'objet d'études approfondies.

Aucune étude n'a été entreprise sur le rôle capital des représentations du passé antique de la région dans la construction de la notion de *Provincia*. Ainsi, les campagnes photographiques de Charles Nègre en 1852, Dominique Roman à Arles en 1855, Gondran à Aix-en-Provence et Terris à Marseille en 1862 ont dépassé progressivement le cadre documentaire pour s'inscrire dans une démarche de valorisation touristique, mais aussi de redécouverte de l'Antiquité, notamment dans l'architecture civile.

Les années 1860 correspondent également aux débuts des restaurations du patrimoine antique provençal dirigées par des architectes qui supervisent les campagnes de restauration, à l'image de Jean-Michel Penchaud pour les antiques de Saint-Rémy-de-Provence. D'autres, comme Auguste Caristie, chargé de la restauration de l'arc de triomphe d'Orange, immortalisent les différentes étapes à travers des photographies, publiées pour la première fois en 1856. Grâce à leur action, le regard porté sur les vestiges monumentaux évolue pour devenir un objet de rêveries et a contribué à l'invention d'une Provence, lieu de réminiscences virgiliennes aux portes de l'Orient.

Les célébrations du 25^e centenaire de la fondation de Marseille en 1899 ont été également importantes dans la prise de conscience de l'importance de l'histoire ancienne dans la région marseillaise. Décidées par le premier maire socialiste élu en France, Siméon Flaissières, les fêtes commémorant la fondation de Marseille – et rendues célèbres avec la fameuse affiche (fig. 1) dessinée par David Dellepiane¹¹ – connurent beaucoup de succès avec la réalisation de plusieurs reportages photographiques et une riche production de supports iconographiques¹². Pendant près d'une semaine, Marseille vécut à l'heure phocéenne avec de nombreuses reconstitutions, parmi lesquelles l'arrivée des Phocéens à bord de quatre pentécontères depuis le nouveau port de la Joliette et la célébration des noces de Gyptis et Protis. Les fêtes atteignirent leur point d'orgue avec la venue d'un ambassadeur de Phocée qui offrit à la ville de Marseille en signe de fraternité entre les deux peuples, le moulage d'un bas-relief représentant un coq découvert à Phocée¹³. L'organisation de ces fêtes par la municipalité de

¹¹ Peintre affichiste marseillais qui s'inscrit dans plusieurs courants artistiques dont le Modern Style ou encore le Pointillisme.

¹² Citons notamment des lithographies, des calendriers, des menus, des cartes postales, des médailles.

¹³ L'original de ce moulage représentant « un grand coq vainqueur et une branche de laurier avec ruban flottant » (Morel-Deledalle 1995) est mentionné dans un article de Félix Sartiaux en 1914 comme originaire de Cymé ou des environs de l'ancienne Phocée et daté du III^e-II^e siècle av. J.-C. Le relief avait été réemployé dans la nouvelle Phocée dans les murs d'une maison avant d'être envoyé à l'École évangélique de Smyrne en 1872 (Sartiaux 1914), où il avait fait l'objet de plusieurs moulages (dont l'un pour la Sorbonne en 1901, cf. <https://collections.univ-paris1.fr/s/accueil/ark:/40705/b30ff>). Un relief similaire à ce dernier fut découvert lors des fouilles de l'Hérôon de Diodoros Paspáros à Pergame en 1973, ce qui a fait supposer à W. Radt que le coq dit « de Phocée » provenait en réalité de Pergame.

Marseille a également eu des objectifs politiques. Le maire socialiste devait ainsi montrer une image d'entente avec les partis du centre et de la droite.



Figure 1 : Affiche Dellepiane : Fêtes du 25^e centenaire de la fondation de Marseille du 14 avril au 22 octobre 1899.

L'occasion était ainsi toute trouvée dans une ville dont la création aurait été le fruit d'un mariage culturel. Le rôle et la portée de ces représentations ont été déterminants à la fois dans la prise de conscience du patrimoine ancien de Provence et dans l'histoire de son archéologie.

4. La seconde moitié du XIX^e siècle : développement d'une archéologie scientifique, des musées archéologiques et des sociétés savantes en Provence

Si, depuis la Renaissance, les vestiges du passé antique de la Provence ont attiré l'attention d'érudits locaux, férus d'histoire¹⁴, ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle que des scientifiques et amateurs se sont affairés pour les révéler et les étudier. En France, et plus généralement en Europe, se développe ainsi peu à peu une archéologie scientifique qui sert alors à déterminer les origines d'un peuple, censé former le noyau de la nation, et à justifier des prétentions territoriales tout en faisant naître un attrait pour les civilisations anciennes régionales. À l'image de Nabonide¹⁵, Napoléon III a contribué à la construction d'une certaine image du passé national, et l'essor de l'archéologie nationale avec la création en 1858 de la Commission de Topographie des Gaules¹⁶ et en organisant des campagnes de fouilles dès 1859 sur des sites associés à la conquête de la Gaule par César. Un projet de musée d'archéologie nationale pour rassembler le matériel des fouilles conduites en France est élaboré, et finalement concrétisé en 1867 au sein du château de Saint-Germain-en-Laye. Bien que le musée ait eu pour objectif de présenter l'histoire nationale de la Préhistoire au premier Moyen Âge, les collections ont servi également à documenter le contexte européen dans lequel elles se sont inscrites. Aussi, des objets étrangers ont été exposés dans les salles en regard des antiquités nationales¹⁷ ainsi que dans une « salle de comparaison », dont l'appellation évoluera plus tard en « salle d'archéologie comparée ».

En même temps qu'elles s'inscrivaient dans le développement d'une archéologie scientifique, la constitution de collections archéologiques nationales et de comparaison européenne a dépassé progressivement les critères esthétiques et de qualité artistique des objets propres aux musées des Beaux-Arts. La création du Musée d'archéologie nationale en 1867 sera fondamentale pour l'organisation des services et des musées archéologiques, notamment en Provence. Le Second Empire, et en particulier les années 1860 et 1870, correspondent aussi à la genèse du concept de conservation des vestiges, bien avant la naissance des actions associatives pour la sauvegarde des vestiges menacés de destruction. Le château Borély, acquis par la ville de Marseille en 1863, en est la parfaite illustration avec l'installation d'un musée d'archéologie destiné à accueillir dans un premier temps la collection Clot-Bey, puis des découvertes locales lapidaires issues des grands travaux de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, à l'image du site des Bernardines à Marseille ou encore des dons. Ces derniers comprenaient une part non négligeable de collections grecques et romaines qui firent partie du premier catalogue rédigé par le savant allemand Wilhelm Froehner (1834-1925) pour le musée d'archéologie de Marseille en 1897. Bien que ce

¹⁴ Notamment l'antiquaire Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637).

¹⁵ Nabonide a été le dernier roi de Babylone au VI^e siècle avant notre ère.

¹⁶ Institution ayant pour but d'étudier et de documenter l'histoire et l'archéologie nationale des origines au règne de Charlemagne.

¹⁷ Citons par exemple l'un des premiers dons entrés au musée d'Archéologie Nationale, à savoir les objets préhistoriques danois du roi du Danemark Frédéric VII.

document ne soit pas exhaustif, l'inventaire des réserves n'avait pas été réalisé à cette période, et il reste à ce jour la seule connaissance sur l'entrée au musée Borély d'objets issus de fouilles marseillaises du XIX^e siècle.

À l'aube du XX^e siècle, une nouvelle génération d'archéologues aux pratiques novatrices prend la relève et s'active à explorer les agglomérations protohistoriques et antiques de la Provence. Archéologues de cabinet ou chercheurs de terrain collaborent et pilotent ensemble les fouilles. Ces dernières, de plus en plus organisées, commencent à être documentées par des publications qui s'appuient sur le réseau actif des sociétés savantes et des associations régies par la loi de 1901, en plein essor dans les années 1920 et 1930.

Contribuant au développement de la collecte systématique d'objets à Marseille, mais aussi sur le site de Roquepertuse, Michel Clerc, secondé par Henri de Gérin-Ricard, conservateur suppléant au musée Borély, ont eu quant à eux, le souci permanent aussi bien d'enrichir que de renseigner l'inventaire des collections comme le souligne Michel Clerc en 1901 :

« Pour l'archéologie et l'histoire locale, les collections du musée Borély sont d'une extrême importance et j'espère très bientôt qu'on peut s'en servir pour augmenter singulièrement nos connaissances de Marseille antique. Il y a de véritables trésors qu'on a trop longtemps laissés inutilisés. Aussi est ce dans ce sens que je m'efforce surtout d'augmenter les collections » (Clerc 1901, 11).

Cette période est donc marquée par le développement de l'archéologie locale dans un contexte favorable à la prise en considération d'un patrimoine régional. Aussi Michel Clerc a-t-il encouragé la rédaction de monographies pour l'ensemble des villages présentant des vestiges, impliquant un travail sur plusieurs générations, comme il l'explique à l'occasion de la publication des résultats des fouilles réalisées à Roquepertuse :

« Cette histoire ancienne de la Provence, préhistorique, ligure, grecque, gauloise et romaine, nous ne la connaissons vraiment que le jour où nous aurons des monographies de tous nos villages, de tous ceux où ce passé a laissé des traces quelconques. Ce ne sera donc pas l'œuvre d'un homme ni même d'un groupe de travailleurs mais celle de plusieurs générations »¹⁸.

L'une des associations les plus dynamiques est sans doute l'Association des Amis de Saint-Blaise et de la Provence grecque créée quelques décennies plus tard, le 25 mars 1961. Fruit d'une démarche entreprise depuis les années 1930 par Henri Rolland, elle est l'une des premières associations méridionales de défense et de valorisation du patrimoine archéologique (Chausserie-Lapree 2019).

La création de services archéologiques et de musées nationaux relayés en région s'est également inscrite dans les différents courants de pensée, d'échanges sociaux, voire politiques. Ainsi, le Museon Arlaten à Arles, fondé en 1896 par l'écrivain Frédéric Mistral, a sans doute fait partie d'un projet identitaire nationaliste avec l'exposition de collections ethnographiques

¹⁸ Préface de Michel Clerc dans Gérin-Ricard 1927.

évoquant les traditions provençales. Tout comme le nom du musée l'indique, le *museon*, l'écrivain souhaitait en réalité, démontrer pour ces traditions, une ascendance gréco-romaine, tels que les drapés des costumes ou encore le profil grec des dames arlésiennes. De ce point de vue, Frédéric Mistral défendait une ascendance dite « noble », c'est-à-dire celle de l'antiquité gréco-romaine, chère aux élites françaises du XIX^e siècle.

Face à ces schémas simplificateurs, il est indispensable d'observer le rôle des archéologues et des conservateurs du patrimoine dans la construction des récits nationaux. L'interprétation des données archéologiques, dont les chercheurs d'aujourd'hui sont les héritiers, doit être nuancée afin de la replacer dans son contexte historique et idéologique.

5. 1940-1967 : crise et renaissance de l'archéologie française

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, l'archéologie a été instrumentalisée par l'idéologie nazie, comme l'a souligné Laurent Olivier (2012). Ce fut le cas en France, et notamment en Provence, où certains archéologues ont participé, d'une manière volontaire ou non, à l'élaboration d'un récit démontrant que depuis la Préhistoire, des populations d'origine germanique ou indo-germanique avaient déjà colonisé le territoire français.

Deux *oppida* en Provence ont été fouillés par des armées de l'Axe à savoir, Entremont, capitale des Salyens au-dessus d'Aix-en-Provence, dont le plateau était occupé par l'armée allemande, et Cimiez, occupé par les troupes italiennes et dont les fouilles ont été dirigées par Nino Lamboglia. Ces deux chantiers de fouilles ont été les bases des lois Carcopino, considérant pour la première fois l'archéologie dans son ensemble, de la prospection à la conservation, qu'elle que soit l'importance des découvertes.

Le gouvernement de Vichy a également profité du dynamisme d'avant-guerre des musées régionaux pour véhiculer son idéologie culturelle fondée sur les valeurs paysannes, familiales et patriotiques par la promotion de la culture folklorique au rang de seule véritable culture nationale. Au Museon Arlaten, Fernand Benoit réactive l'Académie d'Arles en 1941 dont le rôle est ainsi défini dans l'article 1 de ses statuts : « contribuer à la mutation du musée d'ethnographie en centre actif, susceptible de jouer un rôle social ». De nouveaux espaces du musée, valorisant la ruralité et contribuant à l'éducation des artisans, sont inaugurés par le secrétaire d'État à l'Éducation nationale et à la jeunesse Jérôme Carcopino, qui en fait un exemple de la politique de renouveau national.

Bien que le début du XX^e siècle ait été une période de crise pour l'archéologie, il a coïncidé également avec la création des premières cartes archéologiques, de la prise en charge par l'État, son administration et ses établissements universitaires et de recherche de cette discipline en pleine construction. Cela s'est manifesté notamment par la création du Centre National de la Recherche Scientifique en 1939, l'entrée en vigueur des lois Carcopino, la mise en place des circonscriptions archéologiques, etc.

L'après-guerre a vu la montée en puissance de la recherche archéologique, où la Provence a joué un rôle majeur en France. Cela s'explique, d'une part, par le nombre et la qualité des vestiges antiques qu'elle recelait et, d'autre part, par la valeur et l'importance des chercheurs

qui y fouillaient. Le point d'orgue de la renaissance de l'archéologie se situe dans les années 1960, avec l'instauration d'un bureau des fouilles et antiquités et du Conseil supérieur de la recherche archéologique en 1964. La création par André Malraux de la Direction des recherches archéologiques sous-marines à Marseille en 1966 a également marqué cette période.

Bien que l'œuvre de certains des savants se soit inscrite dans une approche nationaliste de l'histoire des peuples et de leurs échanges, ces derniers sont à l'origine de la formation et de la vocation d'une nouvelle génération de chercheurs de haut niveau qui a construit l'archéologie contemporaine contribuant à son rayonnement¹⁹. À la différence de leurs maîtres, ils se sont détachés d'une conception colonialiste, en réhabilitant l'étude et la place des cultures autochtones. Bien plus nombreuse que naguère, la génération actuelle des archéologues en Provence fait dialoguer les différentes cultures à l'échelle européenne et s'inscrit pleinement dans l'héritage de ces chercheurs de grande envergure.

6. Fernand Benoit : une figure de référence de l'archéologie et des musées provençaux

En s'imposant comme une figure de référence et d'autorité de l'archéologie provençale, Fernand Benoit (fig. 2) est parvenu à créer et à réaménager des musées marqués par ses choix, ses méthodes et sa notoriété. L'ampleur de ses chantiers archéologiques, aussi bien terrestres que sous-marins, ainsi que le caractère encyclopédiste de ses muséographies ont marqué les esprits. Défenseur d'une décentralisation des services archéologiques, Fernand Benoit n'a cessé de mûrir une réflexion autour des musées d'archéologie, si présents en région provençale.

¹⁹ Ainsi, pour l'Antiquité et le Moyen-Âge, se détachent des personnalités éminentes, comme Paul-Albert Février (1931-1991), Christian Goudineau (1939-2018), Gabrielle Demians d'Archimbaud (1929-2017), dont l'ampleur des travaux a eu un impact remarquable en France et à l'étranger. Poursuivant le travail de leurs prédécesseurs, ils ont joué un rôle déterminant dans la structuration, la diffusion scientifique, grâce à la création de revues, notamment la *Revue Archéologique de Narbonnaise* (1968), les *Documents d'archéologie méridionale* (1978) et la valorisation de l'archéologie méridionale.

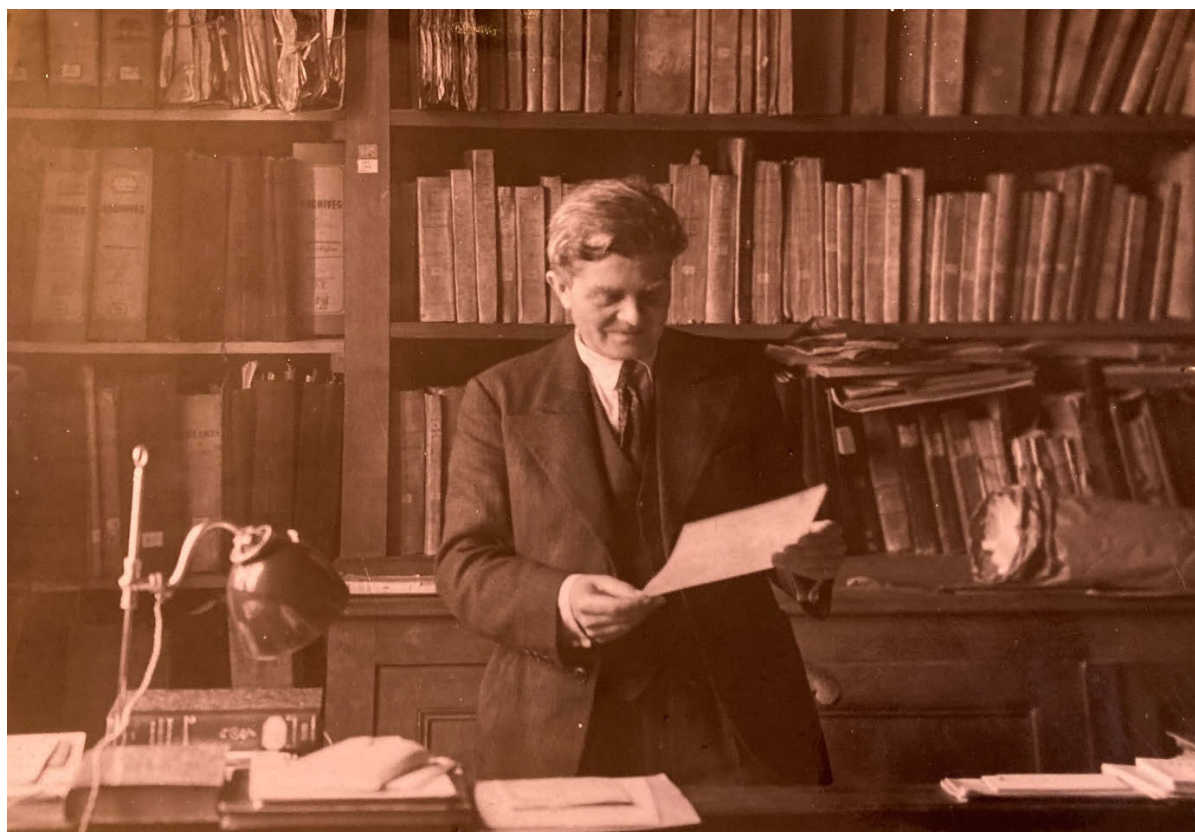


Figure 2 : Fernand Benoit. Ville d'Avignon, Palais du Roure, Fondation Flandresy-Espérandieu.

Critique envers des « musées échantillons », ainsi qu'il les nommait, il a affirmé la nécessité de dissocier les musées d'archéologie de la catégorie des musées de Beaux-Arts. En s'appuyant sur des exemples de musées européens, et notamment universitaires allemands²⁰, il a envisagé le musée d'archéologie avant tout comme un lieu d'accueil des chercheurs, inscrit dans son contexte topographique, doté d'espaces spécialisés et dont les mobiliers issus des fouilles viendraient enrichir et renouveler en continu les collections. Dès sa nomination en 1942 à la conservation du musée Borély à Marseille, Fernand Benoit, désireux de doter Marseille « d'un musée archéologique digne d'elle »²¹, élabore un musée de comparaison où les antiquités découvertes aux quatre coins de la Méditerranée²² « pourront utilement être confrontées avec les découvertes locales »²³. Si l'objectif de Fernand Benoit est de montrer la fonction commerciale essentielle de Marseille dans le bassin méditerranéen, il s'inscrit bien dans la démarche scientifique de Gabriel de Mortillet, attaché de conservation au musée d'Archéologie

²⁰ Notamment le Museum für Vor- und Frühgeschichte, véritable prolongement du chantier de fouilles avec quatre composantes, à savoir un musée, un centre de documentation, un laboratoire et un dépôt archéologique.

²¹ Marseille, Archives de la ville de Marseille, Note pour Monsieur le Préfet, 25 novembre 1942.

²² Les pays représentés sont : l'Égypte avec la collection Clot-Bey, l'Assyrie, la Susiane avec les mobiliers issus des fouilles de Botta et de J. de Morgan, Chypre, le Royaume de Saba, la Crète, les Cyclades, la Syrie, la Grèce, la Grande Grèce, l'Étrurie, la Sardaigne, le midi de la Gaule et les rives de l'Afrique du Nord. Voir « Le musée lapidaire et le musée d'archéologie à Marseille », *Revue archéologique* 43, 1954, 231-233.

²³ Marseille, Archives de la ville de Marseille, Programme d'installation et d'extension des collections du musée Borély, 26 mai 1942.

Nationale de 1868 à 1885, puis de Salomon Reinach²⁴, en affirmant la complémentarité des collections étrangères et des collections nationales au sein du musée dont il donne la première appellation de « musée général d'histoire de l'art » puis de « musée archéologique de la Méditerranée ». En 1953, souhaitant présenter les vestiges archéologiques locaux dans un cadre évocateur, Fernand Benoit adjoint une annexe au château, à laquelle il donne le nom de « musée lapidaire »²⁵. L'organisation muséographique de cet espace évoque une villa antique organisée autour d'un atrium, consacrée à l'étude et à la contemplation des vestiges antiques et paléochrétiens. De nouveaux éléments d'interprétation sur l'aménagement voulu pour ce musée sont abordés dans notre étude.

Également peu étudiée, la collaboration du Commandant Cousteau (fig. 3) et de Fernand Benoit révèle un faisceau d'éclairages essentiel pour comprendre la mise en place de l'archéologie sous-marine en France. Pour cela, ils élaborent ensemble au début des années 1960, un musée d'un genre inédit en Europe : un « musée de la Mer ». Préfigurant le potentiel qu'offrent le Fort Saint-Jean et ses alentours, ils conçoivent un ensemble à la fois muséographique et touristique. Celui-ci a pour objectif de présenter l'histoire de la navigation depuis l'Antiquité avec ses acteurs commerciaux, une cartographie des itinéraires maritimes, l'étude physico-chimique et océanographique du milieu maritime grâce aux travaux de la Station marine d'Endoume et des campagnes de la *Calypso*, le tout complété par un aquarium et un espace montrant les conditions de travail des archéologues sous-marins. Le caractère pionnier de cette structure réside également en l'installation d'un laboratoire de traitement des bois issus du milieu sous-marin ainsi que d'une école de fouilles sous-marines. S'inscrivant toujours dans une vision décentralisatrice de la culture, ce projet fut soutenu auprès du ministre des Affaires culturelles en 1962 dans un contexte où l'Italie engageait en même temps des réflexions sur l'intégration des musées de la mer aux musées nationaux d'archéologie des différentes provinces d'Italie²⁶. Bien que le projet ait reçu de nombreux soutiens, le musée de

²⁴ Salomon Reinach réalise le catalogue sommaire du musée d'Archéologie Nationale en 1869.

²⁵ Ayant pour cadre le somptueux château dessiné par l'architecte Brun entre 1767 et 1778, le musée lapidaire s'articule autour d'un jardin des vestiges avec quatre salles d'exposition, à savoir :

- un préau présentant l'architecture et l'épigraphie antique avec le chapiteau d'ordre ionique construit à Marseille datant du milieu du VI^e siècle avant notre ère, ainsi que des sarcophages, une série d'autels votifs et funéraires et des stèles à inscription ou à épigraphie grecque et latine ;
- une salle consacrée à la civilisation des *oppida* avec la reconstitution du portique du sanctuaire celto-ligure de Roquepertuse à Velaux complété par de la sculpture anthropomorphe héroïsée, de la vaisselle campanienne à vernis noir et de l'outillage ;
- une galerie de sculpture grecque et romaine avec deux grandes périodes représentées, à savoir l'époque archaïque avec les stèles de la rue Négrel et l'époque paléochrétienne avec des portraits funéraires, des sarcophages décorés de scènes bibliques découverts dans la nécropole du Lacydon, à l'emplacement de l'abbaye de Saint-Victor ;
- enfin, une salle d'un genre inédit à savoir une salle de la Marine présentant du mobilier archéologique retrouvé principalement dans le quartier du Vieux Port à Marseille.

²⁶ « La création de ces musées locaux répond à un programme de décentralisation analogue à celui qui a été arrêté en Italie » ; Marseille, Archives de la ville de Marseille, Lettre de Fernand Benoit adressée au Directeur des musées de France, 2 janvier 1963.

la Mer n'aboutit pas, les lois sur la décentralisation n'étant pas encore d'actualité²⁷. Néanmoins, l'idée de réhabiliter le Fort Saint-Jean et ses environs est restée.



Figure 3 : Jacques Yves Cousteau sur le chantier du Grand Congloué pendant une opération de dévasage (août 1952).

En 1966, sur décision d'André Malraux, ministre de la Culture, la nouvelle Direction des recherches archéologiques sous-marines y est établie²⁸. L'ambition muséographique de Fernand Benoit et du Commandant Cousteau pour Marseille, est évoquée en avril 1954 :

« Ainsi peut-on prévoir que Marseille, ville antique sans antiquités selon le mot de Grosson, sera un jour prochain la ville-musée, qui sait allier à l'esprit d'entreprise et d'innovation le goût pour l'histoire de son passé : ville-pilote qui la placerait au premier rang de Villes de Tourisme [...] Vous entretenir de ces projets, n'est-ce pas prévoir l'avenir muséographique de Marseille avec un enthousiasme que quelques esprits pessimistes qualifieront de visionnaire ? Mais vous-même Monsieur le Maire²⁹, n'avez-vous pas dit qu'il ne fallait pas voir la Marseille d'aujourd'hui, mais prévoir celle de demain ? » (*Remise de l'épée*

²⁷ Les lois de décentralisation n'arriveront que dans les années 1980.

²⁸ La Direction des recherches archéologiques sous-marines à Marseille créée en 1966 restera jusqu'en 2009 au Fort Saint-Jean pour déménager ensuite dans le quartier de l'Estaque à Marseille.

²⁹ Gaston Defferre (1910-1986), homme politique français et maire de Marseille de 1944 à 1945 puis de 1953 à 1986.

d'académicien à M. Fernand Benoit, le 11 avril 1959 au Château Borély, Marseille: Presses municipales, 1960).

Elle fut concrétisée en quelque sorte par l'inauguration en 2013 dans cette partie de la ville d'un grand musée national consacré à la Méditerranée, à savoir le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem), complété par en 2022 par l'inauguration du centre d'interprétation consacré à la Grotte sous-marine Cosquer.

Dernière œuvre de Fernand Benoit, le musée des Docks romains de Marseille mérite également toute notre attention dans cette étude. Par suite des destructions causées par les armées allemandes dans les quartiers du Port en 1943, Fernand Benoit mène plusieurs campagnes de fouilles entre 1945 et 1964 et découvre en 1947, un entrepôt à *dolia* d'époque romaine. Inauguré en 1963, le musée des Docks a été avant tout, pour Fernand Benoit, un moyen de rendre à Marseille les titres de ses antiquités tout en l'envisageant également comme une annexe au Musée Borély, à savoir un centre de documentation dédié à l'archéologie.

Héritier d'une génération de personnalités venue à l'archéologie au gré des circonstances, Fernand Benoit est au croisement de deux archéologies, à savoir celle des amateurs et celle des professionnels. Convaincu que le XX^e siècle « est celui des musées », il aura marqué la muséographie des musées d'archéologie de son temps en créant et en réorganisant six musées couvrant différents domaines.

Les propos d'Albert Grenier rapportés par Fernand Benoit en 1965 sont appropriés pour définir la pensée de ce dernier par rapport au musée qu'il conçoit comme un organisme au sens ontologique du terme : « Conserver est-ce de cela qu'il s'agit ? Conserver mes antiquités. Quoi ? Les empêcher de se sauver ? Les faire épousseter de temps en temps ? Un musée est autre chose qu'un tas de vieilleseries à conserver. Il ne devient utile que lorsqu'il est vivant, qu'il s'organise, qu'il s'accroît et qu'on y travaille » (Benoit 1965b, 113).

L'énergie déployée par Fernand Benoit dans la conservation des vestiges doit également être comprise avec l'implication collective du milieu archéologique provençal pour protéger le patrimoine. Ainsi, l'action conjointe d'Henri Rolland et de Fernand Benoit mérite aussi toute notre attention. Quand le premier n'hésitait pas à sensibiliser le personnel de la raffinerie de la Mède, appartenant à la Compagnie française de raffinage, futur compagnie Total Energies sur le site de Saint-Blaise, le second était l'un des premiers à alerter sur le pillage archéologique sous-marin et à faire classer des vestiges enfouis et donc invisibles du public à l'image des ruines du théâtre antique dans le jardin de la Seds à Aix-en-Provence. La conservation des antiques appartient dès lors à un dessein pédagogique et à l'ambition de raviver la conscience du passé.

7. Recherches sur l'hellénisation du midi de la Gaule : une reconsidération des territoires périphériques provençaux

L'action de ces chercheurs s'inscrit également dans la remise en question des modèles préétablis. En établissant une première carte archéologique des Bouches-du-Rhône en 1936, Fernand Benoit a repensé le territoire provençal et a mis en évidence un autre modèle, celui des territoires dits d'interface, localisés entre plusieurs unités géographiques, culturelles, politiques ou économiques différentes et complémentaires (Chapelon 2008). Ces secteurs périphériques dits de marge, traditionnellement définis par défaut par rapport aux grands centres urbanisés qui se constituent au cours du premier âge du Fer et qui atteignent leur apogée au cours de l'époque archaïque, ont commencé à être étudiés à cette période avant de devenir le thème central du VIII^e Congrès international d'Archéologie classique en 1963, dont les actes furent publiés en 1965 (Demargne *et al.* 1965).

À la lumière des fouilles et des publications alors disponibles, ce congrès avait pour objectif d'étudier les apports des civilisations grecques et romaines dans les régions voisines du monde méditerranéen, d'en préciser la répartition selon les époques et les espaces, d'en analyser les différentes formes ainsi que d'évaluer la résistance et les réactions des civilisations indigènes à l'égard de ces influences extérieures. À l'occasion de ce congrès, Fernand Benoit avait présenté deux communications, d'une part, sur la céramique ionienne et, d'autre part, sur la statuaire d'Entremont. Il en reprit les axes majeurs dans son ouvrage publié en 1965, *Recherches sur l'hellénisation du midi de la Gaule* (Benoit 1965a). Délaissant une conception trop figée des territoires et de leurs dynamiques internes ainsi qu'un modèle hiérarchique distinguant les centres majeurs des sites mineurs, Fernand Benoit et ses contemporains ont considéré ces territoires périphériques comme de véritables systèmes à part entière avec un fonctionnement interne spécifique.

Bien que l'hellénisation vue par Fernand Benoit et Henri Rolland s'inscrive dans un contexte post-colonial niant la notion même d'ethnie (Cuozzo & Pellegrino 2016) car décrite comme une colonisation bienfaitrice, vectrice de progrès technique et culturel, leurs études dépassent le seul contexte commercial reposant sur le système de l'*emporion*, pour proposer l'hypothèse de l'existence d'un autre type d'organisation territoriale, sociale, économique et politique. Lieu d'accueil de celui qui voyage, l'*emporion* est aussi envisagé comme une interface entre des mondes culturels et socio-économiques différents qui nécessite des règles pour régir les rapports notamment commerciaux entre les différentes communautés.

De ce fait, *Recherches sur l'hellénisation du midi de la Gaule*, publié il y a 60 ans par Fernand Benoit, instituait déjà l'espace provençal comme un système, à la fois autonome et fondamentalement dépendant des autres régions méditerranéennes. En même temps que les grands centres urbains concentraient les réseaux d'échanges, les secteurs dits périphériques ont été envisagés pour la première fois comme occupant une place importante au cœur d'un système articulant l'espace provençal avec le reste de la Méditerranée, et cela, aussi bien pour les artefacts du quotidien que des sculptures qui sont révélés par l'archéologie.

Conclusion

À la croisée de plusieurs disciplines, aussi bien scientifiques que technologiques, cette étude vise à montrer l'évolution d'un regard, celui porté sur un patrimoine européen qui a tant suscité la curiosité et qui n'a cessé de contribuer à l'évolution des politiques patrimoniales.

S'inscrivant dans les enjeux de l'intelligence artificielle appliquée aux sciences humaines, ces recherches contribueront à rendre accessible au public le fruit d'une intelligence archéologique collective au service du patrimoine. Des résultats encourageants ont été obtenus avec la transcription automatique d'échantillons de textes manuscrits grâce à la plateforme Transkribus et l'exploitation de ces données aussi bien sous la forme d'exploration textuelle que d'analyse des structures et des idées.

La confrontation de sources aussi bien archivistiques que documentaires offre la possibilité d'écrire une histoire régionale de l'archéologie en France qui est encore à ses débuts. C'est notamment celle du Midi de la France, qui a tant compté du point de vue de l'archéologie historique, avec le travail du service des monuments historiques pendant des décennies, que du point de vue préhistorique, avec le développement de la protohistoire méridionale.

Point de confluences entre l'Europe, l'Afrique et l'Orient, rendez-vous des marchands et des aventures intellectuelles, la *Provincia* s'ouvre désormais à l'écriture de son histoire et à celle de ses chercheurs qui l'ont patiemment découverte, protégée et valorisée.

Bibliographie

- Ambroise-Rendu, Anne-Claude & Olivesi, Stéphane (2017), « Du patrimoine à la patrimonialisation. Perspectives critiques », *Diogène* 258-259-260, 265-279.
- Beech, George (1980), « The scope of medieval prosopography », *Medieval Prosopography* 1 (1), 3-7.
- Benoit, Fernand (1965a), *Recherches sur l'hellénisation du midi de la Gaule*. Aix-en-Provence: Université de Provence.
- Benoit, Fernand (1965b), « Commémoration d'Albert Grenier (1878-1961) », *Cahiers Rhodaniens* 12, 113.
- Boissinot, Philippe (2011), *L'archéologie comme discipline ?* Paris: Seuil.
- Bonnet, Corinne & Krings, Véronique (dir.) (2008), *S'écrire et écrire sur l'Antiquité : l'apport des correspondances à l'histoire des travaux scientifiques*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon.
- Bruhns, Hinnerk (2008), « Conclusions », in Bonnet, Corinne & Krings, Véronique (dir.), *Écrire, s'écrire sur l'Antiquité*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 397-401.
- Carcopino, Jérôme (1953), *Souvenirs de sept ans : 1937-1944*. Paris: Flammarion.
- Chapelon, Laurent (2008), « L'interface : contribution à l'analyse de l'espace géographique », *L'espace géographique* 37 (3), 193-207. <https://doi.org/10.3917/eg.373.0193>.

Chausserie-Lapree, Jacques (2019), « Henri Rolland (1887-1970), une figure de l'érudition provençale devenue un grand nom de l'archéologie française », *Provence Historique* 266, 339-364.

Choay, Françoise (1996), *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Le Seuil.

Clerc, Michel (1901), « Le musée archéologique du château Borély à Marseille », *Revue internationale de l'Enseignement*, 3-11.

Cuozzo, Mariassunta & Pellegrino, Carmine (2016), « Culture meticce, identità etnica, dinamiche di conservatorismo e resistenza: questioni teoriche e casi di studio dalla Campania », in Donnellan, Lieve, Nizzo, Vincenzo & Burgers, Geert-Jan (dir.), *Conceptualising Early Colonisation*. Bruxelles-Rome: Institut Historique Belge de Rome, 117-136.

Demargne, Pierre *et al.* (1965), *Le rayonnement des civilisations grecques et romaines sur les cultures périphériques*. Huitième congrès international d'archéologie classique. Paris: De Boccard.

Gérin-Ricard, Henri de (1927), *Le sanctuaire préromain de Roquepertuse à Velaux (Bouches-du-Rhône) ; son trophée, ses peintures, ses sculptures : étude sur l'art gaulois avant les temps classiques*. Marseille: Société de Statistique.

Gran-Aymerich, Ève (2001), *Dictionnaire biographique d'archéologie : 1798-1945*. Paris: CNRS.

Jacob, Christian (2008), « Le miroir des correspondances », in Bonnet, Corinne & Krings, Véronique (dir.), *Écrire, s'écrire sur l'Antiquité*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 7-17.

Morel-Deledalle, Myriame (1995), « Félix Sartiaux et Phocée », *Phocée et la fondation de Marseille*. Marseille: Musée d'histoire de Marseille, 9-17.

Morel-Deledalle, Myriame & Temime, Émile (dir.) (1991), *Marseille au XIX^e : splendeurs et ombres d'un grand siècle industriel*. Marseille: Imprimerie municipale.

Olivier, Laurent (2012), *Nos ancêtres les Germains. Les archéologues au service du nazisme*. Paris: Tallandier.

Ricoeur, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Le Seuil.

Sartiaux, Félix (1914), « Recherches sur le site de l'ancienne Phocée », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 6-18.
<https://doi.org/10.3406/crai.1914.73321>.

2.5. Numérisation 3D du plan-relief en bronze de la Rome antique de Paul Bigot

François Giligny et Cyrille Galinand

Trajectoires. De la sédentarisation à l'État

Résumé

L'Institut d'art et d'archéologie recèle dans son patrimoine un plan-relief de la Rome antique sous le règne de l'empereur Constantin, créé par l'architecte du bâtiment, Paul Bigot. Après plusieurs versions en plâtre, ce sont 40 plaques en bronze massif, dorées par galvanoplastie, qui ont été produites entre 1923 et 1933 dans les ateliers Christofle et représentent la moitié de la surface couverte par les versions en plâtre. Une numérisation de ce patrimoine unique a pu être réalisée par photogrammétrie, plaque par plaque, puis de l'ensemble remonté. Les modèles réalisés permettent de visualiser et d'analyser ces objets, ou de les valoriser par impression 3D et de mieux faire connaître ce patrimoine universitaire exceptionnel.

Mots-clés

Rome antique – Paul Bigot – Institut d'art et d'archéologie – Photogrammétrie – Impression 3D

Abstract

The Paris Institute of Art and Archaeology has in its collection a relief map of ancient Rome during the reign of Emperor Constantine, created by the building's architect, Paul Bigot. After several plaster versions, 40 solid bronze plates, gilded by electroplating, were produced between 1923 and 1933 in the Christofle workshops, representing half the surface area covered by the plaster versions. This unique heritage was digitised using photogrammetry, plate by plate, and then reassembled. The models created make it possible to visualise and analyse these objects, or to valorise them through 3D printing and raise awareness of this exceptional university heritage.

Keywords

Ancient Rome – Paul Bigot – Institute of Art and Archaeology – Photogrammetry – 3D printing

L'Institut d'art et d'archéologie de Paris conserve dans son sous-sol une maquette de la ville antique de Rome au IV^e siècle après J.-C. Cette reconstitution de la ville monumentale a été réalisée par Paul Bigot, architecte du bâtiment dans lequel elle est encore conservée aujourd'hui. Depuis une dizaine d'années, dans le cadre d'un travail d'étude du patrimoine de l'institut, enseignants-chercheurs, ingénieurs et étudiants de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne s'efforcent de reconstituer son histoire, d'inventorier ses éléments et de la valoriser. Pièce maîtresse du patrimoine de l'Institut d'art et d'archéologie, ce plan-relief a fait l'objet d'une numérisation 3D.

1. Histoire du plan-relief et de ses versions en plâtre et en bronze

C'est en 1900, lors de son séjour en tant que Grand Prix de Rome à la villa Médicis, que Paul Bigot entame son travail sur la topographie et les monuments de la Rome antique sous la forme d'un plan-relief, œuvre qu'il a poursuivi jusqu'à son décès en 1942¹. Ce plan-relief reproduit à l'échelle 1/400 les 3/5 de la ville de Rome à l'époque de Constantin. Il a été décliné en plusieurs versions, tout d'abord en plâtre, avant d'être produit en bronze. Il a pu être présenté au public à différentes occasions depuis 1911 et était destinée dès le départ à être utilisée comme objet pédagogique et de médiation. En 1933, une première version de cette maquette en plâtre est installée à l'Institut d'art et d'archéologie, au 4^e étage, dans les parties destinées à exposer des tirages en plâtre d'œuvres artistiques et de monuments archéologiques antiques et médiévaux, dont une partie demeure exposée aujourd'hui dans les couloirs, escaliers et hall de l'institut². D'autres versions furent ensuite réalisées : l'une pour la ville de Philadelphie (avec le soutien financier de John D. Rockefeller Jr.), actuellement détruite, et deux autres exemplaires conservés et exposés aujourd'hui à l'Université de Caen (Cireve) et aux Musées royaux d'art et d'histoire à Bruxelles. Malheureusement, la version en plâtre de l'Institut d'art et d'archéologie fut endommagée durant la Seconde Guerre mondiale et n'a pas été conservée au-delà de Mai 68 (des fragments de très petite dimension en sont les seuls vestiges actuels). L'ensemble mesurait environ 7,23 m dans sa longueur maximale pour 5,28 m de largeur maximale, avec une diagonale de 8,27 m (fig. 1).

¹ Bigot 1933 ; 1942. Sur l'entreprise de Bigot, Royo 1992 ; 2005 ; 2006.

² Niki 1934



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 1 : Photographie de la maquette réalisée par Paul Bigot. Gallica, domaine public,
[https://www.wikiwand.com/fr/Plan_de_Rome_\(Bigot\)](https://www.wikiwand.com/fr/Plan_de_Rome_(Bigot))

Comme l'explique Alain Duplouy³, dès l'achèvement de la première version en plâtre de la maquette, Paul Bigot avait souhaité exécuter un tirage en bronze pour la Sorbonne. Les premiers éléments furent produits dès 1913 (financés en partie par le gouvernement de Georges Clémenceau), mais l'opération fut interrompue par la Première Guerre mondiale. En 1923, des fonds débloqués par l'État permettent de passer une commande auprès de l'orfèvre parisien Christofle. Cet exemplaire unique du plan-relief en bronze a été produit non pas en totalité, mais seulement pour la moitié Sud-Est de la maquette en plâtre. Cela comprend la partie située à l'Ouest des collines du Quirinal, du Capitole et de l'Aventin, incluant donc le Champ de Mars et le Tibre (fig. 2 et 3). Ce sont 40 plaques en bronze massif, dorées par galvanoplastie, qui sont produites dans les ateliers Christofle. Ce processus a duré dix longues années. Il a été ponctué de demandes de modifications de Paul Bigot et de protestations de l'orfèvre, qui se plaint entre autres de ne pas être payé par l'université et ne pas rentrer dans ses frais, une histoire que l'on peut reconstituer grâce aux archives conservées par la maison Christofle. Depuis sa livraison, le 18 novembre 1932, le plan-relief en bronze a été stocké dans les caves de l'institut, dans les caisses en bois d'origine faute d'un espace suffisant pour pouvoir l'exposer (fig. 4). À l'été 2024, les 40 plaques ont été transférées sur le Campus Jussieu de Sorbonne Université, où elles sont désormais conservées en attendant leur retour dans un Institut d'art et d'archéologie réhabilité.

³ Duplouy 2024 ; sous presse. Voir aussi <https://collections.univ-paris1.fr/s/accueil/page/modelRome>.

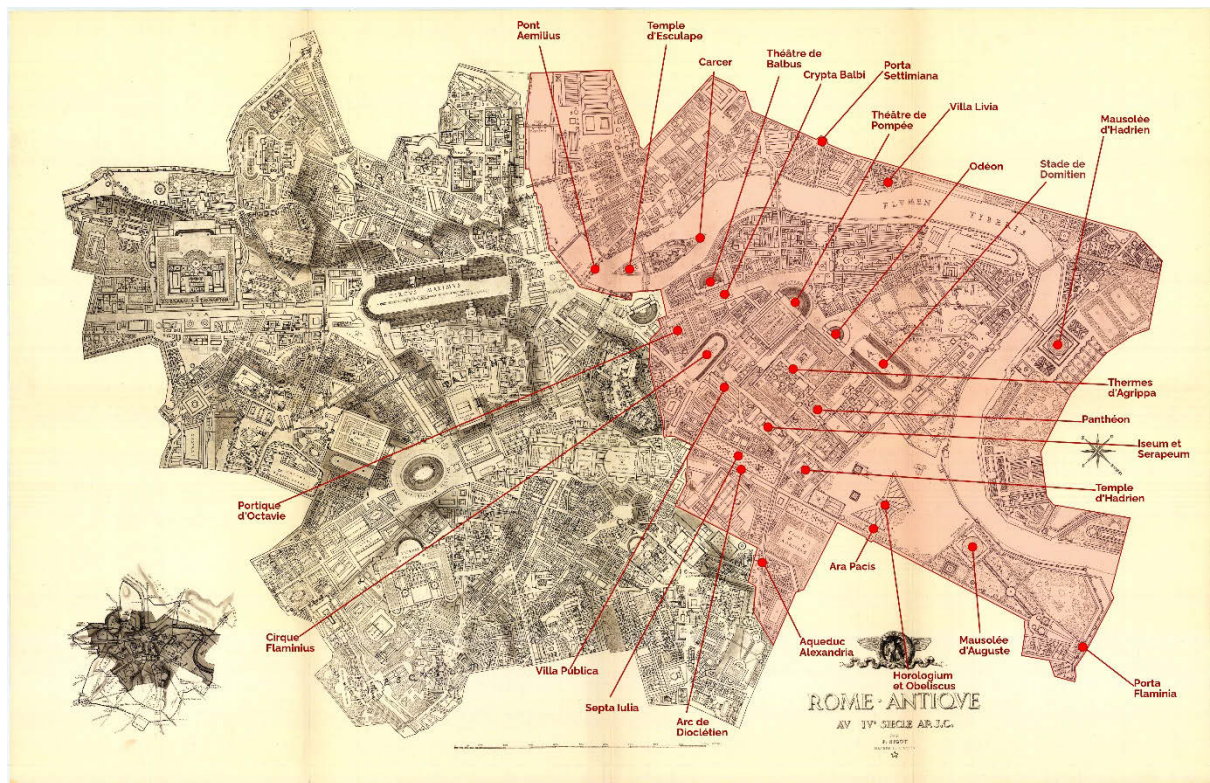


Figure 2 : Identification des principaux monuments de la Rome antique sur les plaques du plan-relief en bronze de l'Institut d'art et d'archéologie (T. Poullain, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

Les caisses ont été ouvertes en 1986, soit 56 ans après leur livraison, par François Hinard, professeur d'histoire romaine et d'archéologie à l'Université de Caen et qui deviendra quelques années plus tard professeur de « Civilisations de l'Antiquité » à l'Université Paris IV Sorbonne. Plusieurs plaques en bronze sont alors prêtées à l'Université de Caen dans les années 1990, qui a engagé un travail important de valorisation et d'étude de la topographie antique de Rome à partir de la maquette conservée dans l'établissement. L'Université de Caen a par ailleurs reconstitué l'intégralité de la surface de ce plan-relief en réalité virtuelle⁴.

⁴ Lecocq 2004 ; Fleury 2014. Voir aussi <https://rome.unicaen.fr/>.

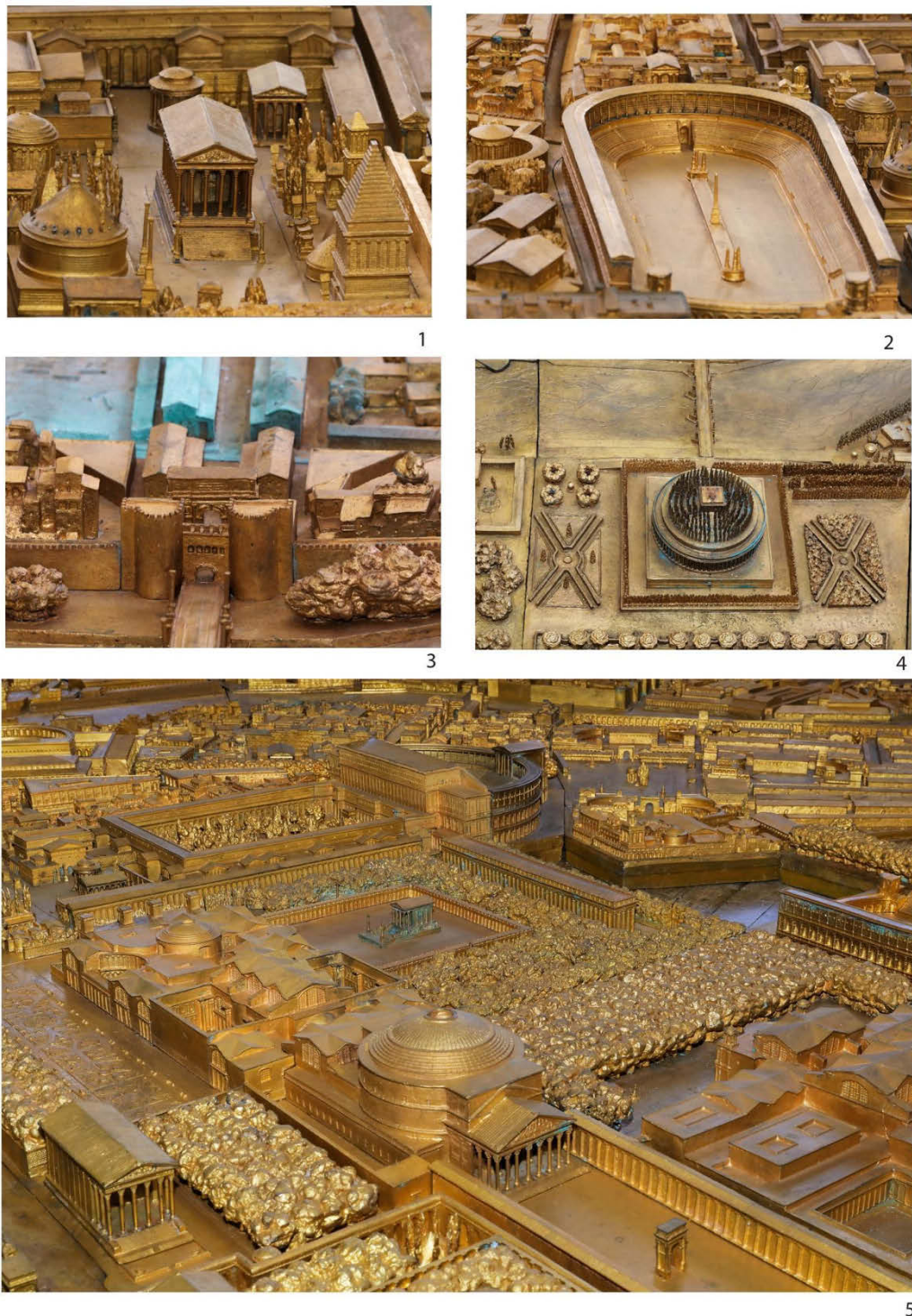


Figure 3 : Détails du plan-relief en bronze de Paul Bigot conservé à l'Institut d'art et d'archéologie montrant différents états de corrosion et de conservation (clichés C. Galinand, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) : 1. Temple C du Largo Argentina, 2. Cirque Flaminius, 3. Porte Cornelia, 4. Mausolée d'Hadrien, 5. Vue depuis le champ de Mars vers le Panthéon.



Figure 4 : Caisses de stockage d'origine numérotées du plan-relief en bronze de l'Institut d'art et d'archéologie (cliché C. Galinand, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

Quelques plaques sont également sorties des caves de l'institut dans les années 1990 à l'occasion d'expositions. Mal remis en caisse, le plan-relief fut toutefois endommagé durant son transport. Chaque caisse en bois a été conçue sur mesure pour une plaque particulière, avec un sens précis pour la ranger à l'intérieur et un système de tasseaux pour l'empêcher de bouger. À l'occasion de nos travaux, il est apparu que certaines plaques n'étaient pas dans la bonne caisse, trop lâche ou trop étroite, d'autres n'étaient pas dans le bon sens et une était même rangée à l'envers, face contre terre. Certains tasseaux avaient été démontés, mais les clous laissés en place ont parfois marqué les plaques. Un grand nombre de plaques n'étaient plus tenues à l'intérieur des caisses et reposaient de travers sur les tasseaux, ce qui a fini par en déformer une partie. C'est ainsi que de petits éléments de décors ont fini par se casser et se perdre. Les caves de l'institut étant par ailleurs assez humides, une corrosion de surface s'est formée par endroits au fil du temps. Alors que quatre plaques avaient été restaurées par Christofle dans les années 1990, la corrosion de surface a recommencé à s'installer une fois remises à la cave. À l'occasion du transfert des plaques à Jussieu à l'été 2024, des caisses normées ont été commandées par Sorbonne Université afin d'assurer une meilleure stabilité des plaques face aux variations hygrométriques, remplaçant enfin les anciennes caisses en bois (dont certaines ont été conservées).

2. Contexte de la campagne de numérisation

Dans les années 2010, l'intérêt des enseignants-chercheurs de l'Institut d'art et d'archéologie se porte à nouveau, après une longue période d'oubli, sur le patrimoine de l'université. C'est à cette occasion que le plan-relief de Bigot a été redécouvert. Le jubilé de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne a été l'occasion de faire un point sur les collections patrimoniales, y compris lorsqu'il s'agit de biens communs issus de l'ancienne Université de Paris, dont le statut légal est d'ailleurs complexe depuis son éclatement en treize établissements en 1970. S'agissant de l'Institut d'art et d'archéologie, deux universités ont plus particulièrement en charge ce patrimoine : Paris 1 Panthéon-Sorbonne et (désormais) Sorbonne Université, l'une et l'autre affectataires du bâtiment pour leurs départements d'histoire de l'art et archéologie. Un travail de récolement est en cours et mené en collaboration par les deux universités sur leur patrimoine propre et sur les collections communes.

Un projet a émergé autour du plan de Rome, comprenant trois volets :

- un travail de constat et d'inventaire des plaques,
- des tests de restauration,
- une valorisation sur le site internet de l'EHAAS.

Dans le cadre de ce projet, quelques plaques ont été prises en charge pour une analyse par des étudiants du master Conservation-Restauration des biens culturels de Paris 1, encadrés par leur enseignant, Bruno Perdu, entre janvier et mars 2019⁵. Un constat d'état a pu être établi et quatre plaques ont été étudiées et dépoussiérées : les n° 2, 18, 28 et 35.

À la suite de ce premier travail, il est apparu indispensable de réaliser un constat global de l'état du plan-relief, plaque par plaque, et de reconditionner *a minima* chaque plaque (en les remplaçant correctement, dans la bonne caisse et en les enveloppant de papier bulle). En outre, de nombreuses caisses contenaient à l'intérieur de petits morceaux de plâtre pillé, parfois mêlés à des cristaux de mort-aux-rats ! Il pourrait s'agir de fragments du plan-relief détruit en 1968, entreposés dans les caisses, mais qui n'ont pas résisté à l'humidité et au transport. Quelques très rares menus fragments subsistent.

La modélisation 3D de cet objet patrimonial répondait à plusieurs objectifs :

- fournir un document de référence en 3D sur son état à des fins de conservation préventive ;
- imprimer à échelle réduite ce plan à l'aide d'une imprimante 3D à des fins de médiation ;
- le valoriser en le publiant sur un site de dépôt de modèles 3D en ligne consultable librement ;

⁵ Perdu, Bruno (2019), Maquette de Rome par Bigot. Bronze doré par galvanoplastie (établissements Christofle). Observations technologiques et méthodologie de traitement. Archives de l'EHAAS, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

- redonner à ce document patrimonial unique une valeur pédagogique en l'intégrant à nouveau dans les enseignements, que ce soit dans le cadre des enseignements d'histoire de l'architecture, d'archéologie romaine ou d'archéologie numérique.

Plusieurs essais préalables à la modélisation 3D systématique ont été entrepris avec les équipements du Pôle image et technologies numériques de l'École d'Histoire de l'art et d'Archéologie de la Sorbonne (EHAAS) afin de retenir la méthode d'acquisition la plus efficace et précise.

3. Numérisation par scanner portable

Une numérisation avec des scanners à main a tout d'abord été tentée. Un premier essai avec un scanner laser à main (DOT Product DPI8) connecté à une tablette n'a pas donné de résultats probants, en raison d'un décrochage fréquent du tracking. Les scanners à lumière pulsée ont occasionné des problèmes similaires. Tout d'abord, nous avons testé les deux scanners de la marque Artec de type Léo et Eva, destinés à modéliser des objets de grande et de moyenne taille à une distance d'environ 50 à 80 cm. Ce type de scanner ne permet pas de s'approcher assez près de l'objet à modéliser, ce qui a pour résultat une numérisation avec beaucoup de lacunes (fig. 5). Le troisième scanner testé, de type Spider, était en théorie le plus adapté des trois, car il permet d'attraper tous les détails fins, en s'approchant assez près du modèle (de 18 à 30 cm). Pourtant, ce scanner ne cesse de « décrocher » et de perdre sa position relative par rapport aux points déjà acquis à cause du matériau réfléchissant et de la complexité géométrique des plaques, ce qui oblige à multiplier les acquisitions. Finalement, nous nous retrouvons avec beaucoup de données à trier, nettoyer, aligner. Certains détails restent malgré tout très compliqués voire impossibles à capturer (comme les doubles colonnades). Par rapport à la photogrammétrie, plus de temps a été nécessaire pour réaliser un modèle. Certaines parties ont été mieux scannées, mais d'autres sont en définitive moins exactes ou manquantes. Ces appareils ne sont donc pas adaptés à la numérisation du plan-relief.



Figure 5 : Modélisation du plan-relief au scanner à lumière pulsée.

4. Méthodologie d'acquisition photogrammétrique et améliorations possibles

Après ces essais infructueux de numérisation par scanner portable, c'est la photogrammétrie qui a été choisie. Elle a donné de biens meilleurs résultats. Voici le protocole retenu après plusieurs tentatives (fig. 6).

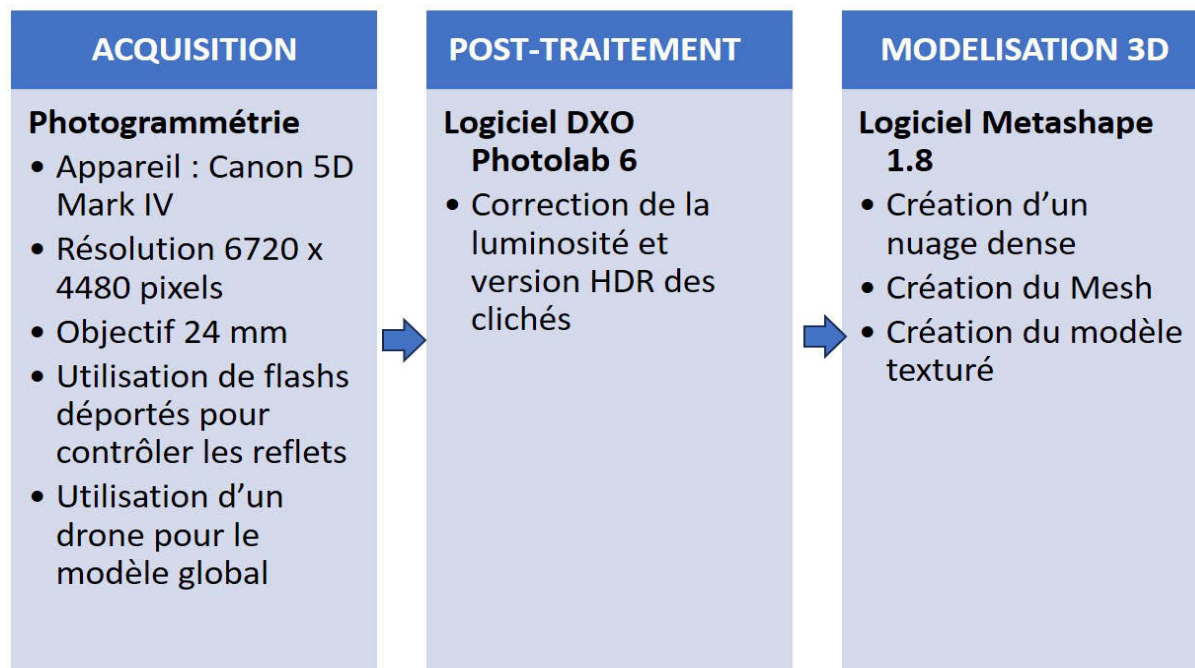


Figure 6 : Processus de modélisation 3D du plan-relief.

Les prises de vues ont été effectuées au moyen d'un appareil photo Canon 5D Mark IV à une résolution de 6720 x 4480 pixels et avec un objectif de 24 mm. Malheureusement, le plan-relief en bronze ne se prête guère à la photogrammétrie en raison de sa nature même : une surface brillante et réfléchissante, de très nombreux détails fins, symétriques et resserrés. Tout cela nécessite de multiplier les photos pour pouvoir les capturer. De plus, la densité des détails (bâtiments, arbres, structures, etc.) a tendance à générer de nombreuses ombres portées, non supportées par la photogrammétrie : celles-ci produisent en effet des décalages, trous et autres artéfacts non désirés dans le modèle, qu'il faut ensuite nettoyer. Pour corriger ce problème, deux flashes déportés ont été utilisés durant la phase d'acquisition afin de déboucher un maximum d'ombres. Malgré tout, certains détails architecturaux comme de doubles colonnades restent très compliqués à capturer en raison de leur petite taille, de leur symétrie et de leur positionnement dans une cavité. Si on pousse un peu trop les flashes pour amoindrir encore ces ombres, c'est la brillance du métal qui cette fois pose problème en créant des zones de surexpositions. Les conditions de prise de vue n'étaient pas idéales. La cave étant exiguë, mal éclairée et très encombrée, il fut très difficile de tourner autour des plaques de grandes dimensions, notamment pour avoir le recul nécessaire à l'utilisation des flashes ou pour disposer d'une profondeur de champ suffisante. Enfin, le recours à des dômes de diffusion de la lumière, positionnés sur les flashes, a permis d'avoir une lumière un peu plus homogène de l'ensemble

et moins concentrée sur une zone. Quelques modélisations ont également pu être réalisées dans une petite salle comportant des fenêtres. La lumière naturelle de la salle, combinée à son éclairage de tubes néon et à l'ajout de deux flashes déportés équipés de dômes de diffusion de la lumière, ont permis d'optimiser le protocole d'acquisition. Malheureusement, il n'a pas été possible de continuer d'utiliser cette salle et nous avons relocalisé le studio photographique dans une petite salle aveugle avec une lumière peu homogène, constituée de spots jaunâtres. Malgré tout, cette salle laissait plus de place pour circuler autour de la plaque à numériser et les photogrammétries réalisées (toujours avec flashes et dômes) sont de meilleure qualité que celles effectuées auparavant.

L'autre avantage de cette dernière salle a été de pouvoir stocker l'ensemble des plaques dans un endroit sec, plus approprié qu'une cave humide. Cela a permis d'exposer 12 plaques pendant un temps, de 2022 à 2024, pour présenter enfin cet objet exceptionnel au personnel, aux enseignants et aux étudiants de l'institut, même de manière provisoire. Nous espérons qu'une solution sera trouvée à l'avenir pour présenter cette œuvre à un public plus large.

La principale difficulté de numérisation réside en l'objet lui-même. Les plaques les plus imposantes pèsent plus de 80 kg et sont quasiment impossibles à déplacer à une seule personne : on les sent ployer sous leur propre poids, le matériau étant ductile et les soudures des différentes parties assez fragiles. Certains sets de photos ont dû être recommencés plusieurs fois, mais cela n'a pas toujours été possible pour d'autres : les caisses étant empilées dans une petite pièce, l'accès à une plaque précise devient très compliqué si celle-ci n'est pas sur le dessus de la pile. Les prises de vues pourraient être largement améliorées si on disposait d'une lumière mieux contrôlée, comme des panneaux led avec des boîtes à lumière restant en place ou encore des réflecteurs. Enfin, il faudrait aussi disposer d'un espace suffisamment vaste pour pouvoir tourner autour de la plaque à numériser et avoir le recul nécessaire pour réaliser les prises de vues.

5. Traitement des clichés et création du modèle 3D des plaques

Certains sets de photographies, trop sombres par endroits, ont dû être traités à l'aide du logiciel de post-traitement DXO Photolab 6 afin de réaliser une version HDR de ces images. Les prises de vues étant homogènes (luminosité, couleurs), il est possible d'effectuer un réglage HDR unique sur l'ensemble du set. Le logiciel génère ensuite un nouveau set à la luminosité corrigée, tout en conservant les métadonnées d'origine. Cette technique a permis d'optimiser une dizaine de modèles, en améliorant significativement leurs géométries respectives.

Le travail de modélisation des plaques a ensuite été réalisé dans le logiciel Metashape 1.8. La qualité finale des modèles a été grandement affectée par la qualité des photos, parfois un peu surexposées et/ou un peu trop sombres, mais aussi par le matériau brillant, les conditions de prise de vue et la complexité des détails de certaines plaques. Pour tenter de compenser ces différents problèmes, on a réalisé le calcul des cartes de profondeur et du nuage dense dans la meilleure définition, ce qui a nettement amélioré les rendus. Le maillage est généralement basé sur les cartes de profondeur, qui donnent le plus souvent de meilleurs résultats qu'un calcul sur un nuage dense nettoyé, conservant un bruit résiduel important en

bordure de plaque, ou lorsque l'on a des accumulations de détails fins comme des arbres par exemple.

6. Acquisition d'un modèle complet

Profitant de l'été 2022 et de la disponibilité des salles de cours, le plan-relief a pu être monté en entier pour la première fois à l'Institut d'art et d'archéologie dans l'ancienne bibliothèque d'Art antique (aujourd'hui salle 303), débarrassée pour l'occasion de ses tables et chaises. Le but de cette opération était de tenter une photogrammétrie de toutes les plaques réunies afin d'obtenir une orthophotographie du plan-relief, ainsi que quelques documents photographiques du modèle monté, notamment pour apprécier son état général.

Un premier essai de photogrammétrie avec un reflex Canon 5D Mark IV a été tenté, bien que la taille imposante de l'objet ne permette pas de s'en approcher d'assez près pour saisir les nombreux détails au centre du modèle. Pour essayer de remédier à ce problème, un escabeau a été utilisé pour tourner autour de la maquette et tenter de prendre des photos zénithales. La géométrie générale du modèle n'est pas si mauvaise bien qu'elle manque un peu de définition sur les détails les plus fins.

Un second essai de photogrammétrie a été réalisé avec un drone DJI Mavic mini 3 pro, volant à une altitude de 1,10 m en moyenne, pour une résolution de 8064 x 6048 pixels. Le drone, équipé de capteurs infra-rouges, peut voler en intérieur en toute sécurité : l'appareil reste en vol stationnaire dès que l'on s'approche de trop près d'un mur ou du plafond. Bien que pouvant saisir des détails au plus proche de la maquette, la petite taille du capteur de 1 pouce a nécessité le double de photos pour obtenir un modèle quasi similaire. Si le modèle par drone semble plus détaillé par endroits que celui réalisé avec l'appareil photographique reflex, en particulier au niveau de l'orthophotographie, sa géométrie générale comporte en réalité un peu plus d'aberrations. La taille du capteur plein format et l'objectif du reflex compensent largement l'éloignement du sujet. Le drone a aussi permis de prendre quelques points de vue originaux de la maquette et des documents vidéos.

Un troisième modèle fusionnant les données acquises par reflex et par drone a aussi été calculé, améliorant sensiblement la qualité de la géométrie et des textures. Le modèle général comporte 602 photos, avec un nuage dense de 433 347 652 points et un maillage de 51 615 718 faces. Il peut être utilisé pour créer des vues, dont une orthophotographie extrêmement précise (fig. 7). Le modèle a ensuite été décimé à 10 000 000 pour une publication sur internet et pour l'impression 3D. L'ensemble des modèles sont décrits et présentés ci-dessous dans un tableau récapitulatif (tableau 1).



Figure 7 : Orthophotographie par drone de l'ensemble des plaques en bronze du plan-relief (cliché C. Galinand, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

L'ensemble des données numériques ainsi collectées pèse environ 1 To, le double si on compte les différents essais de rendu. Quelques modèles ont été mis en ligne sur la plateforme sketchfab à titre d'exemple (<https://sketchfab.com/Sorbonne-university-Paris1/collections> et fig. 8). Chaque modèle exporté en format PLY a ensuite été déposé avec son set de photos sur le Conservatoire National des Données 3D. Les modèles 3D sont dès lors consultables en ligne par tous (<https://3d.humanities.science/CND3D/768489.o.2024>).



Figure 8 : Exemple de modèle 3D déposé sur la plateforme en ligne Sketchfab.

7. Impression 3D

Un autre aspect de ce travail de numérisation était de pouvoir montrer en entier ce plan-relief, en attendant que le vrai puisse être exposé quelque part. Une impression 3D avec une imprimante filaire Raise3D E2 a donc été réalisée avec une buse de 0,4 mm et une résolution de 0,06 mm (fig. 9 et 10). Pour cela, le maillage de l'ensemble des modèles 3D a été décimé, c'est-à-dire que le nombre de faces a été réduit à 3 200 000 pour faciliter l'impression. Il a en outre été nécessaire de fermer chacune des faces ouvertes des différents modèles, notamment celles du dessous. Quelques modèles comportaient d'ailleurs de petits décalages géométriques, pas forcément visibles de prime abord, mais rendant toute impression 3D impossible. Les sets de photos posant problème ont dû être retravaillés et les modèles recalculés pour réussir à les rendre imprimables.



Figure 9 : Modèle imprimé à environ 1/10 de l'original en bronze (cliché C. Galinand, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).



Figure 10 : Une des deux imprimantes à fil utilisée pour l'impression 3D au Pôle image et technologies numériques de l'EHAAS (cliché Fr. Giligny, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

Les modèles 3D ont ensuite été importés en format STL dans le logiciel d'impression IdeaMaker. L'ensemble du plan a été imprimé avec un fil en ABS, plastique pas très écologique mais permettant une impression plus précise et surtout plus propre (moins de fils à couper ou de bavures à nettoyer) qu'avec du PLA à base d'amidon de maïs. Le temps d'impression d'une plaque peut varier de plus d'une dizaine d'heures pour la plus petite à presque 3 jours pour la plus complexe.

Pour compléter cette première impression 3D, il serait intéressant de pouvoir numériser la plaque n° 30, manquante, sur l'un des deux exemplaires en plâtre subsistants, à Caen et à Bruxelles, afin de compléter l'exemplaire en bronze avec une impression 3D en ABS, ou pourquoi pas en métal. Nous pourrions envisager également une impression de plus grande taille que celle que nous avons pu réaliser, car nous étions limités par les imprimantes de l'université. De telles impressions pourraient être commandées à un prestataire extérieur, avec un coût néanmoins assez important.

8. Valorisation

Notre université étant engagée dans la formation aux sciences du patrimoine, elle est associée à divers événements publics comme les Journées européennes du Patrimoine (JEP), les Journées européennes de l'Archéologie (JEA) ou la Journée européenne du patrimoine universitaire. L'université valorise ainsi son patrimoine au sein de projets et réseaux nationaux ou internationaux.

Dans le cadre de la formation des étudiants du master Patrimoine et musées, parcours Valorisation et médiation du patrimoine archéologique (VMPA), un projet de médiation est mené tous les ans depuis 2018 pour les Journées européennes de l'Archéologie (JEA), événement organisé par l'Inrap qui se déroule sur trois jours en fin de semaine tous les ans en juin. Depuis 2021, le plan-relief de Rome a servi de support pédagogique pendant trois années consécutives, donnant lieu à la production de livrables par le groupe du M2 VMPA, ainsi qu'à des animations en médiation directe. Ces animations ont eu lieu de manière régulière les samedis et dimanches lors des Journées européennes de l'Archéologie (JEA), ainsi que lors de séances d'une heure organisées le vendredi sur rendez-vous pour des groupes scolaires.

Lors des JEA 2023, dans le cadre du village de l'archéologie qui a eu lieu dans le jardin du Palais Royal, le stand de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne a été animé par les étudiants du master Patrimoine et musées, auxquels se sont joints des étudiants du master Archéologie (fig. 11). Environ 30 étudiants ont ainsi été mobilisés sur trois jours pour accueillir plusieurs milliers de visiteurs dans le village. Leur mission a consisté en :

- la présentation du plan-relief et de Paul Bigot sous la forme de 3 kakémonos ;
- la présentation de l'impression 3D ;
- l'animation avec un questionnaire de culture générale sur Rome et un jeu de cartes ;
- une activité d'une heure de promenade guidée avec un personnage virtuel dans la Rome de Constantin pour une classe.

Le public rencontré, de tous les âges et de tous les milieux sociaux, s'est avéré très intéressé par cet objet patrimonial unique et par son histoire. Les animations proposées ont rencontré un franc succès.



Figure 11 : Médiation en public sur la Rome de Constantin avec l'impression 3D du plan-relief aux Journées européennes de l'Archéologie, jardin du Palais-Royal, en juin 2023.

Conclusion

Le plan-relief de Rome en bronze, objet patrimonial unique créé par Paul Bigot pour l'Institut d'art et d'archéologie, a été délaissé durant près d'un siècle. Il nécessite des mesures de conservation préventive et de restauration, mais il mérite aussi une action de valorisation tant auprès du public universitaire que du grand public, à l'image du travail réalisé par les équipes du Cireve de l'université de Caen, qui ont créé une dynamique de recherche et de valorisation à partir de leur exemplaire en plâtre.

Durant deux années, la numérisation et la reproduction en 3D d'un objet aussi grand et complexe furent un défi de taille, en regard notamment de la taille, du poids et des difficultés de manipulation d'éléments lourds et fragiles. Le matériau métallique, son caractère réfléchissant et les nombreuses ombres portées générées par l'objet lui-même ont engendré des difficultés supplémentaires. La satisfaction est donc grande. Grâce à ces modèles 3D, à leur impression – certes très réduite par rapport à l'original – et au travail de valorisation effectué par les étudiants du master Patrimoine et musées, la maquette en bronze de Paul Bigot sort enfin des caves de l'Institut d'art et d'archéologie dans lesquelles elle avait été reléguée depuis sa livraison par l'orfèvre Christofle en novembre 1933.

DONNÉES GENERALES				CLICHÉS						LOGICIEL			DONNÉES PHOTOGRAMMÉTRIQUES										
titre du modèle	auteur(s)	date de création	sujet/description	appareil photographique	gouche	Ouverture	temps d'exposition	ISO	nombre d'images	résolution moyenne	logiciel de traitement & version	configuration	ergonomie	logiciel post-traitement	nombre de vols	nombre de points	caméras alignées	nombre de polygones	bruit	qualité de reconstruction	esthétique	poids du dossier	difficulté de traitement
Plan complet	Cyrille GALINAND	09/06/2022	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	DJI Mavic mini 3 Pro	6.72	1.7	1/100	200	602	8064x6048	Métashape v1.8	Elevée	Elevée	Elevée	3	1 481 542 025	602	67 510 475	moyen	élevée	moyenne	188 Go	élevée
Plan complet	Cyrille GALINAND	10/06/2022	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV				346			Métashape v1.9	Elevée	Elevée		1	433 347 652	346	45 630 428	moyen	élevée	moyenne		élevée
Plan complet	Cyrille GALINAND	11/06/2022	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV & DJI Mavic mini 3 Pro				948			Métashape v1.10	Elevée	Elevée		4	433 347 652	948	51 615 718	moyen	élevée	moyenne		élevée
Plaque 02	Cyrille GALINAND	04/02/2020	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	37	11	1/8	200	118	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée	DXO Photolab 6	1	105 134 805	118	10 523 448	moyen	élevée	moyenne	1.15 Go	élevée
Plaque 03	Cyrille GALINAND	07/02/2022	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	26	13	1/45	200	211	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	139 834 259	211	15 916 111	moyen	élevée	moyenne	1.78 Go	élevée
Plaque 04	Cyrille GALINAND	18/05/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	35	11	1/10 ou 1/20	800	180	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée	DXO Photolab 6	1	125 399 734	180	11 022 601	moyen	élevée	moyenne	1.21 Go	élevée
Plaque 05	Cyrille GALINAND	15/06/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	37	13	1/20	200	147	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	164 420 455	147	13 107 531	moyen	élevée	moyenne	1.48 Go	élevée
Plaque 06	Cyrille GALINAND	09/04/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	35	11	1/60	400	278	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	229 239 613	278	162 850 834	moyen	élevée	moyenne	18.1 Go	élevée
Plaque 07	Cyrille GALINAND	08/11/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	30	9,5 ou 13	1/10	100	280	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée	DXO Photolab 6	1	208 967 852	280	21 038 706	moyen	élevée	moyenne	2.34 Go	élevée
Plaque 08	Cyrille GALINAND	03/07/2022	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	26	8 ou 13	1/60	200	294	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée	DXO Photolab 6	1	97 907 730	294	21 944 468	moyen	élevée	moyenne	2, 44 Go	élevée
Plaque 09	Cyrille GALINAND	01/07/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	38	16	1/30	100	126	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée	DXO Photolab 6	1	110 456 624	250 / 252	11 948 542	moyen	élevée	moyenne	1.33 Go	élevée
Plaque 10	Cyrille GALINAND	03/07/2022	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	24 ou 26	13 ou 16	1/60	200	206	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée	DXO Photolab 6	1		203	34 060 922	moyen	élevée	moyenne	3.82 Go	élevée
Plaque 11	Cyrille GALINAND	11/02/2022	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	24 ou 26	9,5 ou 13	1/45	200	415	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	195 022 063	384	29 881 409	moyen	élevée	moyenne	3.31 Go	élevée
Plaque 12	Cyrille GALINAND	11/06/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	37	13	1/20	200	188	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	143 575 485	188	17 214 936	moyen	élevée	moyenne	1.90 Go	élevée
Plaque 13	Cyrille GALINAND	23/06/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	35	13	1/45	200	197	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	78 236 605	196	9 221 740	moyen	élevée	moyenne	1.02 Go	élevée
Plaque 14	Cyrille GALINAND	25/01/2022	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	26	16	1/ 45 ou 1/60	100	198	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	142 790 255	197	42 413 243	moyen	élevée	moyenne	4.81 Go	élevée
Plaque 15	Cyrille GALINAND	03/07/2022	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	26	13 ou 16	1/60	200	353	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée	DXO Photolab 6	1	154 441 696	350	109 950 752	moyen	élevée	moyenne	12.4 Go	élevée
Plaque 16	Cyrille GALINAND	18/06/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	37 ou 38	13 ou 16	1/45	200	126	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	101 638 479	126	9 456 254	moyen	élevée	moyenne	1.04 Go	élevée
Plaque 17	Cyrille GALINAND	30/06/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	37	16	1/30 ou 200	100	112	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée	DXO Photolab 6	1	171 071 610	112	16 674 614	moyen	élevée	moyenne	1.82 Go	élevée
Plaque 18	Cyrille GALINAND	22/01/2020	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	35	11	1/6 ou 1/8	200	82	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	159 557 153	82	13 766 074	moyen	élevée	moyenne	1.50 Go	élevée
Plaque 19	Cyrille GALINAND	31/10/2022	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	35	16	1/30	200	85	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée	DXO Photolab 6	1	89 298 640	74	9 653 110	moyen	élevée	moyenne	1.07 Go	élevée
Plaque 20	Cyrille GALINAND	31/10/2022	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 5D mark IV	35	16 ou 19	1/10	200	196	6720x4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée	DXO Photolab 6	1	127 390 584	186	26 768 700	moyen	élevée	moyenne	2.98 Go	élevée

Plaque 21	Cyrille GALINAND	31/10/2022	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	35 ou 37 ou 39	16	1/10	200	192	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée	DVO Photobab 6	1	138 398 346	192	17 789 940	moyen	élevée	moyenne	1,97 Go	élevée
Plaque 22	Cyrille GALINAND	06/07/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	37	16 ou 4 ou 4,5	1/30	200	122	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	180 074 731	120 / 122	29 839 098	moyen	élevée	moyenne	3,32 Go	élevée
Plaque 23	Cyrille GALINAND	16/07/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	35	19	1/10	200	175	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	133 862 197	175	22 589 288	moyen	élevée	moyenne	2,50 Go	élevée
Plaque 24	Cyrille GALINAND	25/06/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	35 ou 37	13	1/45	200	192	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	58 157 105	189	3 538 799	moyen	élevée	moyenne	402 Mo	élevée
Plaque 25	Cyrille GALINAND	19/07/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	35	16	1/10	200	197	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	122 012 157	197	23 605 010	moyen	élevée	moyenne	2,62 Go	élevée
Plaque 26	Cyrille GALINAND	07/07/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	35	16	1/30	200	183	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	268 466 442	183	30 074 036	moyen	élevée	moyenne	3,34 Go	élevée
Plaque 27	Cyrille GALINAND	06/07/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	37	16	1/30	100 ou 200	181	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	238 897 252	181	16 819 291	moyen	élevée	moyenne	1,85 Go	élevée
Plaque 28	Cyrille GALINAND	17/01/2020	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	24 ou 35 ou 41	11	1/8	200	146	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	119 203 490	144	10 774 226	moyen	élevée	moyenne	1,18 Go	élevée
Plaque 29	Cyrille GALINAND	06/03/2020	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	42	11	1/10 ou 1/15	200	292	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	53 910 420	244	7 046 808	moyen	élevée	moyenne	794 Mo	élevée
Plaque 29 BIS	Cyrille GALINAND	04/03/2020	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	53	11	1/15	200	130	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	113 560 259	130	9 816 901	moyen	élevée	moyenne	1,07 Go	élevée
Plaque 30	Cyrille GALINAND	NF	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	NF	NF	NF	NF	NF	NF	NF	NF	NF	NF		NF	NF	NF	NF	NF	NF	NF	NF	NF
Plaque 31	Cyrille GALINAND	10/03/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	42	11	1/90	400	179	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	117 740 866	175	15 308 254	moyen	élevée	moyenne	1,70 Go	élevée
Plaque 32	Cyrille GALINAND	18/05/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	35	11 ou 13	1/10	800	152	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	143 559 772	152	14 461 651	moyen	élevée	moyenne	1,59 Go	élevée
Plaque 33	Cyrille GALINAND	15/03/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	50	11	1/15	200	152	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	90 151 597	144	8 036 410	moyen	élevée	moyenne	907 Mo	élevée
Plaque 34	Cyrille GALINAND	20/05/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	35	11 ou 16	1/8	400	192	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	137 598 919	192	12 711 469	moyen	élevée	moyenne	1,41 Go	élevée
Plaque 35	Cyrille GALINAND	16/01/2020	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	28 ou 33	11	1/6	200	103	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	70 654 838	88	4 146 491	moyen	élevée	moyenne	470 Mo	élevée
Plaque 36	Cyrille GALINAND	25/06/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	35	11 ou 13	1/45	200	253	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	78 054 539	253	5 612 685	moyen	élevée	moyenne	641 Mo	élevée
Plaque 37	Cyrille GALINAND	01/07/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	38 ou 37	16	1/30	100 ou 200	342	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	235 567 100	161	18 333 869	moyen	élevée	moyenne	2,01 Go	élevée
Plaque 38	Cyrille GALINAND	06/07/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	37	16	1/30	200	160	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	207 938 210	148	27 542 344	moyen	élevée	moyenne	3,08 Go	élevée
Plaque 39	Cyrille GALINAND	15/03/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	41 ou 44	11	1/60	400	150	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	105 769 472	150	77 265 980	moyen	élevée	moyenne	8,49 Go	élevée
Plaque 40	Cyrille GALINAND	21/06/2021	Plan relief de la Rome antique du I ^{er} siècle, par Paul Bigot	Canon 3D mark IV	35	13	1/45	200	175	6720X4480	Métashape v1.8	Elevée	Elevée		1	59 419 201	175	5 253 516	moyen	élevée	moyenne	597 Mo	élevée

Tableau 1 : Description des métadonnées des modèles réalisés.

Bibliographie

- Bigot, Paul (1933), *Reconstitution en relief de la Rome antique*. Paris: Massin et Cie.
- Bigot, Paul (1942), *Rome antique au IV^e siècle après J.-C.* Paris: Vincent et Fréal.
- Duplouy, Alain (2024), « Les collections d'enseignement et de recherche », dans A. Duplouy et A. Schnapp (éd.), *Unie dans sa diversité. L'École d'Histoire de l'art et d'Archéologie de la Sorbonne*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 105-127.
- Duplouy, Alain (sous presse), « Le plan de la Rome antique de Paul Bigot », in : Duplouy, Alain & Marantz, Éléonore (dir.), *Le patrimoine de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne : architectures et collections universitaires*. Paris: Éditions de la Sorbonne.
- Fleury, Philippe (2014), « Le plan de Rome de Paul Bigot : de la maquette en plâtre de Paul Bigot à la maquette virtuelle de l'Université de Caen », *Civiltà Romana* 1, 109-124. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01609474>.
- Lecocq, Françoise (2004), « Reconstitution virtuelle de Rome Antique », in : Vergnieux, Robert & Delevoie, Caroline (dir.), *Virtual Retrospect 2003*. Actes du colloque de Biarritz, 6-7 novembre 2003. Bordeaux: Ausonius, 77-84. <https://hal.science/hal-01743562>.
- Niki, Elly (1934), « Une reconstitution de la Rome antique à l'Institut d'art et d'archéologie de Paris », *Mouseion* 25-26, 163-169. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6101616p/f236.image>.
- Royo, Manuel (1992), « Le temps de l'éternité. Paul Bigot et la représentation de Rome antique », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée* 104, 585-610. <https://doi.org/10.3406/mefr.1992.4227>.
- Royo, Manuel (2005), « Paul Bigot et la maquette de Rome antique », dans Texier, Simon (dir.), *L'Institut d'art et d'archéologie. Paris 1932*. Paris: Picard, 37-43.
- Royo, Manuel (2006), *Rome et l'architecte : conception et esthétique du plan-relief de Paul Bigot*. Caen: Presses universitaires de Caen.

2.6. Production et utilisation d'objets numériques patrimoniaux : l'exemple de l'abbatiale de Bernay

Tanguy Béraud, Ségolène Delamare, Adeline Gagnier & Thibault Menuge
Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA), Dynamiques patrimoniales et culturelles (DYPAC), Digitage & Trajectoires. De la sédentarisation à l'État

Résumé

Si l'ancienne abbatale de Bernay (Normandie) suscite l'intérêt des chercheurs depuis les années 1950, ce n'est que récemment qu'elle a fait l'objet d'études approfondies. En relation avec des intervenants locaux et nationaux, des entités privées et des laboratoires de recherche publics, les auteurs ont procédé à un relevé 3D précis du monument basé sur la technologie laser et la photogrammétrie, permettant de créer un jumeau numérique. Cette contribution aborde également la diversité des usages qui découlent d'un projet de numérisation 3D d'un monument historique.

Mots-clés

Numérisation 3D – BIM – Maquette – Médiation – Archivage – Archéologie du bâti

Abstract

Although the former abbey church of Bernay (Normandy) has been of interest to researchers since the 1950s, it has only recently been the subject of in-depth study. Working with local and national stakeholders, private entities and public research laboratories, we used laser technology and photogrammetry to create a precise 3D survey, which enabled us to create a digital twin. This paper also deals with the diversity of uses that can result from a 3D digitisation project for a historic monument.

Keywords

3D scanning – BIM – Modelling – Mediation – Archiving – Building archaeology

L'évolution de l'informatique depuis les années 1970 a progressivement fait basculer le monde dans l'ère du numérique. Ce phénomène – que l'on qualifie souvent de révolution numérique – a provoqué de nombreuses mutations en termes de diffusion, d'accès et de productivité de la connaissance¹. Aujourd'hui, la quantité d'informations disponibles sur le web, toujours plus importante, tend vers une société de l'information, une société du *big data*. Tous les domaines de la société sont désormais touchés par ces changements, tant et si bien que l'on parle aujourd'hui de culture numérique ; le patrimoine culturel et la recherche archéologique n'y font pas exception. Cette révolution numérique amène certes de profondes mutations quantitatives mais représente également un défi dans l'utilisation, l'accessibilité et le partage de la connaissance pour tous les acteurs d'un projet comme celui de la numérisation 3D de l'abbatiale de Bernay.

L'abbatiale Notre-Dame de Bernay dans le département de l'Eure en région Normandie fait l'objet depuis 2019 d'une étude approfondie dans le cadre de la préparation de plusieurs doctorats à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Béraud en cours ; Delamare 2024 ; Menuge en cours). Le monument, largement inconnu des chercheurs et du public jusque dans les années 1950, a fait l'objet d'études récentes, qui ont proposé une lecture selon les principes de l'analyse formelle en histoire de l'art². Sa fondation est traditionnellement datée du début du XI^e siècle, sans doute vers 1008. La princesse Judith de Bretagne, épouse du duc Richard II de Normandie, entreprend alors d'installer une communauté monastique dans cet espace de son douaire, offert par son époux à l'occasion de ses noces. Malgré la disparition de Judith en 1017 avant l'achèvement de l'abbatiale, la construction se poursuit sous la protection de la puissante communauté monastique de Fécamp, alors dirigée par l'abbé Guillaume de Volpiano, comme en atteste un document produit à la fin de la vie de Richard II³.

La rareté des sources écrites disponibles⁴ – qui posent davantage de questions qu'elles ne sont en mesure d'en résoudre – a rapidement constitué un obstacle pour l'étude du monument⁵. La plastique murale (une élévation à trois niveaux rythmée de volumes en claires-voies ou aveugles avec des baies géminées ou fondues dans les parements) et les techniques de mise en œuvre (des supports articulés et des murs bâtis en moyen appareil) sont au cœur des interrogations actuelles sur les techniques de construction du début de l'art roman⁶. L'imposant édifice, d'une longueur actuelle de 50 m pour une hauteur de 17 m, offre en fait une synthèse architecturale inédite pour la région normande, qu'il convient d'appréhender de manière rigoureuse et critique, notamment afin de distinguer les parties originelles des

¹ Nous faisons échos ici aux travaux de l'historien Milad Doueïhi (2011) qui interroge de manière critique les pratiques et les concepts travaillés par le numérique en les plaçant dans une perspective d'histoire longue.

² Notamment Baylé 1988 et 2001.

³ Contrairement à un certain nombre d'abbayes normandes, aucun cartulaire ne vient documenter l'histoire de l'abbaye. Seule demeure la charte du duc Richard II datée de 1025.

⁴ Des incendies et pillages en 1563 et 1589 sont à l'origine de la disparition du trésor et des archives du monastère.

⁵ C'est notamment le cas de Decaëns 1983.

⁶ Pour les interrogations contemporaines sur la mise en œuvre, les techniques d'édification et les influences entre les divers espaces de France à l'époque romane, Gallet 2011.

additions ultérieures. Cette démarche est celle de l'archéologie du bâti⁷. L'ancienne abbatiale Notre-Dame de Bernay présente du reste des conditions idéales pour l'étude : après la désaffectation du culte en 1790 et le déménagement des services municipaux en 1955, l'abbatiale a servi d'espace d'accueil, de visite et d'exposition. Ses parements très largement lisibles se prêtent particulièrement bien à une étude d'archéologie du bâti. Toutefois, ces événements, qui offrent à voir le monument tel qu'il est aujourd'hui, ont également rendu la plupart des parties hautes inaccessibles en raison de la suppression des escaliers d'accès aux tribunes et de la destruction du bras nord du transept. L'accès aux parties hautes de l'abbatiale constitue donc en lui-même un enjeu de la production d'un double numérique.

1. Le projet archéologique

Le projet de recherche sur l'abbatiale Notre-Dame de Bernay a été conduit par trois doctorants en archéologie et en histoire de l'art de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, qui ont élaboré une méthode d'enquête commune avec pour objectif de déployer un outil de référence sur un monument mal étudié. Il est rapidement apparu que, tant pour les besoins archéologiques que pour l'étude historique, l'élaboration d'une imagerie précise était un élément préliminaire aux travaux de recherche.

À la Révolution, l'abbatiale devient la propriété de la municipalité de Bernay, qui l'a utilisée depuis lors à des fins de déploiement de ses services publics ou de stockage d'équipements municipaux. La municipalité travaille aujourd'hui à l'amélioration de son offre culturelle, notamment à travers le musée des Beaux-Arts, tout en élaborant une politique de médiation culturelle numérique à travers de multiples messages sur les réseaux sociaux. Le service du patrimoine de la ville de Bernay, dirigé par Barbara Auger, fut notre principal interlocuteur, ce qui a permis de définir de manière adéquate notre projet de numérisation du monument en relation avec les applications envisageables dans le cadre de l'offre muséale et patrimoniale de la ville. Cette dernière travaille par ailleurs en collaboration avec l'association des Amis de Bernay, une société d'histoire locale qui contribue depuis plus de 50 ans à la sauvegarde et à la valorisation du patrimoine de la ville et de ses alentours ; celle-ci nous a facilité l'accès au monument et nous a accompagnés sur les questions logistiques. Au niveau national, l'abbatiale est classée au titre des Monuments historiques sur la liste de 1862 et l'ensemble des documents abbaciaux font l'objet d'une inscription depuis 1965. Toute intervention sur le monument doit donc être élaborée avec l'accord du service des Monuments historiques. Afin de ne pas limiter les moyens déployés aux objectifs de notre étude archéologique, ces acteurs ont été associés à la démarche afin de mener une réflexion plus vaste sur les possibilités d'enquête offertes par le monument. La société Digitage, spécialisée dans divers projets de numérisation et représentée dans cette étude par Adeline Gagnier, nous a apporté son expertise dans la bonne exécution du projet. Enfin, le service régional de l'archéologie de la DRAC Normandie a agi en tant que tutelle de contrôle *a posteriori* du caractère scientifique des opérations menées. Au terme de trois années de partenariat avec ces acteurs locaux et

⁷ Sapin *et al.* 2020 ; Vanetti 2020.

nationaux, nous présentons à travers cet article notre démarche archéologique, ainsi que les possibilités de valorisation patrimoniale en lien avec les technologies de numérisation qui ont été mises en œuvre sur le monument.

Acquisition de données primaires

Pour reprendre l'étude de l'abbatiale de Bernay, il était nécessaire d'acquérir de nouvelles données à analyser. Pour ce faire, nous avons fait appel aux techniques de numérisation 3D selon une approche multi-résolution et multi-scalaire.

Des levés lasergrammétriques et photogrammétriques ont été effectués sur les parties intérieures et extérieures de l'église, ainsi que dans les espaces de l'ancien cloître et dans des pièces voûtées en sous-sols appartenant auparavant à l'abbaye. Les différents scans réalisés à l'aide d'un scanner laser nous ont permis d'obtenir un nuage de points puis un modèle 3D constituant une réplique volumique et numérique du monument (fig. 1). Des prises de vue photogrammétriques terrestres et aériennes ont été ajoutées aux scans afin d'obtenir un modèle 3D au rendu réaliste. D'autres scans, plus précis, ont ensuite été réalisés à l'aide de la technique de la lumière structurée, mais aussi d'un scanner à main pour la numérisation des bases des demi-colonnes ornant les piles de la nef et pour les éléments architecturaux du dépôt lapidaire de l'abbatiale.

Toutes ces données primaires issues de la numérisation 3D de l'édifice constituent une documentation neutre, c'est-à-dire dénuée d'interprétation, sur laquelle s'appuie la nouvelle étude architecturale.

Production de données secondaires

Pour les besoins de l'étude historique et archéologique de l'abbatiale de Bernay, ces données primaires ont d'abord permis diverses observations. Elles ont ensuite été retravaillées, interprétées et enrichies de manière sémantique ou graphique, devenant des données secondaires et perdant ainsi leur caractère neutre. Par exemple, le nuage de points a permis de dessiner le plan exact de l'abbatiale, d'effectuer des coupes pour obtenir le profil des voûtes, de produire des cartes de profondeur ou des modèles numériques d'élévation des parements ou des sols. Des orthophotographies créées à partir du modèle 3D texturé ont également permis de réaliser des relevés pierre à pierre par DAO et de distinguer différentes unités stratigraphiques afin de mettre en évidence une chronologie relative des appareils de construction.



Figure 1 : Numérisation 3D de l'abbatiale, nuage de points et modèle 3D texturé (S. Delamare)

Le nuage de points a également servi de support à la création de la maquette BIM (*Building Information Modeling*), deuxième réplique numérique en 3D de l'édifice. Commun dans le domaine de la construction contemporaine, ce nouvel objet numérique est conçu comme une

maquette numérique⁸. Cette dernière s'apparente à un DAO mais en 3D. Elle nécessite la modélisation de chaque élément constitutif de l'édifice. Pareille maquette 3D associe les données relatives à la conception du bâtiment aux informations de gestion tout au long de la vie du bâtiment. L'application de cette méthodologie à un monument historique, ce qu'on appelle *Heritage BIM* (ou HBIM), intègre les données relatives à l'état du bâtiment ainsi que le suivi des travaux de restauration⁹. Notre approche visait à associer au HBIM un système d'information archéologique complet, autrement dit une maquette informationnelle, avec pour objectif la conservation du monument et de toute la connaissance accumulée au cours des différentes études menées sur l'abbatiale. Notre approche part de l'existant, tout en prenant en considération la stratigraphie et les altérations dues aux différentes occupations sur le long terme. En parallèle, l'étude historique et archéologique apporte les données nécessaires à la construction de la base de données associée. Cette méthode permet de s'interroger sur la place de l'archéologie dans ce processus et dans un acte d'aménagement.

Enfin, le modèle 3D texturé a également servi de base à la création d'une troisième réplique en trois dimensions élaborée grâce aux techniques de l'infographie 3D. Ce troisième modèle numérique a pour objectif de proposer un modèle 3D texturé sans les lacunes du premier modèle, notamment la toiture et la charpente, et sans la complexité informationnelle du second. À partir de là, nous avons pu réaliser une impression 3D, ainsi que des séquences d'animation en réalité virtuelle à des fins de médiation.

Retour au monument

Si le nuage de points permet de dessiner le plan exact de l'abbatiale, le modèle 3D texturé offre quant à lui l'opportunité de constituer des orthomosaïques, qui peuvent être utilisées en transparence pour préparer un retour au monument. Des supports de travail sont alors produits en amont des phases de chantier.

Comme dans tout projet de numérisation par photogrammétrie, des artefacts graphiques et autres « bavures » de texture doivent faire l'objet d'un inventaire et d'une correction « à la main ». Le retour au monument permet par ailleurs, à partir des supports de travail imprimés (relevés pierre-à-pierre issus des orthomosaïques), une reprise de divers éléments, comme des jointures incorrectes ou des contours de pierres de parement indiscernables sur les supports photographiques. La phase de constitution des données secondaires – DAO et relevés pierre-à-pierre de divers éléments du bâti (assises maçonneries, mortiers, teintes des matériaux utilisés, emprises des ouvertures et des supports) – permet également de contrôler les relevés issus des orthomosaïques et d'affiner la compréhension des éléments observés. Le travail repose à la fois sur des formats de fichiers (.jpeg) utilisables dans des applications de dessin tierces et sur des images de haute qualité (.tiff) nécessaires pour des observations plus fines.

Les premiers rendus d'orthomosaïques et de relevés ont été produits à l'issue de la première campagne de 2021 et ont fait l'objet d'une vérification par le service régional de l'archéologie (SRA). Un retour sur le monument en 2022 avec des bénévoles a permis d'enrichir ces

⁸ Denormandie 2018.

⁹ Andrews *et al.* 2015.

premières observations et d'en consigner de nouvelles sur les supports de travail préalablement élaborés.

Grâce aux technologies numériques, les relevés de terrain et leur élaboration en laboratoire permettent une lecture nouvelle de parties entières du monument et de sa chronologie. À ce stade, la production scientifique est individuelle, celle du chercheur ou de l'apprenti-chercheur, et son évaluation se fait sous le contrôle du directeur de recherche et du laboratoire. Les conclusions définitives de l'enquête seront présentées dans nos thèses de doctorat en cours, qui viendront clore, pour le moment du moins, l'enquête archéologique. Au-delà des besoins d'imagerie dont dépend l'étude archéologique, les travaux de numérisation du monument constituent également une base de travail pour envisager la mise au point de dispositifs de communication et de valorisation de l'abbatiale.

2. Médiation patrimoniale

L'abbatiale de Bernay est aujourd'hui gérée par le musée des Beaux-Arts de la ville. La numérisation 3D du monument a très rapidement fait entrevoir à la municipalité l'intérêt et la dimension culturelle du projet. En effet, le relevé 3D est une base très riche pouvant par la suite être utilisée de multiples façons à des fins de médiation et de diffusion culturelles. Les enjeux de la médiation sont multiples et permettent non seulement de raconter l'histoire du monument, mais aussi de développer l'intérêt de la communauté locale pour son patrimoine.



Figure 2 : Rendu fixe à 360 degrés calculé sur Blender (A. Gagnier).

En l'occurrence, le relevé 3D a pu être valorisé de plusieurs façons. En premier lieu, le modèle 3D a été versé dans le logiciel de modélisation Blender, qui permet de faire des rendus fixes à 360 degrés (fig. 2), à savoir des rendus non interactifs qui peuvent être intégrés dans un casque de réalité virtuelle (VR) ou bien être visualisés sur des sites internet spécialisés. Ils permettent à l'utilisateur de visualiser à partir d'un point fixe l'abbaye dans son état actuel.

Nous avons également placé le relevé 3D de l'abbaye dans Unreal Engine 5, un moteur de rendu en temps réel utilisé d'ordinaire pour les jeux vidéo, afin de pouvoir se déplacer virtuellement et librement dans toute l'abbaye (fig. 3). Ce produit de base pourrait également permettre de proposer des reconstitutions par époque avec divers états d'aménagement et d'occupation de l'abbatiale, ou encore de recréer une ambiance intérieure avec des jeux de lumière et des sons. Ces rendus 3D pourront être utilisés par le musée des Beaux-Arts de la ville afin de créer une visite virtuelle immersive.

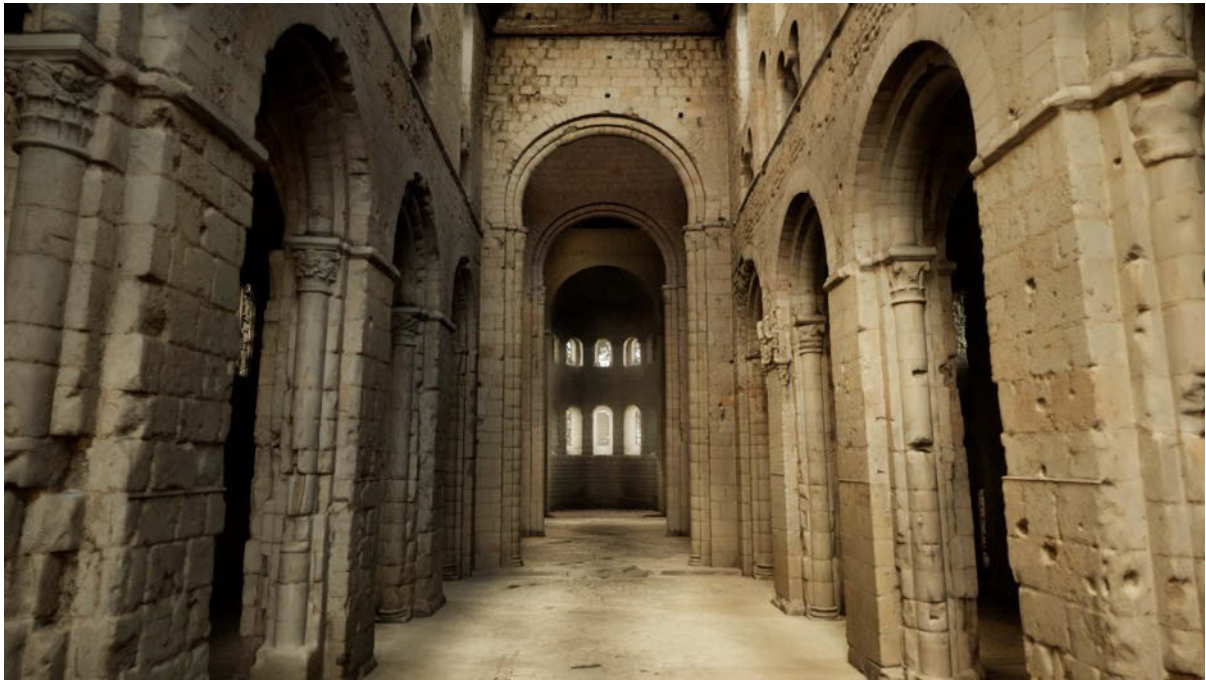


Figure 3 : Rendu de l'intérieur de l'abbatiale réalisé avec le logiciel Unreal Engine (A. Gagnier).

Enfin, nous avons également créé, au moyen d'une imprimante filaire avec du PLA plastique, une impression 3D de l'abbaye à taille réduite permettant de voir l'architecture extérieure et intérieure. Cette maquette pourra être exposée au sein de l'abbaye ou utilisée par le musée des Beaux-Arts de la ville afin d'expliquer l'architecture du monument et ses particularités.

La 3D est un outil qui permet de faire de la médiation auprès d'un public spécifique. Si on cherche à toucher un public à distance, l'utilisation d'une restitution virtuelle complète (VR) a son intérêt, mais pour un public sur place, faut-il le couper physiquement de l'abbaye qui se trouve sous ses yeux ? En revanche, des casques de réalité augmentée (AR), comme les casques Hololens de Microsoft, permettent de surimposer à la réalité physique des informations numériques en 3D. Le Vision Pro d'Apple fait également appel à ce type de technologie permettant de ne pas couper l'utilisateur du monde qui l'entoure et de garder une relation directe avec l'objet qui est valorisé. Il est par ailleurs important de cibler son public et de pouvoir répondre aux attentes avec des outils spécifiques. La création de *persona* – soit une représentation fictive d'une personne dotée de caractéristiques socio-démographiques et psychologiques spécifiques –, un dispositif couramment utilisé dans le marketing et la communication, est un élément clé afin de créer un outil qui sera bien accepté par le public

cible. La mise en place d'une visite virtuelle avec un casque VR n'est pas forcément utile lorsque l'état des vestiges est important, *a fortiori* quand le public cible n'est pas familiarisé avec ce type médiation. Le dispositif de valorisation choisi doit s'adapter à ces questions et répondre précisément à une problématique donnée afin de toucher le public ciblé. C'est pourquoi dans les prochaines étapes de nos travaux, nous aimerions intégrer l'abbaye de Bernay dans son contexte géographique, tout en mettant en lumière la genèse de l'édifice et les artisans qui ont participé à sa construction.

La construction d'un outil de médiation soulève également la question de son interopérabilité. En effet, les données créées pour une impression 3D peuvent également être utilisées à des fins de recherche et réutilisées dans d'autres outils informatiques avec des buts différents. Tout cela met en lumière la valeur et les possibilités étendues d'un relevé 3D, ainsi que sa polyvalence et son potentiel dans divers domaines d'application.

3. Archivage des données

La question de l'archivage numérique est essentielle dans notre démarche.

La maquette BIM

Dans le cadre du HBIM, la question de l'archivage numérique demeure complexe. En effet, comme pour la DAO classique, chaque logiciel dispose normalement de son propre format et l'interopérabilité entre logiciels demeure perfectible. Des standards existent pourtant, comme le format IFC (*Industry Foundation Classes*), normalisé ISO 16739, consultable et modifiable avec des logiciels tant propriétaires qu'en libre accès (fig. 4). Un tel standard international et neutre impose toutefois dès l'élaboration de la maquette de respecter certaines normes et d'éviter certaines facilités que proposent les divers logiciels.

Après diverses expérimentations, les outils préconisés par le CSTB (Centre scientifique et technique du bâtiment) nous ont paru les plus judicieux. Si cela nous impose certaines contraintes dans le *look and feel* des interactions maquette / données, le fait de lier la géométrie et la donnée en suivant un format libre nous est apparu comme le meilleur choix pour la conservation de l'information.

Les principes de la science ouverte

Depuis le début du projet, un grand nombre de données primaires et secondaires ont été produites à partir des trois répliques numériques élaborées. Notre objectif est désormais de préserver ces données de façon pérenne. Pour ce faire, nous avons choisi de nous conformer aux principes FAIR (Findable, Accessible, Interoperable, Reusable), qui sont ceux de la science ouverte. Ces principes ont pour objectif de rendre les données aisément trouvables, accessibles, interopérables et réutilisables. Nos données seront prochainement déposées sur le Conservatoire national des données 3D, géré par l'infrastructure de recherche Huma-Num.



Figure 4 : Vue de l'extérieur et de l'intérieur de la maquette BIM

Toutefois, nous avons rencontré à plusieurs reprises des problèmes d'interopérabilité entre logiciels. En effet, le monde de la 3D fait encore beaucoup appel aux logiciels payants et nous avons donc souvent affaire à des formats de fichiers propriétaires difficilement utilisables avec d'autres logiciels. Le cas le plus parlant est celui de la maquette BIM qui n'a pas pu être exploitée dans un logiciel de modélisation et d'animation 3D ; c'est pourquoi une troisième réplique numérique a été créée.

Enfin, notre prochain défi sera de transmettre ces données à nos partenaires locaux afin qu'ils puissent eux-mêmes les exploiter. La formation des agents ou la création de nouveaux postes requérant des compétences numériques seront alors indispensables, sans quoi ces données risquent de leur être inaccessibles et par conséquent inexploitable.

Conclusion

Le projet archéologique de Notre-Dame de Bernay a mis en évidence plusieurs aspects importants d'un projet de numérisation. D'abord, il s'agit d'adopter une vision à long terme et de favoriser l'ubiquité des aspects. Ce partenariat a réuni des personnes et des institutions engagées à collaborer sur plusieurs années, intégrant simultanément l'étude archéologique, la conception du BIM, la communication vers le public, ainsi que la réflexion sur les outils de médiation et de valorisation. Tout au long du processus, nous avons tenu à conserver une démarche d'apprentissage et d'expérimentation. La dimension pédagogique et expérimentale de cette initiative est essentielle, tant pour les utilisateurs que pour les concepteurs et les autorités locales. Enfin, il est important de maintenir une flexibilité et une évolution constante. Grâce à une discussion et une réévaluation régulière des possibilités en fonction des ressources disponibles, les échéances et contraintes scientifiques, administratives et politiques ont été harmonieusement combinées.

Le projet de Notre-Dame de Bernay est un projet complexe, impliquant des acteurs qui endossent divers rôles et s'adaptent aux besoins émergents tout en conservant un lien direct avec l'objet. La matérialité du monument reste centrale pour éviter de tomber dans une forme de simulacre telle que définie par Baudrillard (1981, 16) : « [un objet] ne s'échangeant plus jamais contre du réel, mais s'échangeant en lui-même, dans un circuit ininterrompu dont ni la référence ni la circonférence ne sont nulle part ».

Bien que l'objectif soit de concilier les usages et les possibilités d'usage à travers un modèle 3D unique, celui-ci n'est envisageable que jusqu'à un certain niveau d'exigence (clarté, précision, etc.). Au-delà, différents modèles numériques doivent coexister pour répondre à des besoins spécifiques. Or, il n'existe actuellement aucun outil ou infrastructure centrale pour tout synthétiser, pour peu qu'il y ait une véritable plus-value de sens au développement d'une telle solution. En tout état de cause, il apparaît nécessaire, pour tout opérateur ou utilisateur de données numériques, de développer et de maintenir les compétences nécessaires à son autonomie en matière d'environnement numérique, lesquelles sont nécessairement spécifiques à ses caractéristiques métiers.

Enfin, la transmission des données a constitué un défi permanent à toutes les étapes du projet. Et au-delà de la transmission elle-même, la question de la pertinence des données à transmettre se pose : quelles données seront utilisables à l'avenir, exploitables hors des grandes licences et économiquement viables.

Bibliographie

Andrews, David *et al.* (2015), *Metric Survey Specifications for Cultural Heritage*. Swindon: Historic England.

Baudrillard, Jean (1981), *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.

Baylé, Maylis (1988), *Les origines et les premiers développements de la sculpture romane en Normandie*, Diss. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Baylé, Maylis (2001), *L'architecture normande au Moyen âge*. 2^e édition revue et augmentée. Caen-Condé-sur-Noireau: Presses universitaires de Caen-Éditions Charles Corlet.

Béraud, Tanguy (en cours), *Une fondation de Judith, duchesse de Normandie, au début du XI^e siècle : l'exemple de Notre-Dame de Bernay*, Diss. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Decaëns, Joseph (1983), « La datation de l'abbatiale de Bernay : quelques observations architecturales et résultats de fouilles récentes », in Allen Brown, R. (dir.), *Anglo-Norman studies V. Proceedings of the Battle Conference*. Woodbridge: Boydell Press, 97-120. <https://doi.org/10.1017/9781846151873.007>.

Delamare, Ségolène (2024), *La modélisation 3D en archéologie : objectifs, enjeux et contexte d'utilisation. Du terrain à la réalité virtuelle : études de cas en archéologie programmée et préventive*, Diss. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Denormandie, Julien (2018), *Plan BIM 2022*. Paris: Ministère de la Cohésion des Territoires et des relations avec les collectivités territoriales.

Doueïhi, Milad (2011), *La grande conversion numérique*. Paris: Seuil.

Gallet, Yves (dir.) (2011), *Ex quadris lapidibus : la pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval. Mélanges d'histoire de l'art offerts à Eliane Vergnolle*. Turnhout: Brepols.

Menuge, Thibault (en cours), *La démarche BIM dans les sciences du patrimoine, du relevé topographique et archéologique à l'étude et la conservation du patrimoine : enjeu méthodologique pour la prise de données, l'analyse et la conservation dans une base de données en trois dimensions*, Diss. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Sapin, Christian, Bully, Sébastien, Bizri, Mélinda & Henrion, Fabrice (dir.) (2020), *Archéologie du bâti. Aujourd'hui et demain*. Dijon: ARTEHIS Éditions.

Vanetti, Alice (2020), *Archéologie du bâti : histoire et épistémologie des origines à nos jours (France, Italie et Suisse)*. Dijon: Éditions universitaires de Dijon.

3^e partie :

Patrimoine et capital social, réciprocity et bénévolat

Aurélié Condevaux

La thématique de cette troisième partie de l'ouvrage s'inspire de la troisième équipe transnationale de recherche (*Transnational Research Team*, TRT) d'Una Europa¹, dont elle reprend l'intitulé. Celle-ci aborde le patrimoine culturel en tant que processus. Cette thématique s'intéresse à la manière dont le patrimoine est produit et par qui, avec un intérêt tout particulier pour le rôle des « communautés ». Les patrimonialisations sont aussi envisagées comme des vecteurs de plus grand bien-être, de plus grande résilience, de plus grande durabilité et de cohésion sociale. Comme le soulignait Edward Hollis, en tant que coordinateur de cette Transnational Research Team en 2021, dans un texte programmatique (Hollis 2021), ces enjeux étaient mis en avant par le *Joint Programm Initiative on Cultural Heritage* (JPICH) qui, dans son programme stratégique de recherche et d'innovation pour 2020, désignait comme thèmes prioritaires « une société réflexive » et « relier les gens au patrimoine ». Sous ces intitulés, l'appel voulait soutenir des recherches qui ne se contenteraient pas de protéger le patrimoine, mais qui exploreraient la manière dont celui-ci peut être mobilisé pour « responsabiliser » la société et « faciliter le rapprochement des citoyens et des praticiens dans des processus de co-création », contribuant à la formation d'identités durables, au bien-être et à la cohésion sociale. En bref, comme le soulignait E. Hollis, ce programme de recherche européen posait la question de savoir comment le « capital culturel » du patrimoine peut être transformé en « capital social ».

Ces objectifs se font l'écho de stratégies d'engagement du public qui cherchent à rendre les biens patrimoniaux plus pertinents pour des publics contemporains de plus en plus diversifiés. Par ailleurs, prendre en compte les relations et les flux de pouvoir et d'autorité amène à aborder avec plus de complexité et de nuance des dynamiques qui sont parfois désignées comme étant de la « co-création », ou de la « co-production », expressions qui ne rendent pas pleinement justice aux processus d'engagement en jeu (Hollis 2021). Cette thématique se veut

¹ <https://www.una-europa.eu/study/una-her-doc/fields-of-research#content>.

donc tournée vers les spécialistes – et les militants – du patrimoine et des sciences sociales et humaines, autant d'acteurs soucieux de l'impact de leurs travaux et actions sur la société.

L'hybridité des études en patrimoine

On peut voir autant de continuités que de ruptures dans ces manières d'aborder le patrimoine. L'imbrication entre action et recherche peut en effet être considérée comme l'une des caractéristiques des études en patrimoine depuis leurs débuts. Dès les prémisses de l'institutionnalisation patrimoniale, l'expertise scientifique a été convoquée au service de la définition de ce qui fait patrimoine. Un tournant, qualifié de « réflexif » en France, est venu questionner cette position au cours des années 1990. Le rôle des universitaires est passé de « faiseurs » et « faiseuses » de patrimoines, à celui de critiques des patrimonialisations (Fabre 1997), au moment même où des attentes pour une désignation plus participative ou démocratique du patrimoine se faisaient entendre (Tornatore 2024).

Revenant sur cette idée du « tournant réflexif » et de ses interprétations, J. L. Tornatore souligne toutefois le caractère presque intrinsèquement « hybride » du travail ethnologique sur le patrimoine, le chercheur étant bien souvent « embarqué », voire revendiquant une « ethnologie politisée » (Tornatore 2024) ou une « épistémologie politique du patrimoine » (Barbe 2019), d'une manière qui questionne les oppositions simplistes entre recherche fondamentale et appliquée (Tornatore 2024, 19). Que ce soit par la revendication de démarches « participatives » ou « collaboratives », le chercheur se retrouve acteur des instances et des processus étudiés et souvent étroitement impliqué auprès des groupes sociaux avec lesquels il ou elle travaille, même lorsqu'il ou elle revendique une distance à son objet (Bortolotto 2025).

Les objectifs des recherches patrimoniales sont en outre bien souvent multiples : comme le montrent J. Rana, M. Willemsen et H. C. Dibbits (2017), dans l'analyse d'une démarche participative mise en place autour des commémorations de l'esclavage aux Pays-Bas, il peut s'agir en même temps de répondre à des objectifs politiques (« faire société », rassembler des personnes d'horizons différents afin qu'elles puissent dialoguer) dresser un inventaire du patrimoine, tout en produisant des connaissances sur l'objet ou sur la démarche.

Cette implication soulève des questions épistémologiques évidentes et invite à examiner les fondements axiologiques de la recherche et les « attachements » des chercheurs à l'origine de leurs choix. Si une vision trop simple de la « neutralité axiologique » n'est plus de mise (Barbe 2019) et que l'on considère avec M. Foucault que les conditions économiques et politiques ne sont pas un voile à la connaissance mais ce par quoi elle se construit, alors cela ouvre à d'autres questions, comme celle de savoir « Que produisons-nous comme spécialistes / experts du patrimoine en termes de pouvoir ? Quels rapports devons-nous entretenir avec les injonctions qui proviennent du pouvoir, par exemple avec les “valeurs de la république” ? » (Barbe 2019, 7).

La question de la distance à l'objet se pose non seulement du point de vue des valeurs, mais aussi des affects. Cela est d'autant plus d'actualité dans le contexte du « tournant émotionnel »

du patrimoine (Fabre 2013 ; Smith & Campbell 2016). Cette expression peut désigner différentes façons d'intégrer l'émotion dans les études du patrimoine :

- En tant que dimension à analyser. Pour comprendre l'importance du patrimoine dans nos sociétés, il faut saisir les émotions – parfois même les passions – qu'il suscite. Cela peut sembler une évidence, mais a été longtemps négligé dans les études en patrimoine ; c'est « l'éléphant dans la pièce » (Smith & Campbell 2016).
- En tant qu'outil méthodologique pour les projets patrimoniaux (Rana, Willemsen & Dibbits 2017) et comme élément déclencheur dans le choix des sujets et objets de recherche, voire dans l'orientation des discours produits. La revendication des approches mêlant sensible et cognitif exprimée lors des échanges de la TRT3 d'Una Europa fait écho à cela.

Démarches participatives et cohésion sociale : le patrimoine « au service » de la société

Les dynamiques en cours sont loin d'être un retour à l'avant « tournant réflexif » par lequel les chercheurs ont cherché une prise de distance à leur objet. D'abord parce que, tout en adoptant une démarche collaborative, certains chercheurs revendiquent toujours un « agnosticisme patrimonial » (Bortolotto 2025). Par ailleurs, l'hybridité de la recherche patrimoniale actuelle ne marque pas un retour à la figure de l'« expert » en patrimoine, mise à distance par les études critiques en patrimoine. Les chercheurs agissent souvent moins désormais selon une expertise ou une légitimité que leur vaudrait leur position institutionnelle, qu'en tant que défenseurs de « communautés » patrimoniales, dans le souci de faire entendre des voix et des perspectives minoritaires. D'un côté, la critique des « discours autorisés » du patrimoine (Smith 2006), de pair avec des travaux qui intègrent la critique postcoloniale (Chakrabarty 2000), ont conduit à porter l'attention à des « attachements » non institutionnels, aux patrimoines invisibilisés, et à les faire entrer dans le champ des études sur les patrimonialisations (Boukhris 2017 ; Isnart 2012). Cette attention aux patrimoines minoritaires, aux discours subalternes, amène les chercheurs à agir souvent en précurseurs d'une reconnaissance institutionnelle ou à tenter de la négocier (Barbe 2019).

D'un autre côté, les institutions patrimoniales ont elles-mêmes revu les modes de désignation du patrimoine. Deux marqueurs importants de ce processus sont la Convention de Faro (2005) et la Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco (2003). Le patrimoine culturel immatériel, qui selon les principes de la Convention de 2003 est participatif par définition, se prête en effet particulièrement à des actions portées par et avec la société civile ou les « communautés » selon le langage de l'Unesco. Dans ces dynamiques et dans les travaux qui les analysent ou les accompagnent, se mêlent donc souvent, pour les chercheurs, le travail scientifique et le désir de participer à la reconnaissance de ces formes moins visibles de patrimoine, qu'ils sont parfois appelés à accompagner comme intermédiaires ou « facilitateurs ».

Enfin, les objectifs de l'action sont différents : il ne s'agit plus seulement de documenter pour servir l'action publique (protection, préservation), mais aussi de connaître le patrimoine et de le défendre pour servir un but qui se trouve désormais hors de celui-ci : contribuer au

mieux-être, individuel ou collectif, à de meilleures adaptations à un monde en changement accéléré, etc. On attend du patrimoine qu'il « nous sauve », comme le souligne C. Bortolotto, que ce soit pour lutter contre la pauvreté ou faire face aux enjeux environnementaux (Bortolotto 2025, 7). L'objectif d'utiliser des « patrimoines » pour répondre aux grands enjeux sociaux contemporains est une des préoccupations transversales et majeures de l'action patrimoniale actuelles, qu'il s'agisse de la mobilisation des patrimonialisations face à la marginalisation de certains territoires, de leur rôle dans l'adaptation au changement climatique ou pour faire face aux problématiques de justice sociale. Ainsi, aux objectifs de « sauvegarde » et de transmission, les projets patrimoniaux en associent fréquemment d'autres, comme ceux de développement (Leblon & Garnier 2025) ou de lutte pour les causes environnementales. À titre d'illustration de ce mouvement, on peut mentionner le fait que les candidatures pour une inscription sur la liste représentative du Patrimoine culturel immatériel (PCI) de l'Unesco doivent à présent démontrer comment les pratiques inscrites contribuent aux objectifs du Développement Durable définis par l'ONU. Les directives opérationnelles associées à la Convention reconnaissent explicitement le rôle du PCI dans le renforcement de la résilience des communautés et la participation au développement durable, qu'il s'agisse de contribuer à la cohésion sociale inclusive (la santé, la sécurité alimentaire, une éducation de qualité, etc.), un développement économique inclusif ou la durabilité environnementale. Dans les instructions pour la constitution des dossiers de candidature donnés par l'Unesco, il est demandé d'indiquer explicitement à quels domaines du développement durable la démarche contribue, car cela rentre dans les critères d'évaluation des candidatures.

Patrimoine culturel et capital social à Paris 1

A l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, l'engagement de la recherche et de la pédagogie au service ou aux côtés des acteurs patrimoniaux, et plus largement de la société civile, occupe une place centrale dans bon nombre de projets concernant le patrimoine. L'appel à contributions pour le colloque « Les recherches en patrimoine à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne », pour cet axe inspiré de la TRT 3 « Capital social, mutualité, bénévolat et patrimoine », a fait ressortir des travaux menés selon des méthodes « participatives », par lesquelles les chercheurs travaillent en collaboration étroite avec les groupes sociaux étudiés (Mazaraki 2024). Il a également suscité des propositions relevant en particulier de travaux attentifs aux jeux de pouvoirs et aux significations contestées des patrimoines évoqués précédemment, et aux patrimonialisations en tant que processus générateur de dissonance, de significations contestées et donc de tensions.

La question de l'engagement des enseignants, chercheurs et étudiants pour le « patrimoine » est évoquée, au plus près des centres de vie universitaire, dans le chapitre de Laura Bouabdallah, Sylvère Essou, Barbara Pillot et Laure-Victorine Roussel. L'École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (UFR 03) a conduit durant de nombreuses années, au sein du séminaire d'Alain Duplouy, des actions de valorisation du patrimoine de l'université à destination de l'ensemble des personnes constituant la communauté universitaire, dans le cadre de la Journée européenne du patrimoine universitaire. Ce travail a impliqué les services de l'université, notamment bibliothèques et archives, qui sont à l'avant-poste de ces enjeux de

valorisation du patrimoine de l'université et de son accès aux publics. Outre ses vertus pédagogiques, l'événement contribue à « faire communauté » autour du patrimoine de l'institution. Aux expressions « capital culturel » et « capital social », ce texte ajoute celui de « capital vivant » pour désigner le patrimoine universitaire, un capital « qui doit être entretenu et activé, faute de quoi il risque de disparaître ».

Les deux autres contributions de cette troisième partie s'inscrivent dans des réflexions autour du rôle de l'engagement des « communautés » dans la définition et la valorisation du patrimoine et des lignes de tension mémorielle. Laurence Gros, à partir du cas de la patrimonialisation de la couronne de la Vierge de Thuir, couronne mariale en argent doré du XVIII^e siècle, fait le bilan des actions associatives et citoyennes liées à la patrimonialisation du bijou en France, marquée ces dernières années par la création de plusieurs associations et de nombreux événements. « Démarches bénévoles, entrepreneuriales, scientifiques et de médiation », le processus de patrimonialisation des bijoux catalans et des savoir-faire joailliers ne peut exister que par des démarches communautaires, par rapport auxquelles l'auteure n'est pas totalement extérieure. Dominique Poulot, à partir du cas des musées de Berlin, aborde les conflits ou difficultés mémorielles, revenant à la fois sur l'enjeu des significations contestées des patrimoines et sur le rôle que peuvent désormais jouer divers groupes sociaux dans les institutions patrimoniales. Alors que les musées berlinois ont réussi à construire un discours « validé » sur la mémoire du XX^e, le bilan est moins évident en ce qui concerne la période coloniale. Comme il le souligne, c'est l'articulation entre des valeurs locales et cosmopolites qui peine à se faire et à s'exprimer dans le discours muséal. Les musées, en particulier le Humboldt Forum, sont pris entre diverses attentes et divers objectifs, notamment entre « auto-analyse » de la constitution des collections et réponse aux attentes de « participation sociale ». Il y a peu d'entre-deux, à Berlin, entre musées qui participent à une « diplomatie culturelle internationale » et ceux qui ne parviennent pas à aller au-delà d'un horizon local. Cela soulève, comme il l'indique en fin de son texte, la question de la définition de territoires accordés à des communautés patrimoniales au sens de la Convention de Faro dans un monde transnational. Là aussi, derrière le regard analytique du chercheur transparaît l'inquiétude face aux menaces qui pèsent sur l'ouverture internationale et l'échange comme moteurs des patrimonialisations.

La contribution de ces trois textes, lus transversalement, réside dans le fait qu'ils suggèrent une évolution majeure dans la façon de saisir et analyser le patrimoine : celui-ci n'est plus seulement un héritage à conserver, mais une infrastructure sociale, c'est-à-dire un ensemble de dispositifs matériels, symboliques et relationnels qui organisent des interactions au sein de la société contemporaine. La joaillerie catalane montre que le patrimoine peut structurer un territoire : labels, confréries, restaurations, expositions et transmission des savoir-faire composent un réseau d'acteurs où s'entrelacent identité régionale, économie et reconnaissance institutionnelle. Le patrimoine fonctionne ici comme infrastructure de continuité et d'innovation. Les musées berlinois illustrent le rôle du patrimoine comme espace de médiation politique et éthique. Confrontés aux enjeux postcoloniaux et mémoriels, ils deviennent des arènes où se négocient identité nationale, mémoire urbaine et horizon cosmopolite. Enfin, la Journée européenne du patrimoine universitaire à Paris 1 montre le vécu

d'un patrimoine « de proximité » : visites, médiation par des étudiants, dispositifs numériques et inventaires transforment bâtiments et collections en ressources de vie étudiante, renforçant le sentiment d'appartenance et créant des « ambassadeurs » internes.

Les trois articles réunis dans cette partie montrent un patrimoine actif, structurant les relations sociales, économiques et politiques plutôt qu'un simple conservatoire du passé. Les recherches sur le patrimoine au sein de l'université Paris 1 ont ainsi contribué à déplacer le regard vers une acception du patrimoine comme processus en action.

Bibliographie

- Barbe, Noël (2019), « Pour une anthropologie plébéienne et pragmatiste du patrimoine », *In Situ* 1. <https://doi.org/10.4000/insituarss.485>.
- Bortolotto, Chiara (2025), *Will Heritage Save us? Intangible Cultural Heritage and the Sustainable Development Turn*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boukhris, Linda (2017), « The Black Paris project: The production and reception of a counter-hegemonic tourism narrative in postcolonial Paris », *Journal of Sustainable Tourism* 25 (5), 684-702. <https://doi.org/10.1080/09669582.2017.1291651>.
- Chakrabarty, Dipesh (2000), *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Fabre, Daniel (1997), « Le patrimoine, l'ethnologie », in : Nora, Pierre (dir.), *Science et conscience du patrimoine*. Paris: Fayard, 59-72.
- Fabre, Daniel (dir.) (2013), *Émotions patrimoniales*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Ministère de la culture. <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.3580>.
- Garnier, Julie & Leblon, Anaïs (2025), « L'engagement patrimonial à la croisée des causes. De l'action de développement pour son village d'origine à la valorisation de sa culture en migration », in : Isnart, Cyril & Sagnes, Sylvie (dir.), *Les sauveurs culturels. Anthropologie des activistes patrimoniaux*. Aubervilliers: Éditions du CTHS, 85-105.
- Hollis, Edward (2021), « Cultural Heritage: Social Capital, Mutuality and Volunteering ». <https://www.una-europa.eu/study/una-her-doc/heritage-and-social-capital-mutuality-and-volunteering-trt3>.
- Isnart, Cyril (2012), « Les patrimonialisations ordinaires. Essai d'images ethnographiées », *Ethnographiques.org*, 24 juillet 2012. <https://www.ethnographiques.org/2012/Isnart>.
- Mazaraki, Dimitra (2024), « La place des communautés locales dans la gestion du patrimoine archéologique : le cas de Malia en Crète », *Les nouvelles de l'archéologie* 175, 21-26.
- Rana, Jasmijn, Willemsen, Marlous & Dibbits, Hester C. (2017), « Moved by the tears of others: Emotion networking in the heritage sphere », *International Journal of Heritage Studies* 23 (2), 1-12. <http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2017.1362581>.
- Smith, Laurajane (2006), *Uses of Heritage*. London-New York: Routledge.

Smith, Laurajane & Campbell, Gary (2016), « The elephant in the room: Heritage, affect and emotion », in : Waterton, Emma & Watson, Steve (dir.), *A Companion to Heritage Studies*. Chichester: Wiley Blackwell, 443-460.

Tornatore, Jean-Louis (2004), « La difficile politisation du patrimoine ethnologique », *Terrain* 42, 149-160. <https://doi.org/10.4000/terrain.1791>.

Tornatore, Jean-Louis (2019), *Le patrimoine comme expérience. Implications anthropologiques*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

3.1. La joaillerie catalane et ses enjeux de patrimonialisation

Laurence Gros

Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA) & ED 441

Résumé

Le domaine de la bijouterie-joaillerie gagne en visibilité depuis une vingtaine d'années dans le milieu du patrimoine et des musées français. Certaines régions possèdent une identité joaillière propre, promue par des institutions muséales et patrimoniales, mais aussi grâce à de nombreuses contributions collectives et entrepreneuriales. Parmi les bijoux des régions de France, la joaillerie catalane relève d'un grand savoir-faire traditionnel, technique et artistique, reconnu à l'échelle européenne. C'est à travers une étude historique et matérielle d'un objet appartenant au corpus d'œuvres pour la thèse (une couronne mariale du XVIII^e siècle conservée à Thuir) que j'ai eu l'opportunité de découvrir ce patrimoine joaillier régional, un patrimoine à la fois matériel et immatériel. Des études et examens d'œuvres catalanes annexes m'ont permis d'identifier les différents acteurs impliqués dans les démarches de « patrimonialisation ». Mon enquête de terrain a permis d'analyser les formes et les enjeux de cet intérêt commun et les éventuels différends autour de la communication.

Mots-clés

Joaillerie – Grenat – Savoir-faire – Artisans – Catalogne du Nord – Couronne – Tradition

Abstract

The field of jewellery has been gaining visibility over the past twenty years in French heritage and museum circles. Certain regions have their own jewellery identity, promoted by museums and heritage institutions, but also thanks to numerous collective and entrepreneurial contributions. Among the jewellery of the regions of France, Catalan jewellery is renowned throughout Europe for its traditional technical and artistic expertise. It was through a historical and material study of an object belonging to the corpus of works for the thesis (an 18th-century Marian crown preserved in Thuir) that I had the opportunity to discover this regional jewellery heritage, which is both material and immaterial. Studies and examinations of related Catalan works enabled me to identify the various actors involved in the process of 'heritagisation'. My field research allowed me to analyse the forms and issues of this common interest and the possible differences in communication.

Keywords

Jewellery – Garnet – Know-how – Artisans – Northern Catalonia – Crown – Tradition

En France, le domaine de la bijouterie-joaillerie est resté longtemps en marge du patrimoine culturel et de la recherche. Trop souvent considéré comme art « mineur », le bijou, qualifié d'art décoratif, d'objet d'art ou objet ethnographique, peine encore aujourd'hui à s'imposer au sein des collections publiques et des expositions (Froissart Pezone & Bouillon 2005 ; Coupeau 2022 ; Manoha & Klein 2008). Toutefois, un mode médiatique et la recherche scientifique, ont permis depuis une vingtaine d'années de donner un nouvel élan à ce patrimoine technique et artistique.

En effet, depuis les années 2000 on constate le développement de nouvelles institutions et d'événements scientifiques et culturels dédiés à l'histoire de la bijouterie-joaillerie, faisant apparaître tout un réseau de spécialistes. À Paris, en 2005, pour permettre la sauvegarde et la conservation des bijoux de scène et de cinéma, l'association culturelle *La bijouterie de spectacle* est créée. Peu après, en 2007, l'association parisienne *La Garantie*, davantage portée sur le bijou contemporain, est créée dans le but de mettre en lumière l'ensemble de ce patrimoine matériel et immatériel, grâce à des journées d'études et des ateliers-conférences, permettant ainsi la reconnaissance de l'activité des artistes créateurs. L'année suivante, Delphine Lesbros, membre de l'association, coorganise avec un ensemble de doctorants une journée d'études dédiée au bijou à l'École normale supérieure, pour tenter de déconstruire l'idée de sa résistance statutaire dans le domaine des sciences humaines et sociales. Mais ces actions ne sont pas exclusivement menées dans la capitale. Par exemple en Lorraine, à Baccarat, un centre expérimental labellisé « Pôle d'excellence rurale » est créé en 2004 sous le nom de *Pôle Bijou*¹. À l'appui d'une synergie des démarches de revitalisation du territoire, des professionnels du secteur de la bijouterie sont invités à participer à de nouveaux projets artistiques et à des expositions. L'Ardèche, berceau du patrimoine bijoutier industriel du XIX^e siècle, crée en 2010 une zone géographique dénommée *Vallée du Bijou* (Le Cheylard et Saint-Martin-de-Valamas) pour favoriser le tourisme et redynamiser l'emploi. Grâce au programme LEADER de l'Union Européenne, deux pôles sont créés au sein de la vallée : *La maison du bijou* et *L'atelier du bijou*.

Élément de mémoire et vitrine d'un savoir-faire innovant, la maison du bijou est le seul écomusée en France sur l'histoire de l'industrie de la bijouterie-joaillerie. Grâce à différents espaces d'exposition, toute la chaîne de production est dévoilée, depuis la matière première jusqu'au bijou fini. Le parcours permet de découvrir les différents savoir-faire et techniques, les diverses spécialisations de métiers, et de percevoir la tradition liée à cet art à travers des témoignages. L'atelier du bijou, qui est une ancienne usine de fabrication de bijoux en plaqué or du XIX^e siècle – berceau de la bijouterie en centre Ardèche –, a été entièrement réhabilité. C'est non seulement un espace muséal vivant proposant des formations et des expositions, mais aussi une « pépinière de métiers de la bijouterie » permettant d'accueillir de jeunes entrepreneurs, facilitant le démarrage de leur activité en collectivité avec des ateliers partagés (Cap rural 2018).

¹ Le label « Pôle d'excellence rurale » est attribué à des projets de développement économique situés sur un territoire rural et fondés sur un partenariat entre des collectivités locales et des entreprises privées. Ainsi deux anciennes friches industrielles de la Manufacture Baccarat ont été réaménagées pour accueillir le Pôle Bijou.

La même année, dans la région Occitanie, à Perpignan, l'association l'*Institut du grenat* est créée dans l'objectif de mettre en lumière un patrimoine pluriséculaire très peu connu du grand public français : la bijouterie-joaillerie catalane. Son créateur, Laurent Fonquernie, se démarque en exposant le bijou comme l'élément le plus important de l'ensemble du costume, contrairement aux autres associations folkloriques, qui donnent la prééminence au vêtement et cantonnent le bijou au rôle d'accessoire.

À Paris, dans le secteur du bijou et de la gemmologie, c'est au sein de l'École des Arts Joailliers de la Maison de Haute Joaillerie Van Cleef & Arpels, qu'un premier département Recherche voit le jour en 2017². L'école organise chaque année depuis 2020 des journées d'études des jeunes chercheurs permettant aux étudiants de se faire connaître. En parallèle, l'École des Arts Joailliers organise trimestriellement des expositions temporaires sur l'histoire de la bijouterie-joaillerie. Depuis l'année 2023 un séminaire de recherche interdisciplinaire sur la thématique de l'*Ornement précieux*, co-organisé par le directeur scientifique de l'École des Arts Joailliers VC&A Guillaume Glorieux et en partenariat avec le Collège de France, le CNRS et l'ENS, réunit des enseignants-chercheurs et des conservateurs internationaux (Cassius-Duranton 2023, 50-56). À l'échelle internationale dans le domaine de l'histoire sociale, un colloque est proposé par l'EHESS et la maison Cartier en avril 2024. Le mois suivant, à l'échelle locale, une journée d'étude fut proposée par l'ED544 et le laboratoire FRAMESPA de l'université de Perpignan Via Domitia. Celle-ci a permis à des doctorant(e)s de présenter – en catalan et en français –, leur recherche autour de l'histoire de l'orfèvrerie à l'époque moderne dans l'espace catalano-aragonais.

En 2022, l'Association de l'Histoire de la Bijouterie-Joaillerie (AsHBJ) a vu le jour grâce à l'engagement bénévole de trois étudiants. Cette association constitue une première en France car elle regroupe l'ensemble des secteurs de la bijouterie-joaillerie, du bijou de fantaisie à la Haute Joaillerie, en passant par la bijouterie traditionnelle ainsi que le bijou contemporain³.

En outre, à Lyon et à Niort eurent lieu deux importantes expositions temporaires dédiées aux bijoux en 2020 et en 2022. La première concernait le bijou régional au musée Bernard d'Agesci, mettant en lumière l'histoire d'atelier d'orfèvres niortais des XIX^e et XX^e siècles. La deuxième exposition, intitulée *Bijou Bijoux*, eut lieu au musée de l'Imprimerie et de la Communication graphique à Lyon, permettant de révéler un patrimoine exceptionnel d'arts

² La mission de l'École des Arts Joailliers est de développer les médiations culturelles et scientifiques dans le domaine de l'histoire de la bijouterie-joaillerie par des expositions temporaires, des publications d'ouvrages et de bulletins, des conférences et visites guidées, des journées d'études dédiées à la recherche scientifique.

³ Louise Hérail et Thomas Ghysdaël ont tous deux étudié la patrimonialisation de la bijouterie et de l'orfèvrerie parisiennes aux XIX^e et XX^e siècles, dans le cadre d'un master recherche en patrimoine et musées à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction d'Arnaud Bertinet. Hérail Louise, *Les origines de la collection de bijoux du musée des arts décoratifs de Paris de 1878 à 1939*, mémoire de fin d'études, master 2 patrimoine et musées, sous la direction d'Arnaud Bertinet, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022 ; Ghysdaël Thomas, *Une collection introuvable ? L'orfèvrerie d'époque Empire au Mobilier national*, mémoire de fin d'études, master 2 patrimoine et musées, sous la direction d'Arnaud Bertinet avec le concours d'Emmanuelle Federspiel, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022. Florent Guérif est actuellement doctorant en troisième année en histoire de l'art à l'EPHE sous la direction Rossella Froissart ; sa thèse porte sur *La maison Fouquet : production, réseaux et savoir-faire bijoutiers-joailliers entre 1860 et 1960*.

graphiques et de documents imprimés de la période contemporaine sur l'unique thème du bijou. Le commissaire d'exposition Geoffray Riondet, expert gemmologue, est bien connu du monde joaillier. Celui-ci a participé à de nombreux projets scientifiques en partenariat avec des musées nationaux, tels que les analyses physico-chimiques de pierres gemmes naturelles provenant d'une tiare conservée au musée de la Renaissance d'Écouen et de la bague de George Sand conservée au musée de la Vie romantique à Paris (Rohou *et al.* 2021, 6-11 ; Chabert *et al.* 2019, 27-31). En effet, depuis plusieurs années, de nombreux partenariats se tissent entre des laboratoires scientifiques de gemmologie issus d'écoles de formation privée ou universitaire et des institutions muséales permettant d'enrichir les données documentaires des objets étudiés.

Ce rapide tour d'horizon, qui ne se veut pas exhaustif mais qui résume depuis les années 2000 les démarches bénévoles, entrepreneuriales, scientifiques et de médiation, témoigne d'un intérêt grandissant pour le bijou et l'ornement en France. J'ai choisi d'apporter ici un éclairage sur la joaillerie catalane et sa patrimonialisation, car celle-ci se démarque du reste de la France par sa pérennité. Dans cette contribution, il s'agira de montrer en quoi ce patrimoine matériel et immatériel permet de favoriser l'intérêt régional en France dans le domaine de la bijouterie-joaillerie. Il s'agira également de montrer et de comprendre la pluridisciplinarité et l'interdisciplinarité dans le processus de patrimonialisation des bijoux catalans et des savoir-faire joailliers. Cette patrimonialisation ne peut exister que grâce à des démarches communautaires et une certaine entente.

1. La couronne de Vierge : une étude de cas

C'est durant la première année de doctorat en histoire de l'art, lors d'investigations pour la constitution du corpus d'œuvres pour la thèse, que je découvre grâce à un article publié sur le blog de l'association l'Institut du Grenat, une couronne de dévotion mariale. L'objet patrimonialisé est dénommé « Couronne de Vierge de Thuir » (Fonquernie 2023). Il s'agit de la couronne de Vierge de l'église Notre-Dame des Victoires de Thuir, dont la commune en est la propriétaire. Ce remarquable objet en argent doré du XVIII^e siècle est une pièce exceptionnelle car elle a résisté à la destruction des biens ecclésiastiques, aux pillages d'église et aux fontes de métaux précieux qui ont suivi, pendant et après la période révolutionnaire de déchristianisation. Les couronnes mariales patrimonialisées sont majoritairement du XIX^e et du XX^e siècle, voire du XXI^e siècle. En effet encore aujourd'hui, le culte marial fait l'objet de somptueuses couronnes comme ornement de dévotion. Ces commandes, passées à l'initiative de fidèles, sont réalisées par des ateliers de grandes maisons de haute joaillerie et d'orfèvrerie, telles que Boucheron, Mellerio, Chaumet, Goudji (Devoud 2023).

Je découvre par la suite que la couronne est exposée au Palais des Rois de Majorque à Perpignan dans le cadre de l'exposition *Grenat de Perpignan. Art et histoire d'un bijou catalan*⁴. S'y ajoutent d'autres éléments en lien avec la couronne, notamment un ensemble d'objets

⁴ Cette exposition temporaire qui a pour vocation de devenir permanente a été lancée en 2019 en partenariat avec l'association l'Institut du Grenat et le soutien du Département des Pyrénées-Orientales.

classés sur la liste des monuments historiques – dont la statue de la Vierge anciennement parée de la couronne –, qui sont consultables en ligne sur la base de données Palissy⁵. Mais après consultation du dossier concernant la commune de Thuir à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP), je constate que cette couronne n'est pas connue au-delà de la région malgré sa grande préciosité. Un projet d'étude de terrain voit le jour après avoir contacté Madame Jubal, conservatrice des antiquités et des objets d'art (CAOA), responsable du Centre de Conservation et de Restauration du patrimoine de Perpignan (CCRP). Plusieurs photos et un dossier de conservation-restauration de la couronne me sont transmis me permettant une première approche ainsi qu'une expertise technique grâce aux photographies HD. C'est à partir de ces photographies que j'ai pu observer que de nombreuses modifications structurelles avaient été effectuées.

L'objectif de ce projet de recherche dans le cadre d'une thèse portant sur la joaillerie d'imitation française au XVIII^e siècle était d'étudier cette couronne dans son histoire et sa matérialité. Car seules les informations relatives à sa création en 1765 avaient été retrouvées aux archives départementales des Pyrénées-Orientales par Guillaume Dalmau, doctorant en histoire de l'art, et Laurent Fonquernie. Or, sa complexité matérielle et stratigraphique atteste d'une vie complexe de l'objet. En outre, la couronne de Vierge de Thuir peut être mise en parallèle avec la couronne de Louis XV, car ces deux derniers témoins de l'Ancien Régime en argent doré sont des objets symboliques qui témoignent du pouvoir ecclésiastique pour l'une, du pouvoir monarchique pour l'autre⁶.

Ces objets rares et précieux nécessitent d'élaborer une biographie depuis leur création jusqu'à leur patrimonialisation en passant par leurs multiples et différentes restaurations, et de mettre en valeur leur historicité. Malheureusement, en ce qui concerne la couronne de Vierge, les résultats des recherches menées aux archives départementales des Pyrénées-Orientales ont été peu fructueux, car seules les informations relatives à sa création qui m'avaient été transmises avant mon déplacement ont été retrouvées. Pourtant, les expertises techniques et en gemmologie réalisées sous lampe UV et à l'aide d'un microscope numérique ont révélé de nombreuses modifications structurelles qui témoignent de plusieurs interventions de restauration, notamment aux XIX^e et XX^e siècles. J'ai pu par la suite réaliser des filtres à partir du logiciel Photoshop pour isoler les paires d'ornements rapportés au cours des siècles des éléments d'origine de la couronne.

⁵ La statue datant du XIII^e siècle a été restaurée par l'orfèvre Toulouse à Paris en 1959. Voir Mathon 2013.

⁶ La couronne de Louis XV est conservée au musée du Louvre sous le numéro d'inventaire MS 61.



Figure 1 : Antoine Tarbal (orfèvre), *Couronne de Vierge de Thuir*, 1765, argent doré (vermeil), pierres gemmes naturelles, verre, dimensions : 29 cm x 35,5 cm x 9 cm. Thuir, Église Notre-Dame-des-Victoires, inscription M.H. (2022).

Prêtée pour l'exposition au Palais des Rois de Majorque – la commune de Thuir étant son propriétaire –, la couronne (fig. 1) a été restituée en janvier 2023 à la paroisse de l'église où sont conservés les trésors. L'expertise a donc été réalisée dans la sacristie sous la direction de Madame Jubal. D'après Madame Jubal et Monsieur Fonquernie, l'histoire de cette couronne reste très énigmatique car l'objet n'a été révélé au grand jour qu'à l'occasion d'un recensement mené pour le projet d'ouverture de l'exposition. L'hypothèse la plus plausible de ces lacunes dans les informations serait que la couronne ait été cachée à partir de la Révolution, comme c'était le cas pour plusieurs autres œuvres catalanes étudiées récemment (Rogé Bonneau 2022 ; Sanchez 2012). Par suite d'un consensus trouvé entre le maire et les paroissiens, un appel à participation a été lancé auprès des habitants pour retrouver des photographies ou des cartes postales de la statue de la Vierge parée de la couronne à l'occasion de procession (Mathon 2013). En effet, la dévotion mariale est une pratique religieuse traditionnelle très ancrée depuis le XVII^e siècle et qui se perpétue encore (Albert-Llorca 2013, 11-23 ; Albert-Llorca & Ciambelli 1995 ; Albert-Llorca 2006). L'architecte Charles Rohault de Fleury (1801-1875) décrit ainsi l'importance de la célébration de la Vierge de Notre-Dame des Victoires de Thuir :

« Sa grande fête se célèbre le 7 octobre, où l'on dit l'office de la sainte Vierge et on fait sa procession en grande solennité dans la ville, fête qui a été votée en 1631, en mémoire de la délivrance de la peste qu'elle fit cesser en ce jour. En cette procession, on porte l'image de cette grande dame, ornée de différents bijoux et de magnifiques parures, et pour que tout se fasse avec ordre et que chaque fête ait sa solennité, on célèbre le jour suivant la fête du Saint-Rosaire. Chaque samedi, la communauté de cette église (Thuir) célèbre l'office de Notre-Dame à son autel, qui, depuis longtemps, se trouve dans cette nef ; on la fait sortir en temps de sécheresse pour demander le bienfait de la pluie, et quelquefois on la portait à Perpignan pour ce même motif, donnant beaucoup de consolations à tous ceux qui étaient dans la nécessité » (Rohault de Fleury 1878, 276-277).

Même si l'étude de la couronne de Vierge de Thuir a été le motif principal de ce déplacement, j'ai étudié également d'autres œuvres catalanes du XVIII^e siècle dans le but d'enrichir le corpus d'œuvres pour la thèse, mais aussi pour acquérir une expertise visuelle appartenant à la tradition du *connoisseurship* (Guichard 2010, 1387-1401). Parmi les œuvres que j'avais sélectionnées, j'ai choisi d'examiner minutieusement des ostensoirs et des ornements de statues de Vierge et de reliques conservés à l'Hospici d'Illa à Ille-sur-Têt, à l'église Notre-Dame de la Consolation à Collioure, à l'église Saint-Pierre à Prades et à l'église Saint-Jacques à Perpignan. Toutes ces études matérielles n'auraient pas pu se faire sans la participation active de paroissiens bénévoles, qui ont accepté de m'accompagner tout au long du séjour.

Au-delà de toutes ces études annexes présentées, la couronne de Vierge de Thuir reste emblématique des dynamiques entre des acteurs pluridisciplinaires et des enjeux présents dans le processus de patrimonialisation de la joaillerie catalane, tant à l'échelle régionale qu'aux échelles nationales et européennes.

2. Un patrimoine matériel et immatériel

Sorti de l'ombre par l'ancienne conservatrice Claudette Joannis pour l'exposition itinérante *Les bijoux des régions de France* (1992-1993), le bijou catalan est considéré de nos jours comme bijou régional⁷. Le bijou catalan ne représente pas uniquement un patrimoine matériel, il est aussi un patrimoine immatériel. En effet, le grenat catalan est un savoir-faire joaillier pluriséculaire reconnu. D'après la définition du CNRTL le grenat est : « Minéral du système cubique, silicate alumineux double dans les tons rouges, verts ou noirs selon les variétés »⁸. En France, du Moyen-Âge à la Renaissance, on attribuait au grenat, anciennement nommé escarboucle, de nombreuses propriétés et vertus magiques (Zylberman 2023, 27-32). Il faut attendre la fin du XIX^e siècle, à la suite de la *Renaixença* en Catalogne, de l'avènement du « Modernisme catalan » puis au début du XX^e siècle le mouvement régionaliste en Roussillon, pour que le grenat de couleur rouge sang devienne, à l'échelle locale, la pierre de prédilection

⁷ L'exposition itinérante a eu lieu dans plusieurs musées français de février 1992 à décembre 1993. Un ouvrage a été publié dans le cadre de cette exposition (Joannis 1992).

⁸ <https://www.cnrtl.fr/definition/grenat>.

(Fonquernie 2006, 74). L'appellation « grenat de Perpignan », initialement expression purement vernaculaire, est depuis 2018 considérée comme un label certifié. Ces termes désignent à la fois une taille mais aussi un sertissage spécifiques utilisés uniquement sur des grenats. Grâce à l'utilisation d'une feuille métallique teintée placée sous la pierre présentant un fond plat, cette technique permet d'intensifier la couleur, de donner plus d'éclat et de profondeur à la pierre. Cette feuille métallique nommée paillon, était employée dans les techniques d'imitation de pierres précieuses dès le Moyen-Âge⁹. La taille dite « de Perpignan », quant à elle, est en réalité une taille inventée au XVI^e siècle sous le nom de « taille en rose » pour permettre d'intensifier initialement l'éclat du diamant. Au cours des siècles suivants, cette taille s'est généralisée et a été utilisée pour d'autres pierres gemmes telles que le grenat. La taille du diamant fut perfectionnée dès le XVII^e siècle, avec l'invention de la « taille brillant », qui est devenu aujourd'hui la taille traditionnelle pour toutes les pierres gemmes de couleur transparente à translucide. De ce fait, le grenat peut être taillé selon les tailles « rose » ou « brillant » depuis le XVIII^e siècle. Mais l'expression « grenat de Perpignan » est attribuée exclusivement au grenat taillé en « rose » depuis le XIX^e siècle. À ce jour, aucune information relative à l'origine de son utilisation à Perpignan jusque dans le Languedoc-Roussillon n'a été retrouvée. Les premiers bijoux nommés « bijoux en Grenat de Perpignan » dateraient selon l'Institut national de la propriété industrielle (INPI) de la fin du règne de Napoléon III (1865-1870) (Anonyme 2018, 5). Les informations trouvées dans l'ouvrage publié par le ministère royal du Commerce d'Autriche de 1892 corroborent les datations proposées par l'INPI. On apprend que l'appellation « Grenat de Perpignan » existait bien à cette période et était reconnue en Europe. Il existait même une véritable concurrence entre Perpignan et la Bohême, première exportatrice de grenats depuis le XVIII^e siècle. D'après l'archéologue Alexandre de Laborde (1773-1842) nous savons également que les orfèvres de Barcelone sertissaient en abondance des grenats et que l'exploitation de cette pierre avait fortement augmenté depuis la fin du XVIII^e siècle en Catalogne (Alexandre de Laborde 1809, 460). Cela laisse à penser qu'il y ait eu une diffusion de l'utilisation de la pierre et d'une de ses techniques de mise-en-œuvre déjà employée en France au XVIII^e siècle¹⁰.

Il est important de souligner que l'appellation « grenat de Perpignan » peut porter à confusion car la majeure partie de la zone d'extraction n'est pas locale. En effet, aux XIX^e et XX^e siècles, les grenats provenaient principalement de Bohême. Ils étaient taillés en Suisse et dans le Jura à Saint-Claude, le plus grand centre industriel de lapidairerie en France depuis le XVIII^e siècle. Il existe toutefois quelques réserves minéralogiques dans le massif du Canigou, non loin de Perpignan. D'après un article publié récemment dans la *Revue de gemmologie* sur les grenats dits « de Perpignan », on ne peut aujourd'hui affirmer que les minéraux qui avaient été extraits localement furent utilisés dans la fabrication de bijoux (Errera *et al.* 2023, 16). Aujourd'hui, les grenats sont toujours extraits dans l'ancienne Bohême, en République Tchèque, dont les gisements miniers se situent dans une zone protégée de l'Unesco nommée

⁹ Le mot paillon, aussi anciennement appelé clinquant, est un terme technique utilisé dans le domaine professionnel de la bijouterie-joaillerie.

¹⁰ Le terme mise-en-œuvre est un terme ancien qui signifiait sertissage.

Paradis de Bohême, le premier Géoparc¹¹. Les grenats extraits sont ensuite taillés en Allemagne, à Cheidar-Obersteinz, un grand centre de lapidairerie. Ainsi les artisans joailliers catalans s'approvisionnent en grenats provenant d'Europe centrale. Parallèlement à l'emploi du grenat en tant que technique joaillière locale, on peut également citer la technique traditionnelle du « Brésil ». Le « Brésil » qui est en réalité une citrine – une pierre gemme naturelle de couleur jaune clair proche de la topaze – est employée elle aussi dans la même technique de sertissage. En effet, le paillon teinté est placé sous une citrine – taillée non pas en « rose » mais en « brillant » –, donnant à celle-ci en surface une dégradation de couleur jaune-orangée plus ou moins intense¹². On retrouve cette technique pour certains bijoux « civils » rapportés au siècle suivant sur la couronne de Vierge de Thuir¹³. Après plusieurs enquêtes, j'ai pu constater que cette technique était employée sous l'Ancien Régime notamment au Portugal, premier royaume importateur de topazes du Brésil aux XVII^e et XVIII^e siècles. En outre, un bijou témoignant de cette technique joaillière d'imitation portugaise au XVIII^e siècle est conservé au Victoria and Albert Museum à Londres.

Les savoir-faire de ces joailliers catalans se transmettent de génération en génération, mais ne sont pas enseignés dans les écoles de bijouterie. Les élèves apprentis sont formés aux métiers d'art de la bijouterie-joaillerie loin de la région, soit au lycée professionnel Amblard à Valence ou bien au lycée professionnel Léonard de Vinci à Marseille – lycée où j'ai été formée. Les artisans de renom respectant ces savoir-faire traditionnels ont choisi de se regrouper pour fonder en 1992 l'association *La Confrérie du Grenat de Perpignan*. Depuis 2018, les membres de l'association ont obtenu le label d'indication géographique protégée (IGP) délivré par l'Institut National de la Propriété intellectuelle (INPI) – le 1^{er} en France dans le domaine de la bijouterie-joaillerie. Grâce à ce label européen, le bijou en grenat reçoit un certificat d'authenticité, qui atteste une création selon les techniques traditionnelles locales. Cette reconnaissance à l'échelle internationale permet également de favoriser le tourisme en Languedoc-Roussillon.

Le patrimoine matériel joaillier catalan n'est pas uniquement constitué de pièces d'orfèvrerie ou de joaillerie mais aussi d'outils, de machines, de dessins joailliers et d'archives telles que des factures ou des contrats de commande. Ces objets sont aujourd'hui protégés grâce à des achats d'objets anciens par le Conseil départemental et l'association l'Institut du Grenat, à des dons et des legs provenant de dynasties familiales de la région, à des prêts d'objets par les communes, le Diocèse de Perpignan, des familles locales, de collectionneurs ou bien d'ateliers d'artisans. On observe également de nombreuses interventions de restauration de biens culturels, grâce au CCRP de Perpignan, permettant de présenter les collections à l'occasion d'expositions temporaires.

¹¹ La réserve naturelle tchèque nommée Paradis de Bohême, a été enregistrée comme géoparc européen par l'Unesco en 2005.

¹² À l'inverse de la taille « rose », la taille « brillant » ne possède pas un fond plat mais une culasse, formant une pointe présentant des facettes.

¹³ Les bijoux « civils » sont des bijoux offerts par des fidèles en dévotion à la Vierge.



Figure 2 : Photo de la cour centrale du Palais des rois de Majorque.

En effet, on retrouve ces différentes typologies d'objets parmi les collections exposées au Palais des Rois de Majorque (fig. 2). Cette exposition temporaire ouverte depuis 2019 et prolongée jusqu'à fin 2025 a pour but de devenir permanente. Dans les salles d'exposition, on retrouve une collection importante de pièces d'orfèvrerie-joaillerie-bijouterie s'étalant du XIV^e siècle à la période contemporaine. La plus ancienne parure exposée est l'Encolpion d'Elne, un médaillon-reliquaire datant du XIV^e siècle provenant de l'ancienne cathédrale Saint-Eulalie et Sainte-Julie d'Elne. L'objet est classé sur la liste des monuments historiques depuis 2001¹⁴. On retrouve également une croix-pectorale de Monseigneur Izart (1854-1916), ancien archevêque de Bourges. Ainsi, bijoux anciens et bijoux contemporains provenant des ateliers de la Confrérie du Grenat de Perpignan se font écho tout au long du circuit d'exposition. L'exposition permet également de retracer l'histoire des maîtres artisans orfèvres-joailliers de Perpignan, dont l'ancienne corporation des Argenters (orfèvres en catalan) originaire du Moyen-Âge (Ausseil 1994, 9). Des outils et mobiliers professionnels tels que des établis sont présentés afin d'appréhender les savoir-faire joailliers catalans (fig. 3).

¹⁴ La fiche de l'œuvre est consultable sur la base de données Palissy ainsi que sur l'inventaire numérique du site internet de la Région Occitanie.



Figure 3 : Vitrine de l'exposition *Grenat de Perpignan. Art et histoire d'un bijou catalan*, présentant les outils et les matériaux utilisés par les joailliers catalans, pour la création de bijoux en grenat « de Perpignan ».

3. Pluridisciplinarité et interdisciplinarité pour la mise en valeur du patrimoine joaillier catalan

Bien que le domaine du bijou et de l'ornement dans le milieu culturel et de la recherche reste assez marginal, on peut toutefois constater son développement progressif en France grâce aux investissements en médiation culturelle et scientifique d'institutions privées et publiques. L'attrait pour le monde de la bijouterie-joaillerie est donc grandissant en France. Le bijou catalan, accessoire indissociable du costume régional roussillonnais, connaît un véritable renouveau, notamment grâce à la création en 2010 de l'association l'Institut du Grenat. Cette association a créé un blog, publie des ouvrages et des articles, organise des conférences et des visites-guidées pour des expositions¹⁵, propose des prêts d'œuvres pour des photographies illustratives (Fonquernie 2006 ; 2018) et enfin participe aux démarches entrepreneuriales et d'enseignement de la Chambre Régionale des Métiers d'Occitanie (Figgen 2021 ; Errera *et al.* 2023).

On peut également noter des actions auprès du syndicat des bijoutiers des Pyrénées-Orientales, des collaborations ou des partenariats entre différentes institutions politiques et culturelles telles que le Conseil Départemental des Pyrénées-Orientales et le Conseil Régional Occitanie. Pour illustrer ces propos, nous pouvons citer comme exemple la fête de la Saint Éloi organisée chaque année à Perpignan. Cette fête traditionnelle ancestrale d'origine française, en l'honneur du saint patron des métiers d'orfèvre-bijoutier-joaillier, se déroule la première semaine du mois de décembre pendant trois jours. En partenariat avec la mairie de Perpignan

¹⁵ Des visites guidées de l'exposition au Palais des Rois de Majorque sont proposées régulièrement par l'Institut du Grenat et sont assurées par Monsieur Fonquernie, historien de l'art et guide-conférencier.

et la confrérie du grenat de Perpignan, ce grand évènement annuel permet de présenter aux habitants ainsi qu'aux touristes l'ensemble des savoir-faire joailliers catalans, grâce à des conférences et des cortèges dans les rues de la ville avec les membres de la confrérie ainsi que d'autres participants, tous costumés. Pour ce qui concerne la sauvegarde et la mise en valeur de ce patrimoine, il y a également une collaboration avec le Centre de conservation et de restauration du patrimoine de Perpignan et de Vilnius en Lituanie, le Palais des Rois de Majorque et d'autres musées de France tels que le musée provençal du Costume et du Bijou à Grasse¹⁶. Malgré cette collaboration entre tous ces acteurs, il peut cependant y avoir quelques divergences politiques notamment avec la mairie de Perpignan pour les futurs locaux destinés aux expositions des objets. En effet, des problèmes liés aux espaces dédiés à l'exposition temporaire au Palais des Rois de Majorque apparaissent et mettent en jeu un éventuel transfert des collections qui ne cessent de se développer, nécessitant un nouvel espace plus grand et plus adapté afin d'exposer d'autres types d'objets, tels que des anciennes machines provenant d'ateliers par exemple.

Les membres de l'association ont mené et mènent plusieurs projets scientifiques pour la sauvegarde du patrimoine matériel et immatériel à l'échelle locale, mais aussi à l'échelle européenne. Depuis plusieurs années, l'Institut du Grenat collabore avec les agents culturels des collectivités territoriales pour recenser l'ensemble du patrimoine matériel grâce à un inventaire général disponible sur le site internet du Conseil régional d'Occitanie. Ainsi les membres de l'association participent à la rédaction de notices consultables dans ce fonds documentaire en ligne qui porte le nom d'*Inventaire général du patrimoine d'Occitanie*. Un autre exemple : de 2008 à 2013, l'association a participé au projet international « Development of international training contents for gold forging handicraft in the field of restoration » dans le cadre du programme éducatif de l'Union européenne Leonardo Da Vinci¹⁷. Piloté par le centre de formation en conservation-restauration de la Chambre des métiers de Coblenz en Allemagne, et en partenariat avec des ateliers de restauration, des établissements de formation pour la restauration du patrimoine et des écoles de bijouterie d'Europe centrale, ce projet fut déterminant pour la reconnaissance d'un patrimoine immatériel à l'échelle internationale¹⁸. Grâce à des recherches méthodologiques pour les musées en conservation-restauration

¹⁶ L'exposition temporaire *Bijoux et grenats de Perpignan* (2022-2023) proposée par le musée provençal du Costume et du Bijou du musée Fragonard de Grasse est réalisée en partenariat avec l'Institut du Grenat, la bijouterie Mill'or de Montpellier dirigée par Hortense Favier et Odile Pascal, gemmologues et spécialistes des bijoux régionaux, ainsi qu'avec le concours de collectionneurs privés passionnés.

¹⁷ Le programme de formation professionnelle Leonardo da Vinci a été créé en 1995. Renommé Erasmus+ en 2020, ce programme européen favorise les projets financés transnationaux fondés sur la coopération entre les divers acteurs de la formation professionnelle, en vue d'accroître la mobilité, d'encourager l'innovation et de favoriser les échanges professionnels. Le projet de partenariat lié à la restauration d'orfèvrerie a été financé par le ministère fédéral allemand de l'Économie et de la Protection du Climat.

¹⁸ Les entreprises professionnelles, les institutions culturelles et professionnelles qui ont participé au projet sont : l'atelier d'orfèvrerie les Frères de Marie de Schoenstatt de Vallendar en Allemagne, le centre de conservation Pranas Gudynas du musée d'art national lituanien de Vilnius en Lituanie, le centre d'enseignement polytechnique interscolaire de Plovdiv en Bulgarie, l'école des arts et métiers de Debrecen en Hongrie, l'école secondaire des arts appliqués et le musée régional du Paradis de Bohême de Turnov en République Tchèque.

d'orfèvrerie ancienne de Bohême et de Catalogne du Nord, composée de grenats dont les techniques de mise en pierre sont très similaires, ce projet a permis de renforcer la sauvegarde de ces savoir-faire traditionnels ancestraux¹⁹. Ces recherches ont fait l'objet en 2012 d'analyses physico-chimiques de paillons teintés du début du XX^e siècle, provenant de collections des bijoutiers membres de la confrérie. Ces analyses ont été réalisées par le laboratoire scientifique de l'atelier de restauration Pranas Gudynas du musée d'art national lituanien de Vilnius. L'identification des matériaux a permis de mettre en valeur des techniques françaises d'imitation employées sous l'Ancien Régime jusqu'au milieu du XX^e siècle²⁰. Le musée régional du Paradis de Bohême et l'école des arts appliqués de Turnov, en collaboration avec l'Institut du Grenat, ont organisé durant la même année des expositions et des échanges permettant de présenter les différences techniques et artistiques entre les bijoux en grenat tchèques et les bijoux traditionnels en grenat catalans.

Du côté entrepreneurial et des métiers d'art, les maîtres artisans joailliers se sont eux-mêmes impliqués dans cette démarche de patrimonialisation. Tout en revendiquant le statut de « bijoutier régionaliste », ces artisans ont su pratiquant avantageusement une « contemporanéité de la tradition » en interrogeant d'anciens modèles provenant de leur atelier pour créer des nouvelles pièces aux formes épurées et intemporelles, permettant ainsi de revisiter le bijou traditionnel catalan et d'adapter sa typologie d'origine à l'époque contemporaine (Manoha 2009, 565). Cette démarche artistique a permis de développer un secteur commercial parallèle à celui du bijou traditionnel et très favorable au tourisme (Joannis 1992, 166). Ainsi se côtoient bijoux anciens, traditionnels et modernes, tous certifiés IGP, dans les vitrines des boutiques. Durant mon séjour, j'ai rencontré l'un de ces artisans joailliers, Monsieur Calvet, qui possède un atelier familial à Prades, transmis de père en fils depuis le début du XIX^e siècle. Grâce à sa passion, il a créé son propre musée qui se trouve au-dessus de son atelier, permettant à sa clientèle, aux touristes ainsi qu'aux habitants de connaître l'histoire de l'atelier mais aussi les savoir-faire joailliers traditionnels.

Le domaine institutionnel quant à lui participe à la sauvegarde et à la protection juridique de l'ensemble du patrimoine à l'échelle régionale. Le Centre de conservation et de restauration du patrimoine de Perpignan est un des piliers de la protection de la joaillerie catalane. Grâce à l'initiative de Madame Jubal, ainsi qu'à Madame Ariane Dor, conservatrice patrimoine de la DRAC, le dossier de la couronne de la Vierge de Thuir a pu être étudié par les commissions des monuments historiques en juin 2022. Depuis octobre 2022, la couronne est inscrite désormais sur la liste des monuments historiques. Actuellement, Madame Jubal mène un projet de classement afin de passer d'un intérêt régional à un intérêt national pour la protection et la valorisation de l'objet. C'est également dans ce centre qu'a été restaurée la couronne à l'occasion de l'exposition au Palais des Rois de Majorque.

¹⁹ Le grenat « de Bohême » est, tout comme le grenat « de Perpignan », un savoir-faire pluriséculaire reconnu. Une école professionnelle nationale de bijouterie fut créée à Turnov en 1883, pour former des élèves dans les techniques spécifiques de sertissage du grenat. Elle est aujourd'hui renommée école secondaire des arts appliqués.

²⁰ Je remercie Jūratė Senvaitienė, directrice du centre de m'avoir transmis le dossier et le compte-rendu d'analyses dans le cadre de cette étude.

En parallèle, Guillaume Dalmau, chargé de médiation au CCRP et actuellement doctorant en histoire de l'art à l'université de Perpignan, étudie la corporation des orfèvres de Perpignan sous l'Ancien Régime²¹. Il a participé à de nombreux projets de recherche sur le patrimoine religieux catalans. Grâce à sa collaboration avec les archives Départementales des Pyrénées-Orientales (ADPO), il alimente la base de données du CCRP ainsi que l'inventaire général du patrimoine de la Région Occitanie.

Cette année, la *Revue de gemmologie* rend hommage à cette synergie transdisciplinaire (Errera *et al.* 2023). Grâce à une démarche historique et scientifique proposée par une équipe interdisciplinaire, les grenats dits « de Perpignan » en tant que minéraux ont été mis à l'honneur. Cette équipe composée d'un minéralogiste, de deux professeurs du Muséum national d'histoire naturelle et du musée royal de l'Afrique centrale de Belgique, et d'un artisan de la confrérie a souhaité démontrer les origines possibles d'une exploitation du minéral dans les Pyrénées-Orientales. Pour cela l'équipe a effectué des analyses physico-chimiques sur des échantillons de grenat, provenant de la collection de l'ancien géologue Gérard Guitard (1925-2009) et des artisans joailliers Laviose et Calvet. De même, cette équipe a employé une méthode d'archéologie expérimentale pour la taille du grenat, marquant un réel intérêt scientifique pour ce patrimoine.

Le grenat « de Perpignan », qui a réussi à devenir un patrimoine matériel et immatériel catalan grâce à différents acteurs engagés, est appelé à dépasser l'échelle locale pour rayonner au-delà. La couronne de Vierge, un des principaux symboles actuels de la patrimonialisation de la joaillerie catalane, laisse présumer un développement de l'intérêt de l'histoire de cette joaillerie, en France et dans le monde. Depuis une dizaine d'années l'engouement pour l'authenticité des bijoux anciens catalans ne cesse de croître en France, comme à l'étranger. Outre les collectionneurs locaux, des collectionneurs européens reconnaissent la qualité et l'historicité de ces bijoux régionaux français. Un nombre important de maisons de vente de bijoux anciens proposent ce type de bijou, en France ainsi qu'en Europe. Les estimations ne sont pas exclusivement réalisées par des experts français, mais aussi par des experts internationaux de renom. Le grenat « de Perpignan » est désormais un vecteur du patrimoine français à l'étranger.

Bibliographie

Albert-Llorca, Marlène (2013), « Les statues habillées dans le catholicisme. Entre histoire de l'art, histoire religieuse et anthropologie », *Archives de sciences sociales des religions* 164, 11-23.

²¹ Guillaume Dalmau est actuellement doctorant en troisième année à l'école doctorale « Inter-Med » (ED 544) à l'université de Perpignan sous la direction de Julien Lugand ; sa thèse porte sur *Les orfèvres de Perpignan et leur production (mi XVI^e-mi XVII^e siècles)*. Il a coorganisé la journée d'étude « Ser argenter a la corona catalano-aragonesa a l'època moderna » (3 mai 2024), proposée par le laboratoire FRAMESPA de l'université de Perpignan.

Albert-Llorca, Marlène (2006), « Des Vierges vêtues comme des femmes ? », in Aribaud, Christine (dir.), *Destins d'étoffes : usages, ravaudages et réemplois des textiles sacrés* (XIV^e-XX^e siècle). Toulouse: Presses universitaires du Midi.

Albert-Llorca, Marlène & Ciambelli, Patricia (1995), *Parures des femmes, parures des Vierges*. Rapport de recherche. Paris: Mission du Patrimoine Ethnologique.

Ausseil, Louis (1994), *L'orfèvrerie en Roussillon. Les orfèvres de la juridiction de Perpignan du XIII^e siècle au XIX^e siècle*. Paris: Conseil général Direction des Archives départementales Perpignan.

Austria / Archiv für Gesetzgebung und Statistik auf den Gebieten der Gewerbe, des Handels und der Schifffahrt, Wien: Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1892.

Cap rural (2018), « Ouverture en Ardèche d'une pépinière d'entreprise spécialisée dans les métiers du bijou », *Cap rural*, 13 décembre 2018. <https://www.caprural.org/entreprises/6245-ouverture-en-ardeche-d-une-pepiniere-d-entreprise-specialisee-dans-les-metiers-du-bijou>.

Cassius-Duranton, Marie Laure (2023), « L'ornement précieux », *Gemmes. La revue de l'association Gemmologie & Francophonie* 1: 50-56.

Chabert, Delphine, Panczer, Gérard & Riondet, Geoffray (2019), « Analyse gemmologique de la bague de George Sand », *Revue de gemmologie A.F.G.* 207, 27-31.

Coupeau, Charline (2022), *La Métaphysique du bijou. Objet d'histoires, parure du corps et matériau de l'œuvre d'art au XIX^e siècle*. Rennes: PUR.

Delaborde, Alexandre de (1808), *Itinéraire descriptif de L'Espagne, et tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce royaume*, t. 5, Paris: Nicolle & Lenormant.

Devold, Marzena (2021), « [EN IMAGES] Avec ses couronnes, Marie Reine des joailliers ! », *Aleteia*, 13 septembre 2021. <https://fr.aleteia.org/2021/09/13/en-images-avec-ses-couronnes-marie-reine-des-joailliers/>

Errera, Michel, Fordebras, Irène, Laviose, André & Moigne, Anne Marie (2023), « Les grenats dits 'de Perpignan' », *Revue de gemmologie A.F.G.* 219, 15-26.

Figgen, Mike (2021), *Les bijoux des Français. Bijoux régionaux : précieux témoins de la vie rurale aux 18^e et 19^e siècles*. Paris: Osprey Paris.

Fonquernie, Laurent (2006), *Grenat de Perpignan. Bijoux du Roussillon*. Perpignan: Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales.

Fonquernie, Laurent (2010), « La couronne de la Vierge de la Victoire de Thuir », *L'Institut du Grenat*, 28 octobre 2010. <https://www.institutdugrenat.com/2010/10/la-couronne-de-la-vierge-de-la-victoire-de-thuir/>.

Fonquernie, Laurent (2018), *Grenat de Perpignan. Le bijou sang et or*. Perpignan: Éditions Trabucaire.

Froissart Pezone, Rossella & Bouillon, Jean-Paul (2005), *L'art dans tout : Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*. Paris: CNRS Éditions.

Ghysdaël, Thomas (2022), *Une collection introuvable ? L'orfèvrerie d'époque Empire au Mobilier national*. Mémoire de fin d'études, master 2 parcours patrimoine et musées, sous la direction d'Arnaud Bertinet avec le concours d'Emmanuelle Federspiel, EHAAS, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Guichard, Charlotte (2010), « Du 'nouveau connoisseurship' à l'histoire de l'art Original et autographie en peinture », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 65, 1387-1401.

Hérail, Louise (2022), *Les origines de la collection de bijoux du musée des arts décoratifs de Paris de 1878 à 1939*. Mémoire de fin d'études, master 2 parcours patrimoine et musées, sous la direction sous la direction d'Arnaud Bertinet, EHAAS, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

INPI (2018), *Cahier des charges Indication géographique Grenat de Perpignan* (version homologation), s.l.: s.e.

Joannis, Claudette (1992), *Bijoux des régions de France*. Paris: Flammarion.

Manoha, Monique (2009), « Pour une contemporanéité de la tradition : l'exemple du bijou contemporain », in Lethuillier, Jean-Pierre (dir.), *Les costumes régionaux : entre mémoire et histoire*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 565-573.

Manoha, Monique & Klein, Alexandre (dir.) (2008), *Objet, bijou et corps : in-corporer*. Paris: L'Harmattan.

Mathon, Jean-Bernard (dir.) (2013), « Corpus des Vierges à l'enfant (XII^e-XV^e siècles) des Pyrénées-Orientales », in Subes, Marie-Pasquine & Mathon, Jean-Bernard (dir.), *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne : mises en perspectives. Suivi du Corpus des Vierges à l'Enfant (XII^e-XV^e s.) des Pyrénées-Orientales*. Nouvelle édition. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan. <http://books.openedition.org/pupvd/7284>.

Rogé Bonneau, Catherine (2022), « Nouvelles découvertes sur le mobilier de l'église d'Espirade-Conflent : l'inventaire au service de la connaissance historique », *Patrimoines du Sud* 16. <http://journals.openedition.org/pds/8875>.

Rohault de Fleury, Charles (1878), *La Sainte Vierge. Études archéologiques et iconographiques*, t. 2. Paris: Poussielgue Frères.

Rohou, Julie, Panczer, Gérard, Choumil, Guillaume & Riondet, Geoffrey (2021), « Les gemmes de deux pièces maîtresses méconnues de la collection Adèle Rothschild au château d'Écouen. 1. La tiare », *Revue de gemmologie A.F.G.* 214, 6-11.

Zylberman, Nicolas (2023), « Escarboucles & dragons, lexicologie des gemmes rouges », *Revue de gemmologie A.F.G.* 219, 27-32.

3.2. La mondialisation vue des métropoles : les ambitions des musées berlinois

Dominique Poulot

Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA)

Résumé

L'évolution des principaux musées berlinois après la réunification allemande illustre leur passage d'une situation relativement marginale dans le contexte international à une insertion culturelle mondiale significative. En se concentrant sur des projets phares tels que le Humboldt Forum et l'Île des Musées, on évalue les efforts de ces institutions pour la préservation de la mémoire urbaine, la construction identitaire d'une capitale reconfigurée et l'engagement éthique au sein d'un paysage sociopolitique complexe. Ces musées jouent en effet un rôle de médiateur entre les particularités locales et les influences mondiales en mobilisant des patrimoines fragmentés, confrontés aux défis postcoloniaux. Le rôle des musées dans des contextes métropolitains mondialisés, à Berlin mais aussi à Milan, par exemple, incite à réfléchir sur leur avenir d'acteurs à différentes échelles.

Mots-clés

Mondialisation – Allemagne – Musées – Métropoles – Patrimoines

Abstract

The evolution of Berlin's major museums after German reunification illustrates their transition from a relatively marginal position in the international context to a significant global cultural presence. Focusing on flagship projects such as the Humboldt Forum and Museum Island, we assess these institutions' efforts to preserve urban memory, build the identity of a reconfigured capital, and engage ethically within a complex socio-political landscape. These museums act as mediators between local particularities and global influences by mobilising fragmented heritages confronted with postcolonial challenges. The role of museums in globalised metropolitan contexts, in Berlin but also in Milan, for example, prompts reflection on their future as actors at different levels.

Keywords

Globalisation – Germany – Museums – Metropolises – Heritage

Berlin est devenue, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'archétype de la ville séparée et ruinée. Après la chute du Mur, la ville a fait figure de lieu commun de la nostalgie et de la mémoire postmoderne, donnant lieu à d'innombrables gloses et fournissant, le cas échéant, prétexte à des egohistoires plus ou moins assumées, de Régine Robin à Emmanuel Terray, par exemple. « Bonjour Monsieur Courbet », dit le narrateur commentant l'entrée à la Alte Nationalgalerie d'une jeune femme qui veut photographier la plus célèbre vague du peintre français¹. Cette séquence berlinoise de *Allemagne année 90 neuf zéro* de Godard, en forme d'errance de Lemmy Caution – inventé en 1936 par Peter Cheyney et devenu ici le dernier espion de l'Ouest – est un témoignage de l'entre-deux qui devait être effacé. La quasi-disparition des musées berlinois de la scène internationale pendant les décennies de division du pays a cédé la place, soudainement, à un immense chantier, que le statut reconquis de la capitale imposait de mener à bien au plus vite.

La restauration de l'Île des Musées a revêtu peu ou prou les mêmes caractéristiques que celle des grands équipements institutionnels, partageant avec le nouveau Reichstag l'appel à des architectes de notoriété internationale et l'idéal d'un *aggiornamento* de la mémoire. S'il est encore trop tôt pour juger définitivement aujourd'hui de la réussite ou de l'échec de cette transformation des musées historiques du centre de Berlin, au moins peut-on constater que le travail de réhabilitation des mémoires a été accompli. Les aménagements architecturaux, les nouvelles dénominations qui remettent au jour les collectionneurs bienfaiteurs de tel musée, les choix d'expositions, particulièrement ceux du musée d'histoire voisin, aboutissent au constat largement partagé à propos des opérations de signalétique mémorielle de la capitale, que les musées sont parvenus à assumer l'histoire de leur dernier siècle, du moins en ce qui concerne le nazisme. C'est plus douteux en ce qui concerne la période coloniale, et c'est là précisément que le Humboldt Forum fait débat.

Frappe ici, sans nul doute, le décalage entre l'ampleur matérielle de l'entreprise et le grand récit imaginé à propos du projet lui-même, de ses ambitions et de ses principes². L'érection du nouveau château n'a pas mis un point final à l'ensemble des disputes mémorielles sur la destruction, la restauration ou le remplacement des sites symboliques de la République démocratique allemande. Surtout, il essuie le feu d'un demi-siècle de réflexions critiques mondiales, en restaurant sous la coupole chrétienne les entreprises éclairées des Humboldt comme modèle de la rencontre européenne avec les Autres. Or, on peut douter que la singularité de son bâtiment soit en état de fournir une lecture cohérente de ses enjeux dans la mesure où le nom et le projet de *forum*, née dans les discussions muséologiques de la décennie 1960, s'incarne ici dans un *temple* historiciste, pour reprendre l'alternative de Duncan Cameron. Là où Beaubourg avait incarné un grand « jouet » urbain, le Humboldt est l'exemple d'une restauration monumentale problématique. Enfin, les investissements fédéraux en vue

¹ Verraes 2018.

² Toutes proportions gardées, le constat évoque celui porté par Marcus 1990 à propos de l'inscription du musée Getty à Los Angeles.

d'une recomposition des musées et des savoirs ne sont pas forcément liés aujourd'hui au site berlinois, même si le Humboldt a entamé sa mue participative³.

1. Une ambition continentale

En 2017, Hermann Parzinger, président depuis 2008 de la Fondation du patrimoine culturel de Prusse⁴, affirmait que « Berlin possède de loin le plus grand ensemble muséal d'Allemagne, et (qu')il est le seul réel musée universel du pays »⁵. Son programme identifiait alors trois chantiers principaux, dont on peut suivre l'actualité jusqu'à aujourd'hui, puisqu'aucun n'est vraiment terminé. Le premier est l'Île des Musées, dont le chantier a marqué toute une génération⁶. Le Neues Museum – qui était peut-être « das Museum als gebaute Geschichte »⁷ après les dérestaurations de l'architecte Chipperfield – est un palimpseste où la juxtaposition des temporalités, illustrée par la mise en scène des fragments en forme de « memorial to destruction », vaut sens de précarité inédite⁸. La « promenade archéologique » autour de la galerie James Simon, qui joue le rôle d'accueil général, doit réaliser la connexion souterraine entre les différents musées, rappelant l'unité des collections. Au Pergamon, la rénovation du musée d'art islamique⁹ s'inscrit dans un paysage mondial de réouvertures ou de réinventions radicales de cette spécialité (ainsi au Louvre). Ce musée manifeste à la fois l'ancienneté des fonds orientalistes à Berlin, un élément bien connu de l'histoire intellectuelle allemande¹⁰, et l'actualité d'un processus postcolonial qui interroge le collectionnisme occidental et souhaite promouvoir la communication transculturelle¹¹ – avec la participation des communautés locales pour créer avec d'autres musées berlinois un *Multaka* destiné au travail avec les réfugiés¹².

Le deuxième site est le Humboldt Forum, lié à la décision très débattue de démolir le palais de la République. Le dernier site est l'ancien centre des Musées de Berlin-Ouest, le Kulturforum,

³ Etz *et al.* 2024a : « Avec son 'Initiative pour les collections ethnologiques', la Fondation culturelle fédérale allemande a récemment soutenu trois grands musées afin de 'tester des formes innovantes de présentation muséale', entre autres, en vue de les intégrer par la suite dans les expositions permanentes. Au cœur de ces expériences de présentation muséale se trouvent diverses interventions et réaménagements spatiaux : à un endroit, un espace de l'exposition permanente qui devait être remodelé est transformé en 'laboratoire' (Linden Museum Stuttgart) ; à un autre endroit, un 'espace intermédiaire' temporaire est mis en place (MARKK Hamburg). Ailleurs, le réaménagement complet de l'exposition permanente est complété par un espace 'backstage' destiné à faciliter un regard derrière la mise en scène du musée et à réfléchir sur les pratiques et les infrastructures de la fabrication des musées (GRASSI Leipzig) ».

⁴ <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/ueber-uns/president-und-vizepraesident/prof-dr-hermann-parzinger.html>.

⁵ Parzinger 2017.

⁶ Gaehtgens 2001. Voir aussi les articles réunis dans Joachimides *et al.* (1995) et Graves 2014.

⁷ Formule de Witschurke 2015.

⁸ Chipperfield 2009, 11.

⁹ Fondé en 1904 par Bode, et surtout marqué par la personnalité de Friedrich Sarre ; cf. Gonnella & Kröger 2015.

¹⁰ Marchand 2013.

¹¹ Löseke 2022.

¹² <https://multaka.de/konzept-vision/>. Voir les études réunies sur les « zones de contact » au musée dans Kimmel *et al.* 2020.

en chantier également depuis la décennie 1980, qui doit recevoir un nouveau musée de l'art du XX^e siècle, dessiné par Herzog et de Meuron et relié à la galerie de Mies van der Rohe. Enfin, Dahlem a en principe vocation à devenir le site scientifique des musées, en forme de laboratoire partagé – ce qui menace de placer la fonction de recherche à la marge des nouvelles institutions, avec les réserves. Le résultat de ces reconfigurations d'établissements, à la fois institutionnelles, intellectuelles et matérielles, est encore difficile à imaginer, puisqu'il doit s'étendre sur plusieurs générations d'après ses responsables.

Au cours des dernières décennies, de nombreux musées à travers l'Europe ont été appelés à traiter des questions difficiles de l'histoire de leurs pays. Ils sont généralement liés à des thématiques identitaires, sinon à la conviction de devoirs de mémoire¹³. La place des musées d'histoire ou des expositions à caractère historique à Berlin est notoire et la ville peut s'enorgueillir à juste titre d'une longue série d'investissements muséographiques qui reviennent sur les crimes du XX^e siècle¹⁴. Certains ont été propagandistes sous la guerre froide, comme au musée de Check Point Charlie¹⁵. Mais l'« exposition d'histoire » au sens contemporain est largement née au début des années 1980 grâce à un « mélange spécifique d'argumentation historique et de présentation d'objets » dont on trouve des échos partout dans le monde à ce moment, comme l'avait notamment montré Mieke Bal dans sa lecture des présentations du musée d'histoire naturelle à New York¹⁶. Ainsi, le nouveau musée d'histoire allemande ou d'autres établissements ont forgé à ce moment une nouvelle « histoire publique » devenue caractéristique de la mauvaise conscience allemande pour certains et un modèle de révision critique pour d'autres. L'exposition berlinoise « Preußen - Versuch einer Bilanz » (Prusse - essai de bilan) de 1981, installée au Martin-Gropius-Bau reconstruit, en est particulièrement représentative. Sur un sujet controversé, jusque-là assimilé au militarisme autoritaire, elle proposait, selon les mots de son organisateur Gottfried Korff, une « re-dimensionnalisation des objets » avec des scénographes de la Berliner Schaubühne¹⁷.

2. Les difficultés de la mémoire du XX^e siècle

Le musée d'histoire allemande a finalement récupéré en 1991, après la chute du Mur, l'ancien Arsenal des rois de Prusse du XVII^e siècle, le Zeughaus, d'abord converti en 1875 en « temple de la gloire » pour l'armée prussienne, puis, au début de la décennie 1950, en musée de l'histoire allemande de RDA¹⁸. Une partie contemporaine (due à l'architecte Pei) abrite des expositions temporaires dont certaines ont eu un retentissement national, par la relecture qu'elles proposaient du grand récit allemand communément admis à propos du nazisme notamment.

¹³ Porsché 2018 ; Meza Torres 2011.

¹⁴ Dekel et Katriel 2015.

¹⁵ Hildebrandt 1999.

¹⁶ Bal 1992.

¹⁷ Uhde 2015, 113. Voir Johler *et al.* 2021.

¹⁸ François 1992.

Le musée Juif s'est inscrit ensuite dans un processus de mémoire et de reconstruction de l'identité nationale qu'on a pu rapprocher de l'entreprise contemporaine de Norman Foster au Reichstag¹⁹. Mais l'entreprise était aussi internationale, répondant aux normes (et aux modes) de la muséographie telle que les cabinets muséographiques nord-américains l'imaginaient alors pour le reste du monde ; son responsable a aussi mis en scène le fameux musée Te Papa, emblématique du post-colonial²⁰. Le musée Juif de Berlin n'est certes pas le premier musée juif « mondial » : il s'inscrit dans une liste déjà longue, même s'il y occupe forcément une place singulière²¹. L'idée avait été émise pour la première fois en 1971 et une Association pour un musée juif avait été fondée en 1975. Le concours de 1989, remporté par Daniel Libeskind, a abouti à un parcours qui évoque, par ses couloirs interminables, les transits en tous genres avant l'exil ou le meurtre de masse. Au contraire de la partie plus classique du musée, l'accent y est davantage mis sur « la création d'une expérience pour le visiteur que sur les fonctions muséologiques »²². Ce faisant, le musée de Libeskind « a été célébré comme un mémorial, mais il remet également en question la fonction du mémorial traditionnel »²³. Il impose surtout une vue de l'histoire allemande, une inscription temporelle de la catastrophe sous forme d'une brisure que rien ne pourra combler.

Le succès de cette tombe vide, dans la « Tradition der Negativen Denkmäler »²⁴, impose aujourd'hui sa marque sur la vie quotidienne des Berlinoises, à travers l'itinéraire des touristes urbains²⁵. Toutefois, la multiplication des lieux de mémoire *in situ*, dans les anciens camps, et la création de musées dans d'autres villes allemandes ont empêché que le musée berlinois devienne *le* musée national monopolisant la légitimité d'une représentation. Comme l'écrit Peter Chametzky, il ne s'agit ni d'un « musée central de l'Holocauste », ni d'une « tentative de nationalisation de la muséification de l'Holocauste sur le sol allemand ». Son rôle « consiste plutôt à présenter un récit national allemand sous une forme postnationale », selon un paradoxe qui vaut plus largement pour un certain nombre de ces musées d'histoire berlinois²⁶. Reste que la mondialisation *de facto* du musée en a fait une sorte de tribune nationale et qu'elle l'a entraîné dans les disputes tant intérieures qu'internationales autour de la politique contemporaine d'Israël, avec des effets en retour sur sa gestion et son équipe.

Le traitement des expulsions (*Vertreibungen*) des populations allemandes de l'est de la ligne Oder-Neisse après la Seconde Guerre mondiale constitue un autre sujet à la fois spécifiquement allemand et international, qui mobilise des lectures politiques et des émotions générationnelles²⁷. Le nouveau Centre de documentation berlinois, qui ne porte pas le nom de musée, tient ainsi au désir des familles d'expulsés d'obtenir une reconnaissance publique, au-delà des représentations mémorielles et militantes communautaires. Le poids d'une

¹⁹ Chametzky 2001.

²⁰ Kirshenblatt-Gimblett 2000. Le consultant Ken Gorbey a raconté cette histoire, cf. Gorbey 2020.

²¹ Jaskot 2010, 149.

²² Sodaro 2013, 80.

²³ Arnold-de Simine 2012, 34-35.

²⁴ Young 1993 ; 2000.

²⁵ Gross 2006.

²⁶ Chametzky 2008, 245.

²⁷ Eckersley 2015.

« validation » savante des souvenirs traumatiques y paraît central, à partir de la reprise des écrits personnels. L'exposition, de grande ampleur documentaire, malgré sa volonté évidente de se détacher des aspects les plus revendicatifs du dernier demi-siècle et malgré ses rappels de la persécution nazie, dont elle souligne le caractère déterminant, évoque néanmoins une forme de dé-historisation. Elle se rattache en effet à une tradition de récit qui envisage les règlements internationaux et les conflits de frontières en amont et en aval. Il s'agit de les ranger dans une série d'événements affectés de l'étiquette « purification ethnique » dans des efforts pour européaniser le lieu de mémoire « exode et expulsion »²⁸. Là encore le travail des temporalités est essentiel, dans l'évocation d'un emboîtement de souvenirs et d'anticipations, d'attentes et d'obligations.

Cette perspective postnationale, qui aurait partie liée avec le constat d'un pays d'immigration, ne débouche pas de manière convaincante sur une saisie de l'histoire européenne comme telle – même si les expositions temporaires du musée d'histoire allemande en fournissent à l'occasion des représentations, ainsi en 2022 avec Marx, Wagner, ou encore avec la comparaison des traitements de l'identité nationale en France, Allemagne et Pologne. Il s'agit surtout dans ces entreprises de prouver la centralité d'un acteur allemand dans l'histoire ou de montrer comment tel épisode de l'histoire allemande participe effectivement de l'histoire du continent. Il existe bien un musée des Cultures de l'Europe, qui veut convoquer les différentes expériences nationales pour renouveler l'approche ethnographique traditionnelle²⁹ : c'est en l'occurrence le seul musée demeuré à Dahlem, au milieu d'établissements fermés, et sa mutation d'un musée de folklore à un musée d'ambition européenne s'est jouée au nom de l'impératif d'européanisation³⁰. Il en va de même si l'on considère la place de l'Europe dans la muséographie de la Haus der Geschichte à Bonn, dédiée de fait à la division allemande et à sa résolution.

3. La crise des musées urbains

Mais c'est surtout l'articulation des valeurs locales et cosmopolites³¹ au sein des musées d'histoire de la ville, traditionnellement dédiés à la notion de *Heimat*, qui témoigne des difficultés rencontrées à forger un nouveau propos muséal digne d'une capitale. Le Märkische Museum relevait depuis son origine d'une culture que Celia Applegate a qualifiée de « provinciale »³², soulignant le complexe d'infériorité souvent évoqué de Berlin par rapport aux autres capitales européennes. Il avait été conçu comme une « pieux » serviteur de l'*Eigentumlichkeit*, ou spécificité locale, en tension avec le nationalisme des élites politiques de l'Allemagne de l'époque, comme avec la haute culture internationale promue par Bode à l'Île des Musées, qui méprisait passablement cette « petite » collection civique³³. Mais le goût pour

²⁸ Hahn & Henning Hahn 2007, 628. Sur le Centre, voir Perron 2015 ; 2024 ; Plyer 2024.

²⁹ Edenheiser *et al.* 2021.

³⁰ Früh 2024.

³¹ Cochrane 2006.

³² Ces petits musées ont fait l'objet de la thèse de Harald Borst (Borst 2004).

³³ Katja Zelljadt a consacré son excellente thèse à l'histoire du vieux Berlin et du musée (Zelljadt 2005).

le « Vieux Berlin » n'est plus d'actualité aujourd'hui et la refonte annoncée de l'institution paraît opportune.

Pour l'instant, l'exposition permanente, sous le titre « BerlinZEIT », fournit un panorama de la ville depuis les périodes glaciaires – le premier musée du XIX^e siècle avait des ambitions en matière de recherche préhistorique. Elle tente de replacer le fonds ancien dans une actualité, en jouant de comparaisons transhistoriques, ou en mobilisant le rapport du public au musée, par des sollicitations sonores, visuelles, tactiles. Deux dons sont par exemple mis en relation : l'un de 1895 d'une paroisse au musée, à savoir un relief en bois représentant la circoncision de Jésus datant de 1470, l'autre d'une famille, en 2013, celui d'un manteau porté par un enfant turc, d'abord amené lors d'une activité scolaire, et finalement donné au musée. Le rapprochement des deux permet d'insister sur la circoncision comme étape de la vie chez les garçons juifs et musulmans.

Dans cette perspective, le projet en cours du musée est de se concentrer sur l'actualité berlinoise. Les questions posées au public, au cours de l'année 2022, avant la fermeture, sont tout simplement « qu'est-ce qu'un musée ? » et « qu'est-ce que ça a à voir avec moi ? », soit plus précisément : « pourquoi avoir un musée de ville ? » et « comment puis-je participer au développement du musée ? » Affirmer une vocation quasi exclusivement contemporaine, en direction de publics jeunes est certes une rupture avec le legs du musée de *Heimat*, tel qu'il fonctionne encore ici ou là à travers l'Allemagne – des visiteurs plutôt âgés y viennent retrouver objets et propos familiers. Pour autant, la situation berlinoise est particulièrement complexe en termes de collections et de bâtiments, déclinés entre musée de plein-air, musée historique, musée de quartier et exposition au Humboldt Forum, tous en principe consacrés à une sorte d'encyclopédie régionale.

Le musée de la ville est marginalisé aujourd'hui dans l'économie générale des musées berlinois, inconnu des touristes et abandonné des intellectuels et des politiques dont il était jadis le porte-drapeau. Désormais ouvert à la diversité inédite des communautés, il doit compter avec l'éclatement de ses sites et de ses collections, sans proposer toutefois ce qui serait une version allemande du *museo diffuso*. L'abandon du dessein fondateur est accompli, mais le choix d'un musée participatif paraît déjà une entreprise datée. Il est vrai que le cas berlinois n'est pas isolé dans un paysage muséal international où la définition du musée de ville peine à s'affirmer, de l'aveu même des principales institutions qui tentent de fédérer ses diverses incarnations³⁴.

Peut-être une réponse à la crise de ce type de musées est-elle à chercher dans des expositions expérimentales de « choses » au sein de musées de quartiers. L'exposition permanente « 99x Neukölln » au musée du même nom rassemble 99 objets, disposés de manière apparemment aléatoire et parfaitement équivalente, sans mise en scène pour le visiteur. Ce « cosmos Neukölln réunit les aspects historiques, sociaux et politiques de l'histoire et du présent de l'arrondissement de Neukölln », explique Udo Gößwald, son promoteur. L'exposition se veut ironique et décalée, en mêlant des références de toutes les cultures, tantôt

³⁴ Lanz 2019 et plus généralement Postula 2016.

en fonction d'une pure curiosité, tantôt au nom d'évocations mémorielles ou autres. Le visiteur peut prendre connaissance des histoires d'objets grâce à des systèmes d'information sophistiqués. Si la vue d'ensemble peut déconcerter, son principe obéit à la perspective, anthropologique, de la « biographie des choses »³⁵, davantage qu'à celle du musée sentimental de Spoerri et Von Plessen de la décennie 1980³⁶. Sa radicalité en fait une exposition marginale dans le paysage berlinois, mais elle participe du caractère exploratoire de certains établissements laboratoires³⁷.

Si Neukölln subvertit le musée local en s'écartant de toute hiérarchie traditionnelle et en refusant l'exclusivité mémorielle des objets, inversement, le musée de la citadelle de Spandau, consacré pour partie à l'histoire des statues de l'espace public berlinois, traite d'objets politiques naguère absolument centraux et qu'il s'agit de combattre en les mettant en perspective dans l'histoire. L'exposition permanente y présente des monuments exclus de l'espace public en raison de leurs caractères dérangeants, voire menaçants³⁸. Ce parcours des différents épisodes noirs de la cité refuse ainsi de sacrifier à la mémoire ou à la nostalgie postmoderne³⁹. Les monuments respectifs de l'Empire allemand, du national-socialisme et de la RDA remplissent désormais, affirment les cartels du musée, « une nouvelle fonction en tant que témoignages de l'histoire allemande [...] au lieu de susciter le respect ».

L'exposition rassemble un éventail hétéroclite de statues obsolètes, celles de la *Siegesallee* consacrées aux souverains brandebourgeois et prussiens, érigées entre 1898 et 1901, un athlète d'Arno Breker et la tête coupée de la statue de Lénine, inaugurée en 1970 à Friedrichshain et un temps disparue après le démontage du monument. L'une des salles les plus spectaculaires du musée est une reconstitution du *Tiergarten* « un jour d'été 1907 ». Cette surprenante *period room*, avec son banc public, ses feuillages et ses bruits d'orage, à quelques kilomètres du site authentique, sert d'écrit à des statues condamnées et signe d'une certaine façon le triomphe du juste musée sur la ville criminelle.

Un des comptes rendus du musée de la citadelle remarquait que les expositions d'histoire à Berlin utilisent ces dernières décennies presque toutes un certain nombre de termes : « Couches temporelles, palimpseste [...] Rome de l'histoire contemporaine ». Au pire, « on y trouve des textes débordant de théorie, une esthétique de la 'porn ruin', une célébration pompeuse de la victoire sur la monarchie et le totalitarisme ». Ce musée parvient en quelque sorte à réaliser ce que Siegfried Lenz tenait pour impossible – la régénération d'un *Heimatismuseum* – dans son grand roman éponyme⁴⁰. Il s'inscrit ce faisant dans une longue histoire des musées révolutionnaires et des musées de restaurations, qui a marqué les siècles précédents, mais en lui conférant une ampleur et une perspective éthique relativement

³⁵ Halder 2011.

³⁶ Caplan 2015.

³⁷ Le cas du Werkbundarchiv – Museum der Dinge, « musée des choses », n'entre pas dans notre propos, qui relève d'une histoire des musées d'art industriel et des techniques.

³⁸ Une exposition d'artistes contemporains réagissant à l'exposition historique a eu lieu en 2016 avec un catalogue spécifique (Schäfer & Theissen 2016).

³⁹ Colin *et al.* 2019.

⁴⁰ Westerwinter 2015, 33-74.

inédites. Toutefois, observait la même commentatrice, « il reste une tache blanche sur la carte du souvenir », à savoir les monuments de l'époque coloniale⁴¹. Telle est bien la difficulté de la présentation du Humboldt Forum⁴².

4. Le Humboldt Forum et l'horizon d'un musée-monde

Certains ont soutenu que sa qualité de musée était en vérité quasi négligeable par rapport à son bâti, à savoir la reconstruction du château royal prussien du XVIII^e siècle⁴³. L'enquête collective des *Mémoires allemandes* concluait en ce sens que la destination du nouvel édifice – qu'il s'agisse de collections, de bibliothèque ou d'université – n'avait « guère d'importance ». Car « depuis que la destruction du Palais est une affaire décidée, le château imaginé a lui aussi perdu sa force normative »⁴⁴. Pour autant, si le château ne fournit certainement pas aux musées installés en son sein cette « reliure » que Victor Hugo saluait dans le château de Versailles à l'ouverture du musée d'histoire de France de Louis Philippe, il est un bon exemple des palimpsestes berlinois. Ainsi, la présence de vestiges, sinon de reliques du Palais du peuple dans le nouveau bâtiment est assez remarquable. Car même si telle vitrine évoque à l'occasion les caméras et les micros naguère installés *in situ*, qui faisaient du Palais un endroit particulièrement surveillé de l'espace public socialiste, les témoignages exposés prouvent combien le bâtiment fait appel à des mémoires de la RDA.

Dès le début, l'idée d'y placer les collections extra-européennes a suscité un intérêt international⁴⁵ singulièrement en France, dans la mesure où le Forum a été très officiellement décrit par des responsables politiques allemands de l'époque comme la réponse au Louvre ou au musée du Quai Branly : comme l'ambition d'y créer un musée monde⁴⁶. Manfred Rettig, alors président de sa fondation, évoquait la nécessité d'être absolument différent de tous les grands musées d'ethnologie en Europe⁴⁷ tout en jugeant néanmoins « le débat allemand un peu en retrait par rapport au débat anglophone »⁴⁸. En cela, le Forum se situait tout à fait dans un moment caractéristique de l'évolution des musées d'ethnologie, et plus généralement de celle des expositions de « choses ». De fait, l'articulation de ces deux « tournants », le matériel et le mondial, a été souvent remarquée par les observateurs⁴⁹. Les musées qui ont tenté d'adopter le « tournant matériel » des études en sciences sociales ont voulu le combiner à une perspective mondialisée.

Mais les choses en question sont d'une toute autre nature que celles des autres musées, et si les musées du Forum ne sont pas les seuls à Berlin à être concernés par l'éthique de la

⁴¹ Thaa 2016.

⁴² Kuper 2024.

⁴³ Steckenbiller 2019 ; Colomb 2007 ; Costabile-Heming 2017 ; Clarke & Wölfel 2011.

⁴⁴ Flamm 2007, 692. Voir aussi Goudin-Steinmann 2022.

⁴⁵ Viola König, spécialiste de l'Amérique précolombienne et directrice alors du musée d'ethnographie de Berlin, responsable des expositions au Forum de 2007 à 2017 ; cf. König 2008 ; König & Scholz 2011 ; König 2016.

⁴⁶ Ivanoff 2019.

⁴⁷ Gianotti Laban 2017 ; König *et al.* 2018.

⁴⁸ Förster & von Bose 2018.

⁴⁹ Riello 2022.

restitution, car d'autres établissements conservent par exemple des restes humains, leur nouveauté et leur notoriété les ont signalés particulièrement à l'attention⁵⁰. Le nouveau château, couronné d'une croix chrétienne, fournit une visibilité inédite, dans un site stratégique à côté de l'Île des Musées, à l'Ethnologisches Museum et au Museum für Asiatische Kunst qui présentent une gamme d'objets et d'œuvres d'art provenant de l'Asie, de l'Océanie et de l'Afrique, certains d'une taille impressionnante comme les bateaux placés dans des aménagements sur-mesure, peut-être dans l'espoir de rencontrer le même succès que celui du musée d'histoire naturelle de New York. Le Forum offre aux visiteurs des informations précises et évoque expéditions punitives, massacres et pillages, ainsi dans le livret d'accompagnement *Relations de pouvoir* édité en septembre 2021 et organisé selon un triptyque d'événements, de personnes et d'objets, afin de couvrir tous les aspects d'un collectionnisme qui accompagnait des entreprises souvent criminelles⁵¹.

Devenu sur-le-champ, sans peut-être que ses responsables l'aient suffisamment anticipé, l'établissement central des enjeux post-coloniaux à Berlin et en Allemagne⁵², le Forum risquait d'être assimilé à une nouvelle figure du partage occidental de l'Afrique et des autres continents. Ainsi, dès la décennie 1980 Mansour Ciss Kanakassy, artiste sénégalais, avait créé avec l'artiste canadien Baruch Gotlieb le laboratoire Déberlinisation qui forgea diverses utopies (par exemple l'Afro, monnaie imaginaire), avant de réapparaître lors de la biennale de 2022 confiée à Kader Attia⁵³. Face à de telles contestations, la composition des conseils du lieu, liée à la représentation des divers partis politiques⁵⁴, n'a guère pu peser, et la frustration des ethnologues spécialistes des collections a paru ici et là évidente⁵⁵.

À l'inauguration le Forum présentait une exposition temporaire sur l'ivoire qui avait l'avantage pour l'équipe de réunir les points de vue disciplinaires de toutes les institutions mobilisées *in situ*, dans une dénonciation des usages du matériau, de sa blancheur raciste, comme de l'exploitation des animaux. Elle était sonorisée par l'agonie en boucle d'un éléphant dont l'évocation du cadavre, caché autant que révélé en fin de parcours, paraissait sonner le glas de la nature autant que celui du colonialisme. Il reste que le Forum fait office encore aujourd'hui d'un portail d'institutions disparates qui ne semblent pas capables d'offrir une cohérence à ses visiteurs : il est difficile de dire s'il pourra constituer un véritable lieu savant et démocratique⁵⁶.

Si le Forum se conçoit, dans le souvenir des controverses de la décennie 1970, moins comme un temple que comme un outil de l'*edutainment* contemporain, ouvert à toutes les consommations culturelles, il se veut aussi la vitrine de recherches universitaires berlinoises⁵⁷.

⁵⁰ Brockmeyer *et al.* 2020.

⁵¹ Binter *et al.* 2021 ; <https://www.humboldtforum.org/de/programm/digitales-angebot/digital/macht-beziehungen-32625/>.

⁵² Savoy 2017.

⁵³ Ciss Kanakassy & Thiam 2016.

⁵⁴ https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/neil-macgregor-museum-und-gesellschaft-humboldt-sche-perspektiven?nav_id=6710.

⁵⁵ Kohl *et al.* 2019.

⁵⁶ De Frantz 2004.

⁵⁷ Delgoy 2017 le lit comme diorama, ce qui est intuitivement exact.

Il a joué le rôle d'un musée laboratoire, au cours de sa préfiguration, pour nombre d'enquêtes anthropologiques *in vivo* de la part de chercheurs en résidence au sein de l'institution⁵⁸. Le concept de laboratoire est particulièrement présent dans l'espace d'exposition interdisciplinaire de l'Université Humboldt⁵⁹. L'exposition inaugurale « D'après la nature » rassemble, sous une forme vaguement inspirée du spectacle désormais à la mode des cabinets de curiosités, toute une série d'approches générales ou de projets de recherche précis sur des sujets d'actualité – avec un accent obligé sur l'histoire des sciences. Elle traite aussi bien du changement climatique, de la perte de la biodiversité que des défis rencontrés par la démocratie libérale, en relation avec quelques-uns des pôles d'excellence locaux. Le fascicule, fourni aux visiteurs sous le titre *Humboldt Labor*, rassemble ces vues disparates sous la forme d'une réflexion philosophique générale à propos de communication savante et de débat public⁶⁰. Le choix d'un espace ouvert par l'équipe curatoriale ne change rien, pour autant, aux inégalités de réception des publics, en fonction de leurs compétences académiques et de leurs expériences précédentes de visites⁶¹.

Plus largement, le travail du Forum participe d'ambiguïtés ou de dilemmes largement partagés aujourd'hui dans différentes démarches de patrimonialisation. Ces entreprises engagent souvent un impératif de « restitution » à la communauté, mais aussi une exigence de réflexivité critique : telle est ici la section consacrée aux fiches de l'anthropologie nazie devenues autant de matériaux d'une éthique scientifique⁶². Prise entre une démarche qui parie sur la valeur du musée et une perspective qui en fait un serviteur de la recherche, la collection documentaire contemporaine oscille entre deux pôles. D'un côté, elle coïncide avec un sauvetage et peut s'organiser autour d'une mémorialisation des artefacts et des pratiques qui constituerait sa finalité, sans sacrifier ou presque à la sanction d'un quelconque public. D'un autre côté, elle s'assimile à l'institution du musée forum, dont elle reprend les attentes et les valeurs, dans une perspective de participation sociale.

5. À la recherche d'un juste usage des choses

La situation actuelle est celle d'une partition entre musées mondiaux, dévolus à des œuvres unanimement reconnues ou qui témoignent de perspectives internationales, cataloguées ou légendées en anglais, et établissements relativement « périphériques » dédiés à tel ou tel aspect de l'histoire urbaine, à des collections locales, peu significatives hors des frontières du Land ou franchement problématiques en raison de leurs intentionnalités originelles. La perspective mondiale des collections berlinoises est résolument affichée à l'Île des Musées, ainsi avec l'accueil d'expositions temporaires – telle celle, d'inspiration postcoloniale, de la Ny Carlsberg Glyptotek, à propos de Paul Gauguin en 2022 –, voire de blockbusters ou supposés tels (« Schliemanns Welten. Sein Leben. Seine Entdeckungen. Sein Mythos » en

⁵⁸ von Oswald 2020 ; Macdonald 2023.

⁵⁹ <https://www.kulturtechnik.hu-berlin.de/>.

⁶⁰ Tyradellis 2014.

⁶¹ Etz *et al.* 2024b.

⁶² Rozay & Cuenca 2019.

2022). C'est là s'inscrire assurément dans la tradition du lieu. Les institutions consacrées de leur côté à l'art contemporain, à la Hamburger Bahnhof – qui place régulièrement l'horizon mondial dans les titres de ses manifestations –, à la Galerie nationale ou encore dans les expositions temporaires de musées d'art ancien (l'accueil des *Quatre saisons* de David Hockney de la collection Würth à la Gemäldegalerie) se réclament également d'une qualité musée validée par les communautés internationales de spécialistes. Tout se passe comme si la vocation mondiale de ces musées était bien la pierre de touche des ambitions de la capitale allemande. Les musées dédiés aux atrocités contemporaines ont, de leur fait mais aussi à leur corps défendant parfois, été pris dans la mondialisation du tourisme « noir », où l'éducation à la conscience universelle et aux droits de la personne le dispute au pathos. L'évolution des musées berlinois, dans leur traitement du passé, participe en ce sens d'une diplomatie culturelle internationale – de même que les musées d'art entendent contribuer à la place de premier rang que doit occuper Berlin au sein des villes « créatives » et des métropoles culturelles, grâce à ses ateliers et à ses galeries. L'enjeu est alors de s'inscrire à l'agenda des visiteurs internationaux et de la critique spécialisée.

De leur côté, les musées de quartiers, autour d'une idée renouvelée de *Heimat*, les musées « sentimentaux », ceux identifiés à l'exposition de « choses » d'intérêt plus ou moins communautaire ou curieux, enfin *Berlin Global* au Humboldt forum, antenne du Märkische, ont du mal à dessiner un véritable horizon patrimonial. Un tel constat n'a rien au fond que de très banal dans la plupart des métropoles aspirant à un statut mondial. Une comparaison pourrait être faite avec la situation de Milan, dont la dernière décennie, inaugurée par l'Exposition de 2015, a été marquée par une politique très active de marketing urbain, entre privatisation, néo-libéralisme et entreprises de tiers-lieux culturels⁶³. Le champ des musées a été largement recomposé au profit de différentes tentatives de muséologie sociale et de mondialisation. Ainsi le programme *Distretto X*, sous-titré « Milan et la muséologie sociale », élaboré à partir de 2020, se légitime de la convention de Faro de 2005 sur les communautés patrimoniales à partir d'un réseau de dispositifs inclusifs, en particulier en direction de la communauté LGBT+⁶⁴. La rénovation du musée des Cultures, le Mudec, a abouti au nouveau parcours des collections intitulé *Milano Globale*, sous-titré « Le monde vu d'ici »⁶⁵. L'entreprise mobilise la tradition du collectionnisme milanais des débuts de l'âge moderne – ainsi le fameux musée Settala – pour déboucher sur un panorama de jeunes activistes afro-italiens de la scène contemporaine. Aussi bien *Berlin Global* que *Milano Globale* mobilisent le monde des universités et de la recherche à l'appui de leurs initiatives, au sein d'une démarche qui emprunte volontiers les traits d'un laboratoire muséographique et muséologique⁶⁶. Dans tous les cas, le débat postcolonial s'est largement substitué aux affrontements antérieurs, davantage nationaux, et la situation nouvelle de pays d'immigrations est en train de passer au premier plan des traitements muséologiques.

⁶³ Tozzi 2023.

⁶⁴ Briatore 2024, 13 ; <https://www.fondazione scuolapatrimonio.it/distretto-x-samuele-briatore/>.

⁶⁵ Lena *et al.* 2024.

⁶⁶ Voir un bilan des études dans Macdonald 2022.

Reste à savoir si cette situation, largement due à des conditions circonstancielles, à des opportunités de déménagement et de réinstallation d'établissements, se poursuivra durablement ou si elle sera à son tour éclipsée par de nouveaux chantiers de musées au cours des années à venir. Comme toujours en pareil cas, ce sont les nouveaux musées qui suscitent attentes et révisions, mais aussi frustrations, en fonction des investissements consentis par les collectivités, des activismes communautaires, et du contexte international⁶⁷. C'est que la perspective transnationale, voire mondiale, des musées oblige à former des hypothèses sur la définition de territoires accordés à des communautés patrimoniales au sens de la convention de Faro (« une communauté patrimoniale se compose de personnes qui attachent de la valeur à des aspects spécifiques du patrimoine culturel qu'elles souhaitent, dans le cadre de l'action publique, maintenir et transmettre aux générations futures »). Les multiples transferts d'objets qui ont marqué l'histoire universelle, et qui ont suscité des appropriations, des naturalisations, des revendications et des affrontements, s'opposent à « l'éthique du maintien en place », aujourd'hui assimilée à une forme de résilience dans la perspective environnementale. L'*aggiornamento* en vue de musées justes, qui convoque architectes, conservateurs ou muséographes du monde entier, doit négocier avec la spécificité des héritages et de leurs vicissitudes au sein des anciennes collections.

Bibliographie

Arnold-de Simine, Silke (2012), « Memory museum and museum text: Intermediality in Daniel Libeskind's Jewish Museum and WG Sebald's Austerlitz », *Theory, Culture & Society* 29 (1), 14-35. <http://dx.doi.org/10.1177/0263276411423034>.

Bal, Mieke (1992), « Telling, showing, showing off », *Critical Inquiry* 18 (3), 556-594.

Binter, Julia *et al.* (dir.) (2021), *Macht-Beziehungen. Ein Begleitheft zur postkolonialen Provenienzforschung in den Dauerausstellungen*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin.

Borst, Harald (2004), *Heimat Berlin. Großstadtkultur, Regionalgeschichte und Materielle Kultur in kleinen Museen*, diss. Humboldt-Universität.

Briatore, Samuele (2024), *Distretto X*. Milan: Silvana Editoriale.

Brockmeyer, Bettina, Edward, Frank & Stoecker, Holger (2020), « The Mkwawa complex: A Tanzanian-European history about provenance, restitution, and politics », *Journal of Modern European History* 18 (2), 117-139.

Caplan, Anne (2015), *Sentimentale Urbanität: Die gestalterische Produktion von Heimat*. Heidelberg: Transcript Verlag.

Chametzky, Peter (2001), « Rebuilding the Nation: Norman Foster's Reichstag Renovation and Daniel Libeskind's Jewish Museum, Berlin », *Centropa* 1 (3), 245-264.

⁶⁷ Conforti 1995.

- Chametzky, Peter (2008), « Not what we expected: The Jewish Museum Berlin in practice », *Museum & Society* 6 (3), 216-245. <https://doi.org/10.29311/mas.v6i3.125>.
- Chipperfield, David (2009), « Introduction », in : Nys, Rik & Reichert, Martin (dir.), *Neues Museum Berlin*. Cologne: Walther König.
- Ciss Kanakassy, Mansour & Thiam, Gallo (2016), « Un entretien sur le concept de 'déberlinisation' », *Allemagne d'aujourd'hui* 217 (3), 122-125.
- Clarke, David & Wölfel, Ute (2011), *Remembering the German Democratic Republic: Divided Memory in a United Germany*. Londres: Palgrave.
- Cochrane, Allan (2006), « Making up meanings in a capital city: Power, memory and monuments in Berlin », *European Urban and Regional Studies* 13 (1), 5-24.
- Colin, Clément, Gervais-Lambony, Philippe, Hirai, Shinji & Pinto, Carolina (2019), « Les nostalgies dans la ville contemporaine : pistes de recherche », *Cybergeo: European Journal of Geography*. <https://doi.org/10.4000/cybergeo.32469>.
- Colomb, Claire (2007), « Requiem for a lost Palast. 'Revanchist urban planning' and 'burdened landscapes' of the German Democratic Republic in the new Berlin », *Planning Perspectives* 22 (3), 283-323.
- Conforti, Michael (1995), « Museums past and museums present: Some thoughts on institutional survival », *Museum Management and Curatorship* 14 (4), 339-355.
- Costabile-Heming, Carol Anne (2017), « The reconstructed City Palace and Humboldt Forum in Berlin: Restoring architectural identity or distorting the memory of historic spaces? », *Journal of Contemporary European Studies* 25 (4), 441-454.
- De Frantz, Monika (2004), « The 'new' Berlin: Multiple spatial conceptions of the capital city in the 'Palast der Republik'/'Stadtschloss' debate », in : Eckardt, Frank and Hassenpflug, Dieter (dir.), *Urbanism and Globalization*, Francfort: Peter Lang, 145-160.
- Dekel, Irit & Katriel, Tamar (2015), « Krieg dem Kriege: The anti-War museum in Berlin as a multilayered site of memory », in : Reading, Anna & Katriel, Tamar (dir.), *Cultural Memories of Nonviolent Struggles: Powerful Times*. Londres: Palgrave, 71-90.
- Dolgoy, Rebecca Clare (2017), « Berlin's Stadtschloss-Humboldtforum and the disappearing glass: The museum as diorama », *European Journal of Cultural and Political Sociology* 4 (3), 306-335.
- Eckersley, Susannah (2015), « Walking the tightrope between memory and diplomacy? Addressing the post-Second World War expulsions of Germans in German museums », in : Whitehead, Christopher et al. (dir.), *Museums, Migration and Identity in Europe: Peoples, Places and Identities*. Londres: Routledge, 123-148.
- Edenheiser Iris et al. (dir.) (2021), *What's Missing? Collecting and Exhibiting Europe*. Berlin: Reimer Verlag.
- Etz, Sarah, Marguin, Séverine & Rabe, Henrike (2024a), « Refiguring Museums. Investigating Tensions in Exhibition Spaces », *Museum & Society* 22 (1), 1-13. <https://doi.org/10.29311/mas.v22i1.4563>.

- Etz, Sarah, Marguin, Séverine & Rabe, Henrike (2024b), « Visiting the Modern Wunderkammer: Social-spatial Inequalities in Ways of Knowing », *Museum & Society* 22 (1), 67-93. <https://doi.org/10.29311/mas.v22i1.4356>.
- Flamm, Stefanie (2007), « Le Palais de la République », in : François, Etienne *et al.* (dir.), *Mémoires allemandes*, Paris: Gallimard, 677-696.
- Förster, Larissa & von Bose, Friedrich (2018), « Concerning curatorial practice in ethnological museums: An epistemology of postcolonial debate », in : Schorch, Philipp & McCarthy, Conal (dir.), *Curatopia. Museums and the Future of Curatorship*. Manchester: Manchester University Press, 44-55.
- François, Étienne (1992), « Naissance d'une nation : le Musée historique allemand de Berlin », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 69-84.
- Früh, Anja (2024), « On the sidelines: Silenced legacies and challenges of cultural memory in the founding of the Museum of European Cultures in Berlin », *Berliner Blätter* 89, 25-41.
- Gaehtgens, Thomas W. (2001), « Die Museumsinsel », in : François, Étienne & Schulze, Hagen (dir.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Munich: Beck, 86-105.
- Gonnella, Julia & Kröger, Jens (dir.) (2015), *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam: der Sammler und Museumdirektor Friedrich Sarre (1865-1945)*. Berlin: Reimer.
- Gorbey, Ken (2020), *Te Papa to Berlin: The Making of Two Museums*. Dunedin: Otago University Press.
- Goudin-Steinmann, Elisa (2022), « Avoir un lieu, c'est avoir eu lieu », in : Beyer, Andreas *et al.* (dir.), *Le monument en débat : théories et pratiques de la monumentalisation en Allemagne et en Autriche après 1945*. Heidelberg: Arthistoricum.net, 239-256.
- Graves, Tracy (2014), « Berlin's Museum Island: Marketing the German national past in the age of globalization », in : Diefendorf, Jeffry M. & Ward, Janet (dir.), *Transnationalism and the German City. Studies in European Culture and History*. New York: Palgrave, 223-237.
- Gross, Andrew S. (2006), « Holocaust tourism in Berlin: Global memory, trauma and the 'negative sublime' », *Journeys* 7 (2), 73-100.
- Hahn, Eva & Henning Hahn, Hans (2007), « L'exode et l'expulsion », in : François, Étienne & Schulze, Hagen (dir.), *Mémoires allemandes*, Paris: Gallimard, 607-630.
- Halder, Lucia (2011), « Rezension zu: 99 x Neukölln », *H-Soz-Kult* 19 mars 2011 <https://www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/reex-130670>.
- Gianotti Laban, Anna (dir.) (2017), *Musée du Quai Branly-Jacques Chirac 10 ans après. Un musée à imaginer*. <https://doi.org/10.4000/actesbranly.741>.
- Hildebrandt, Alexandra (1999), *Ein Mensch. Rainer Hildebrandt. Begegnungen*. Berlin: Verlag Haus am Checkpoint Charlie.
- Ivanoff, Hélène (2019), « Das Humboldt Forum und die Ethnologie », *Revue de l'IFHA*, 21 novembre 2019. <http://journals.openedition.org/ifha/10433>.
- Jaskot, Paul (2010), « Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin as a Cold War project », in : Broadbent, Philip & Hake, Sabine (dir.), *Berlin Divided City, 1945-1989*. New York: Berghahn Books, 145-155.

Joachimides, Alexis, Kuhrau, Sven, Vahrson, Viola & Bernau, Nikolaus (dir.) (1995), *Museumsinszenierungen: Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums: Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*. Dresde: Verlag der Kunst.

Johler, Reinhard *et al.* (2021), « Prof. Dr. Gottfried Korff 1942–2020 », *Zeitschrift für Volkskunde* 117 (1), 90-93.

Kimmel, Dominik *et al.* (dir.) (2020), *Museen – Orte des Authentischen? Museums – Places of Authenticity?* Heidelberg: Propylaeum.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2000), « Folklorists in public: Reflections on cultural brokerage in the United States and Germany », *Journal of Folklore Research* 37, 1-21.

Kohl, Karl-Heinz *et al.* (2019), *Das Humboldt Forum und die Ethnologie. Ein Gespräch zwischen*. Frankfurt-am-Main: Kula.

König, Viola (2008), « Die Idee des Humboldt-Forums auf dem Schlossplatz in Berlin », *Paideuma* 54, 245-251.

König, Viola (2016), « Das Humboldt Forum–Versuch einer Kritik der Kritik », in : Bredekamp, Horst & Schuster, Peter-Klaus (dir.), *Das Berliner Humboldt-Forum. Die Wiedergewinnung der Idee*. Berlin: Verlag Wagenbach, 220-242.

König, Viola & Scholz, Andrea (dir.) (2011), « Humboldt-Forum. Der lange Weg 1999-2012 », *Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde* 59.

König, Viola *et al.* (2018), « Les collections muséales d'art 'non-occidental' : constitution et restitution aujourd'hui », *Perspective* 1, 37-70.
<http://journals.openedition.org/perspective/9059>.

Kuper, Adam (2024), *The Museum of Other People: From Colonial Acquisitions to Cosmopolitan Exhibitions*. New York: Pantheon Books.

Lanz, Francesca (2019), « City museums: Reflections on a missing definition », *CAMOC Museums of Cities Review* 2, 4-7.

Lena, Alessandro Paolo, Cunsolo, Francesco Paolo & De Leo, Chiara Giulia (2024), « Moving beyond the collective oblivion of the Italian colonial past », *Museum, Materials and Discussions* 2, 97-113. <https://doi.org/10.6092/issn.3034-9699/20195>.

Löseke, Annette (2022), « From transcultural entanglements to integrated learning experiences? Transcultural museum education at Berlin's Museum of Islamic Art », *Journal of Elementary Education* 15, 115-131.

Macdonald, Sharon (2023), « National showing off and telling off: Reflections from the Ethnological Museum in Germany's Humboldt Forum », *Museum Worlds* 11 (1), 1-18.

Macdonald, Sharon (dir.) (2022), *Doing Diversity in Museums and Heritage: A Berlin Ethnography*. Bielefeld: Transcript.

Marchand, Suzanne L. (2013), *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press.

Marcus, George E. (1990), « The production of European high culture in Los Angeles: The J. Paul Getty Trust as artificial curiosity », *Cultural Anthropology* 5 (3), 314-330.
<https://doi.org/10.1525/can.1990.5.3.02a00040>.

- Meza Torres, Andrea (2011), « La muséification de la migration à Berlin et les débats sur la représentation », *Hommes & migrations* 1293, 28-39.
- Parzinger, Hermann (2017), « Le chantier permanent des musées berlinois : 'Le Humboldt Forum sera un aimant' », *Allemagne d'aujourd'hui* 3, 193-197.
- Perron, Catherine (2015), « Les efforts de patrimonialisation du passé oriental de la nation au prisme des musées 'est-allemands' », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* 47 (2), 401-422.
- Perron, Catherine (2023), « A visible sign with a 'quiet gesture'? The Documentation Centre for Displacement, Expulsion, Reconciliation in Berlin », *Studia universitatis hereditati* 11 (2), 67-90.
- Plyer, Ségolène (2024), « Expulsion, grands récits nationaux et petits récits européens. Mémoires individuelles et construction des communautés en Europe centrale depuis 1945 », *Source (s)–Arts, Civilisation et Histoire de l'Europe* 4, 77-91.
- Porsché, Yannik (2018), *Public Representations of Immigrants in Museums: Exhibition and Exposure in France and Germany*. Londres: Palgrave.
- Postula, Jean-Louis (2016), *Le musée de ville : histoire et actualités*. Paris: La Documentation française.
- Riello, Giorgio (2022), « The 'material turn' in world and global history », *Journal of World History* 33 (2), 193-232.
- Rozay, Anne-Sophie & Cuenca, Catherine (2019), « Sauvegarder le patrimoine scientifique et technique », *e-Phaistos* 7 (2). <https://doi.org/10.4000/ephaistos.4978>.
- Savoy Bénédicte (2017), « Das Humboldt-Forum ist wie Tschernobyl », *Süddeutsche Zeitung* 20 juillet 2017. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/benedicte-savoy-ueber-das-humboldt-forum-das-humboldt-forum-ist-wie-tschernobyl-1.3596423?reduced=true>.
- Schäfer, Susann & Theissen, Andrea (dir.) (2016), *Enthüllt - eine andere Sicht auf Denkmäler: eine Ausstellung in der Alten Kaserne Zitadelle Spandau 2016*. Berlin: Kunstamt Spandau.
- Sodaro, Amy (2013), « Memory, history, and nostalgia in Berlin's Jewish Museum », *International Journal of Politics, Culture and Society* 26, 77-91.
- Steckenbiller, Christiane (2019), « Berlin's colonial legacies and new minority histories: The case of the Humboldt Forum and colonial street names in the German capital », *Monatshefte* 111 (1), 99-116.
- Thaa, Lotte (2016), « Ausstellungsrezension zu: *Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler*, 29.04.2016 Berlin », *H-Soz-Kult*, 11 juin 2016. <https://www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/reex-130764>.
- Tozzi, Lucia (2023), *L'invenzione di Milano. Culto della comunicazione e politiche urbane*. Naples: Cronopio.
- Tyradellis, Daniel (2014), *Müde Museen: oder: wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten*. Hambourg: Körber.
- Uhde, Lukas (2015), « Preußen - Versuch einer Bilanz », in : Schulze, Mario, te Heesen, Anke, & Dold, Vincent (dir.), *Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern*. Berlin: Selbstverlag, 108-121.

Verraes, Jennifer (2018), « Musées de Jean-Luc Godard, d'après-guerre », in : *Muséoscopies : Fictions du musée au cinéma*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 265-277. <http://books.openedition.org/pupo/21622>.

von Oswald, Margareta (2020), « Troubling colonial epistemologies in Berlin's Ethnologisches Museum: Provenance research and the Humboldt forum », in von Oswald, Margareta & Tinius, Jonas (dir.), *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*. Louvain: Leuven University Press, 107-129.

Westerwinter, Margret (2015), *Museen erzählen: Sammeln, Ordnen und Repräsentieren in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Witschurke, Hans (2015), *Museum der Museen. Die Berliner Museumsinsel als Entwicklungsgeschichte des deutschen Kunstmuseums*. Aix-la-Chapelle: Geymüller.

Young, James E. (1993), *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven-Londres: Yale University Press

Young, James E. (2000), « Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The uncanny arts of memorial architecture », *Jewish Social Studies* 6 (2), 1-23.

Zelljadt, Katja (2005), *History as Past-Time: Amateurs and Old Berlin, 1870-1914*, diss. Harvard University.

3.3. La Journée européenne du patrimoine universitaire : une opportunité pour la communauté de Paris 1 ?

Laura Bouabdallah, Sylvère Essou, Barbara Pillot & Laure-Victorine Roussel

(avec la collaboration d'Alain Duploux)

Étudiants du master Patrimoine et musées

Résumé

L'organisation de la Journée européenne du patrimoine universitaire à l'université Paris 1 permet aux étudiants de découvrir les trésors cachés de leur alma mater. L'événement, qui se déroule chaque année le 18 novembre, propose des visites guidées de sites emblématiques comme la Sorbonne et le Panthéon, ainsi que des centres moins connus mais tout aussi riches en histoire. L'engouement des étudiants est croissant, avec un nombre d'inscriptions en hausse chaque année, témoignant d'une réelle curiosité pour le patrimoine de l'université. Les visites sont l'occasion d'apprendre, de découvrir des anecdotes fascinantes et d'apprécier l'architecture et les collections d'une manière unique. L'initiative contribue à renforcer le sentiment d'appartenance des étudiants à leur université et encourage l'exploration et la valorisation du patrimoine de Paris 1.

Mots-clés

Journée européenne du patrimoine universitaire – Patrimoine – Identité – Sentiment d'appartenance – Vie étudiante

Abstract

The organisation of European University Heritage Day at Paris 1 University allows students to discover the hidden treasures of their alma mater. The event, which takes place every year on 18 November, offers guided tours of iconic sites such as the Sorbonne and the Pantheon, as well as lesser-known centres that are just as rich in history. Student enthusiasm is growing, with the number of registrations increasing each year, demonstrating a genuine curiosity about the university's heritage. The tours are an opportunity to learn, discover fascinating anecdotes and appreciate the architecture and collections in a unique way. The initiative helps to strengthen students' sense of belonging to their university and encourages them to explore and appreciate the heritage of Paris 1.

Keywords

European Academic Heritage Day – Heritage – Identity – Sense of belonging – Student life

Pour nombre d'universités à travers le monde, la valorisation du patrimoine mobilier et immobilier est devenue un enjeu majeur. Celle-ci relève d'une double problématique : penser les collections et le bâti comme un musée *de* l'université et comme un musée *dans* l'université. Il s'agit d'abord de lister les lieux et d'inventorier les collections. À l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, c'est l'objet de divers programmes de recherche, qui ont permis l'ouverture en 2021 d'un site internet (<http://patrimoine.pantheonsorbonne.fr>) dédié au patrimoine de l'université. Mais il convient également de porter celui-ci plus largement à la connaissance de la communauté universitaire, à la fois étudiants, enseignants et personnel administratif. Le patrimoine d'une université est en fait un capital vivant, qui doit être entretenu et activé, faute de quoi il risque de disparaître. Il s'agit notamment de proposer des visites, des expositions, des conférences qui impliquent et intéressent toute la communauté universitaire. C'est ce à quoi vise, chaque 18 novembre, la Journée européenne du patrimoine universitaire.

1. La Journée européenne du patrimoine universitaire

L'European Academic Heritage Day est une initiative du réseau européen Universeum¹. Créé en l'an 2000 à l'initiative de douze universités (Amsterdam, Berlin, Bologne, Cambridge, Groningue, Halle, Leipzig, Londres, Oxford, Pavie, Uppsala, Utrecht), ce réseau a pour but de protéger et de promouvoir le patrimoine universitaire. Il propose des ressources à destination des universités soucieuses de leur patrimoine, fédère des groupes de travail (notamment sur la numérisation) et organise divers événements. Une fois par an, les universités participantes consacrent la journée du 18 novembre à la valorisation de leur patrimoine. Bien que Paris 1 ne fasse pas partie du réseau Universeum, elle a néanmoins inscrit en 2019 cette initiative dans son calendrier culturel sous l'impulsion d'Alain Duploux, alors chargé de mission auprès de la présidence de l'université sur le patrimoine mobilier et immobilier. Depuis lors, à l'exception de l'année 2020 (en raison de la crise sanitaire), les étudiants du master Patrimoine et musées, ont animé localement, dans le cadre du séminaire « Collections patrimoniales », cette Journée européenne du patrimoine universitaire en proposant des visites de certains centres de l'université². L'initiative est destinée avant tout aux étudiants de Paris 1.

L'objectif est de faire découvrir – ou redécouvrir – les nombreux sites de l'université et les collections qu'ils hébergent pour en transmettre l'histoire et les valeurs. Il s'agit de susciter la curiosité de la communauté universitaire envers son patrimoine. Pour beaucoup d'étudiants, ces visites sont l'occasion d'acquérir des connaissances et de questionner l'héritage culturel présenté. Ces visites visent aussi à renforcer l'attachement des étudiants au patrimoine de leur université. Car le patrimoine, selon la Convention de Faro³, c'est aussi un lien affectif entre une

¹ European Academic Heritage Network ; cf. <https://www.universeum-network.eu/european-academic-heritage-day>.

² Selon les années et en fonction des jours ouvrables, la date choisie a pu varier autour du 18 novembre.

³ Convention de Faro sur la valeur du patrimoine culturel pour la société (2005) ; cf. <https://rm.coe.int/1680083748>. L'art. 2 précise : « a) le patrimoine culturel constitue un ensemble de

communauté et des objets, des monuments et des valeurs que celle-ci retient comme importants pour son existence même. Dit autrement, le patrimoine permet de *faire* communauté.


UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Journée européenne
du PATRIMOINE
universitaire

Redécouvrez votre université et son patrimoine

• LE 18 NOVEMBRE 2021 •



**CENTRE
PANTHÉON**

• **INSTITUT D'ART
ET D'ARCHÉOLOGIE** •

**GALERIE
COLBERT**

Plus d'informations sur pantheonsorbonne.fr



Figure 1 : Affiche de la Journée européenne du patrimoine universitaire, 18 novembre 2021. Direction de la communication.

ressources héritées du passé que des personnes considèrent, par-delà le régime de propriété des biens, comme un reflet et une expression de leurs valeurs, croyances, savoirs et traditions en continuelle évolution. Cela inclut tous les aspects de l'environnement résultant de l'interaction dans le temps entre les personnes et les lieux ; b) une communauté patrimoniale se compose de personnes qui attachent de la valeur à des aspects spécifiques du patrimoine culturel qu'elles souhaitent, dans le cadre de l'action publique, maintenir et transmettre aux générations futures ».

L'organisation de l'événement, coordonnée par Alain Duploux, fait intervenir la Direction de la communication et le Service de la vie étudiante. La journée est inscrite dans l'agenda des événements promus par l'université, une affiche est réalisée et placardée dans divers lieux (fig. 1), tandis que l'annonce est relayée sur les réseaux sociaux (Twitter, Facebook) et sur les écrans d'affichage dynamique de l'université. Un formulaire d'inscription est créé permettant de sélectionner les visites auxquelles chacun souhaite participer. Un courrier électronique est envoyé aux 45 000 étudiants de l'université pour leur annoncer l'événement et les inviter à s'inscrire en ligne. La communication est strictement interne afin de se conformer aux impératifs de sûreté en vigueur dans les établissements d'enseignement supérieur parisiens (Vigipirate). Seuls des visiteurs dûment munis de leur carte d'étudiant (ou de leur carte professionnelle) peuvent en effet entrer dans les centres de l'université et y circuler librement. Si ces conditions excluent toute ouverture sur l'extérieur, elles permettent aussi de concentrer l'action et ses effets sur la communauté universitaire.

2. Quels lieux ?

Depuis la première édition de la Journée européenne du patrimoine universitaire en 2019 – qui ne proposait à la découverte que l'Institut d'art et d'archéologie –, seuls six sites de l'université sur vingt-et-un ont fait l'objet de visites. Ce choix restreint, laissé à la discrétion des étudiants chargés des visites, étonnera de prime abord, car les mêmes lieux ont souvent été proposés année après année, tandis que de nombreux centres n'ont jamais été inscrits au programme. On verra bien sûr dans cette sélection un tropisme pour les lieux emblématiques de l'université (le centre Panthéon et la Sorbonne), mais aussi un intérêt des étudiants du master Patrimoine et musées pour les lieux qu'ils fréquentent habituellement : l'Institut d'art et d'archéologie et la Galerie Colbert. Deux autres centres ont également été proposés : le centre Pierre-Mendès-France en 2022 et le Collège Sainte-Barbe en 2023. Nous verrons qu'en matière de public les visites ont toutefois dépassé le cadre des utilisateurs réguliers de ces sites.

Le centre Panthéon (V^e arr.) est le siège de l'ancienne Faculté de droit de l'Université de Paris. Construit à la fin du XVIII^e siècle par l'architecte Jacques-Germain Soufflot en même temps que l'église Sainte-Geneviève (aujourd'hui le Panthéon), il doit son nom, par métonymie, au monument parisien qui lui fait face. Il héberge la présidence de l'université, la direction de plusieurs services centraux, ainsi que le siège de l'École de droit de la Sorbonne. Les espaces sont par ailleurs partagés avec l'Université Paris 2 Panthéon-Assas, en particulier la « Salle Goullencourt », qui présente une série de portraits de juristes commandés à la fin du XIX^e siècle pour l'ornement de cette salle d'apparat.

La Sorbonne (V^e arr.) est sans conteste le monument le plus emblématique et prestigieux de l'enseignement supérieur parisien. Au XIII^e siècle, Robert de Sorbon fonde un collège qui devient un centre d'enseignement théologique. La Sorbonne est avant tout un ensemble immobilier remontant au XVII^e siècle, constitué de plusieurs corps de bâtiments qui ont été intégralement reconstruits à la fin du XIX^e siècle par l'architecte Henri-Paul Nénot. Siège du Rectorat de l'Académie de Paris et de la Chancellerie des universités de Paris, la Sorbonne

héberge non seulement Paris 1, mais aussi Paris III Sorbonne Nouvelle et Sorbonne Université (ex-Paris IV), qui y ont leur siège.

L'Institut d'art et d'archéologie, situé au 3 rue Michelet (VI^e arr.), fut construit dans les années 1920 par l'architecte Paul Bigot pour désengorger la Sorbonne et offrir un espace aux enseignements d'archéologie et d'histoire de l'art qui se développaient. Destiné initialement à trois professeurs et 200 étudiants, il hébergea longtemps la bibliothèque d'art du couturier et mécène Jacques Doucet. Il accueille aujourd'hui une partie des enseignements d'histoire de l'art et d'archéologie de Paris 1 et de Sorbonne Université. La brique rouge de l'édifice et son style architectural éclectique le distinguent tout particulièrement du bâti haussmannien. Le bâtiment héberge également une série de collections patrimoniales, notamment une série de copies en plâtre d'œuvres antiques, médiévales et modernes, une collection d'antiquités grecques, deux squelettes de l'île de Quéménès (fig. 2), ainsi qu'une maquette en bronze doré de la Rome antique réalisée par Bigot. À l'exception des plâtres, qui ornent les murs de l'édifice, la plupart de ces « trésors » sont d'ordinaire cachés et même parfois inconnus des enseignants eux-mêmes ; tous suscitent un grand intérêt lors des visites.



Figure 2 : Visite de l'Institut d'art et d'archéologie en 2019. Au premier plan, les squelettes des « marins de Quéménès ». Photographie : Pascal Lévy.

La Galerie Colbert, située au 2 rue Vivienne, était à l'origine, au XVII^e siècle, un hôtel particulier, construit par l'architecte Louis Le Vau. Reconvertie en galerie marchande au début du XIX^e siècle par Jacques Billaud avant d'être laissée à l'abandon pendant l'essentiel du XX^e siècle, elle abrite depuis 2005 l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), l'Institut national du patrimoine (INP) et diverses universités parisiennes proposant un cursus en histoire de l'art.

Le centre Pierre-Mendès-France est un immeuble de grande hauteur qui s'élève au 90 rue de Tolbiac (XIII^e arr.). Œuvre des architectes Michel Andrault et Pierre Parat, le bâtiment est érigé en 1972-1973 pour accueillir les étudiants de 1^{er} cycle de la toute nouvelle université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Reflet d'un geste moderniste, il érige l'ouverture de l'université sur la ville et revendique symboliquement la fluidité des savoirs censés circuler de l'une à l'autre⁴. Il est nommé en 1983 en l'honneur de l'homme politique français Pierre Mendès France. Dédié aux premières années d'études en sciences humaines et économiques, son rayonnement savant semble éclipsé par sa réputation contestataire, résumée par son surnom de « Tolbiac la rouge ».

Le Collège Sainte-Barbe, situé 4 rue Valette (V^e arr.), fut fondé en 1460 sur la montagne Sainte-Geneviève. Lorsqu'il ferma définitivement ses portes aux élèves en 1998, il s'agissait du plus vieux collège de Paris. Ses bâtiments, reconstruits entre 1881 et 1884 par l'architecte Louis-Ernest Lheureux et désormais réhabilités par Antoine Stinco, accueillent depuis février 2009 la Bibliothèque interuniversitaire Sainte-Barbe, rattachée administrativement à l'Université Sorbonne Nouvelle. Ses locaux abritent également un laboratoire de Paris 1, l'Institut de Recherche Juridique de la Sorbonne (IRJS). Outre l'ancienneté des lieux, ses bâtiments séduisent par leur style éclectique, où meulières, pierres et briques inventent en façade un décor original. À l'intérieur, les mosaïques réalisées par Giandomenico Facchina pour le réfectoire, comme les structures métalliques de l'amphithéâtre de physique et de chimie ou de la salle de dessin sont autant d'éléments remarquables.

Au-delà de ces six ensembles architecturaux, les autres sites de Paris 1 n'ont pas encore été mis à l'honneur. Cette invisibilité partielle du patrimoine bâti de l'université ne rend certainement pas justice à la multiplicité et aux spécificités des divers centres.

3. Quel bilan ?

Au bout de quatre éditions, un premier bilan peut être dressé. Chaque année, l'événement fait l'objet d'une couverture médiatique par la Direction de la communication, qui ne manque jamais de lui consacrer une rubrique dans sa lettre d'information mensuelle à destination des étudiants et du personnel (*La Lettre Panthéon-Sorbonne* 32, 2019 ; 53, 2021 ; 68, 2022 ; 80, 2023). Avec le Concours international d'éloquence et la Fête du sport, la Journée européenne

⁴ Une ouverture sur la ville que la clôture du site, érigée à la fin des années 1990, est venue tempérer, au point d'en faire un lieu fermé, dont les accès sont aisément contrôlables, y compris par les étudiants lors des occupations ; cf. le témoignage d'Yvain Kounine sur l'occupation du printemps 2018 : « Pour une histoire de la commune de Tolbiac », <https://lundi.am/Pour-une-histoire-de-la-commune-de-Tolbiac>.

du patrimoine universitaire fait ainsi partie des événements annuels qui rythment la vie culturelle de l'université. Ce fait n'est pas à négliger.

Dans l'ensemble, le nombre d'étudiants qui s'inscrivent augmente : de 31 inscrits en 2019 (pour la visite du seul Institut d'art et d'archéologie) à 167 en 2023 (pour cinq centres au programme), la journée suscite un intérêt croissant chez les étudiants. Trois créneaux horaires étant en général proposés (10h, 14h et 16h, bien que pas nécessairement pour chaque centre), certains étudiants s'inscrivent même à plusieurs visites sur la journée : de 31 visites en 2019 à 236 visites réservées en 2023. Les étudiants semblent donc de plus en plus curieux de découvrir le patrimoine de leur université. Ajoutons que chaque visite est plafonnée à 35 inscrits pour des raisons logistiques liées aux conditions de visite des centres et à la sécurité en général, les inscriptions pour chaque créneau étant clôturées dès que ce nombre est atteint ; ce qui engendre – avons-nous appris à travers des e-mails adressés à l'organisation – une certaine frustration chez les étudiants n'ayant pas pu s'inscrire. Toutefois, une liste complémentaire hors formulaire est parfois établie par les étudiants en charge des visites.

Si la participation est en hausse, il ne faut pas se leurrer : rapportés aux 45 000 étudiants que compte Paris 1, ces chiffres sont dérisoires et, avec 0,3 % de participation moyenne, l'événement demeure confidentiel. Rappelons toutefois que la participation des étudiants aux élections des conseils centraux ne dépasse pas les 15 % en général, tandis que celles des conseils de composante attirent, selon les UFR, entre 2 et 30 % des étudiants. Les chiffres d'inscription à la Journée européenne du patrimoine universitaire ne sauraient du reste masquer un autre problème : il faut en effet déplorer – et désormais compter avec – un absentéisme important. Moins d'une réservation sur deux est en effet honorée. Bien que les 35 places ouvertes pour chaque créneau de visite soient rapidement réservées – au moins pour les sites les plus demandés, essentiellement la Sorbonne et le centre Panthéon –, nombre d'étudiants ne se présentent pas à l'heure de la visite. Dans le cas du centre Pierre-Mendès-France, proposé à la visite à la seule session de 2022, sur les six étudiants inscrits, aucun n'est venu ! Ce n'est pas faute de relance, puisque les médiateurs assurent un contact direct par courrier électronique avec les inscrits pour leur communiquer le lieu de rendez-vous et de départ de la visite, les enjoignant à se présenter ou à se désister en faveur d'un camarade. Tout cela donne lieu à des visites qui ne rassemblent généralement pas plus d'une quinzaine d'étudiants, soit une jauge parfaitement raisonnable, là où les 35 places proposées par visite constituent délibérément une forme de surbooking. À défaut d'être totalement « privées » – quoique restreintes à la communauté de Paris 1 –, les visites sont donc à tout le moins « particulières ».

D'un point de vue qualitatif, l'affaire est pourtant tout autre. L'intérêt est bien réel, à commencer par les étudiants du séminaire « Collections patrimoniales », qui se prêtent au jeu et à l'exercice pédagogique de la médiation culturelle inscrite dans les objectifs du master Patrimoine et musées. Au départ tout aussi ignorants que leurs camarades, ils se documentent, effectuent des recherches sur les bâtiments et les collections de l'université (et contribuent parfois à une meilleure connaissance de ceux-ci), mais surtout partagent leur enthousiasme avec les autres étudiants sur ce qu'ils ont appris à connaître (fig. 3). Tout en ayant satisfait leur curiosité personnelle (et les attentes du séminaire), ils deviennent des ambassadeurs du

patrimoine de Paris 1 et continueront à valoriser celui-ci auprès de leurs camarades bien au-delà de la journée du 18 novembre.



Figure 3 : Visite de la Sorbonne en 2022. Photographie : Pascal Lévy.

À l'issue de chaque visite, les participants sont invités à exprimer leur ressenti, parfois à travers des enquêtes de satisfaction en ligne diffusées par e-mail. Dans l'ensemble, les visiteurs se montrent très intéressés et n'hésitent pas à poser de multiples questions sur les lieux et les collections. Au-delà de l'histoire générale des bâtiments, les étudiants apprécient la découverte de certains lieux qui leur sont d'ordinaire inaccessibles. Ils affectionnent tout particulièrement certaines anecdotes, comme le « déboulonnage » en toute hâte en janvier 2021 d'une nouvelle plaque « Salle des enseignants », à peine installée et censée tempérer l'exclusivité toute masculine de la Salle Goullencourt, dont l'inscription originelle, peinte en grandes lettres au-dessus de la porte d'accès, proclame « entrée réservée à M^{rs} les professeurs » (fig. 4). Les collections suscitent également un grand intérêt, car c'est souvent la première occasion pour les étudiants d'en entendre parler, voire de manipuler des objets rassemblés au début du XX^e siècle à des fins pédagogiques.



Figure 4 : Entrée de la Salle Goullencourt, centre Panthéon. Photographie : Pascal Lévy.

Parmi les visiteurs inscrits, certains sont des habitués des lieux : ainsi, des étudiants en histoire de l'art et archéologie pour l'Institut d'art et d'archéologie ou la Galerie Colbert, des étudiants en droit pour le centre Panthéon. Mais d'autres se sont inscrits spécialement pour découvrir des centres qu'ils n'ont pas l'habitude de fréquenter. Certains étudiants ignorent même le rattachement à Paris 1 de certains lieux. On notera en particulier la présence lors de ces visites d'étudiants étrangers, à Paris pour un semestre d'échange, auxquels nulle autre présentation de l'université n'est proposée à leur arrivée ou durant leur séjour. Tous plébiscitent l'initiative et signalent leur intention d'en parler autour d'eux. Nombre d'entre eux manifestent également leur souhait de voir pareilles visites patrimoniales proposées tout au long de l'année universitaire.

4. Quels enjeux ?

Héritière d'une longue tradition d'enseignement supérieur qui puise ses racines dans le Moyen-Âge et implantée au cœur du Quartier Latin, l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne jouit d'un patrimoine architectural remarquable, qui compte plusieurs édifices inscrits à l'inventaire des Monuments historiques. En extension constante depuis sa création en 1970, l'université dispose aussi de nombreuses implantations à travers la ville et en proche banlieue, qui reflètent l'histoire de l'architecture contemporaine. Quant aux collections, elles furent naguère constituées comme instruments pédagogiques : antiquités grecques, tirages en plâtre d'œuvres antiques, médiévales et modernes, tessonnier de référence, collection osseuse, xylothèque, cartes géographiques, etc. La manipulation et l'observation de ces objets offraient

alors aux étudiants un support à leur apprentissage à travers un accès direct aux œuvres et matériaux étudiés. La mutation des pratiques d'enseignement au fil du XX^e siècle – notamment en histoire de l'art le recours à l'image projetée – a entraîné une désaffection pour cet appareil pédagogique. Délaissées des pratiques de recherche et de la pédagogie courante, elles ont disparu du quotidien des enseignants comme des étudiants après la Seconde Guerre mondiale.

Depuis une vingtaine d'années, la tendance s'est toutefois inversée et partout à travers le monde, les universités redécouvrent leurs collections pédagogiques et scientifiques ou, du moins, ce qu'il en reste après des décennies d'abandon et de destruction. À la faveur de plusieurs initiatives, un changement s'opère dans le statut de ces collections, qui valent à présent surtout pour leur intérêt historiographique (Lourenço 2005). La mise en place du réseau Universeum en 2000 et son manifeste, la Déclaration de Halle (2000), ainsi que la création en 2001 du Comité des musées et des collections universitaires (UMAC) au sein de l'Icom⁵ ont relancé l'intérêt pour le patrimoine universitaire. La Recommandation adressée par le Conseil de l'Europe en 2005 aux directions des universités sur « la gouvernance et la gestion du patrimoine universitaire » contient par ailleurs des lignes-guides spécifiques sur les politiques, la législation, la gouvernance et la gestion, le financement, l'accessibilité, la formation professionnelle, la recherche, la sensibilisation, les relations avec les collectivités territoriales et la coopération internationale. Ce document encourage surtout la direction des universités « à considérer l'ensemble du patrimoine de l'établissement d'enseignement supérieur comme relevant de sa responsabilité ultime, morale, administrative et juridique » (art. 10). Enfin, l'alliance européenne Una Europa, dont Paris 1 est membre fondateur depuis 2019, a inscrit le patrimoine culturel parmi ses domaines d'intérêt majeurs et a fait des collections universitaires un thème de recherche commun⁶.

L'enjeu pour Paris 1 est aussi de *faire* communauté, c'est-à-dire d'utiliser un patrimoine mobilier et immobilier remarquable pour renforcer la cohésion de la communauté universitaire et, au-delà, de développer l'attachement de ses *alumni* à leur *alma mater*. Rappelons que le Code de l'éducation prévoit que le service public de l'enseignement supérieur contribue « à la promotion du sentiment d'appartenance des étudiants à la communauté de leur établissement » (art. L123-2, 3°). Parmi d'autres démarches en cours – à commencer par l'inventaire et la restauration des collections –, la Journée européenne du patrimoine universitaire doit ainsi offrir à la communauté de Paris 1 une opportunité pour renouer avec son patrimoine. Comment consolider le succès encore embryonnaire de cet événement ? Comment éveiller davantage la curiosité et l'intérêt pour le patrimoine de Paris 1 auprès de la communauté universitaire ? Avec quels moyens et quels acteurs ? Pour quels objectifs et avec quelles limites ?

⁵ International Committee for University Museums and Collections ; cf. <http://umac.icom.museum>. Le comité compile par ailleurs une Worldwide Database of University Museums and Collections (<https://university-museums-and-collections.net>), dans laquelle est répertoriée la collection d'antiquités grecques de l'Institut d'art et d'archéologie.

⁶ Voir notamment le carnet de recherche « Cultural Heritage of Universities » (<https://unaheritage.hypotheses.org>) et Silva Porto 2025.

5. Quelles perspectives ?

Il faudra tout d'abord étendre la liste des sites couverts par l'événement. Sans négliger les emblèmes de l'université, il conviendra de mettre à l'honneur les autres centres de Paris 1, y compris en dehors du Quartier Latin ; ce qui permettra assurément d'attirer d'autres étudiants. Il faudra également s'interroger sur les échecs. Pourquoi le centre Pierre-Mendès-France, pourtant fréquenté par plusieurs milliers d'étudiants, n'a-t-il suscité aucun intérêt en 2022 ? L'architecture brutaliste de Michel Andrault et Pierre Parat ne serait-elle pas compatible avec l'idée de patrimoine ? L'attachement du personnel à ce bâtiment et la mémoire collective liée aux blocages répétés des étudiants justifient toutefois pleinement, en regard notamment des définitions retenues par la Convention de Faro, le rattachement de « Tolbiac » au patrimoine de l'université. Élargir le champ des visites proposées au-delà des sites retenus jusqu'à présent permettra ainsi de renouveler les regards sur ce qui *fait* patrimoine pour la communauté universitaire de Paris 1.

On évitera pour autant d'accroître la taille des groupes, qui devront rester limités pour garantir de bonnes conditions de visite. De fait, l'université n'est pas un musée, mais un établissement d'enseignement supérieur et de recherche. La valorisation du patrimoine doit être compatible avec les activités usuelles des espaces universitaires : nombre de salles et d'amphithéâtres – quand bien même « patrimoniaux » – resteront donc inaccessibles durant les heures de cours, tandis que les bibliothèques devront demeurer des lieux où règnent le calme et le silence. En ce sens, les dates et créneaux de visite ne peuvent être multipliés sans limite. Il faudra en revanche affronter le problème des désistements qui, même en pratiquant avec prudence le surbooking, prive certains étudiants des visites souhaitées. L'adoption d'un système de billetterie en ligne (Eventbrite ou autres) ne règlera pas nécessairement le problème – sauf peut-être à prévoir un système de confirmation et de réaffectation dynamique des désistements, pour peu qu'ils ne soient pas de dernière minute –, tandis que la tarification des visites elles-mêmes n'est évidemment pas envisageable au sein de la communauté universitaire. Seule une meilleure communication sur ce point et l'élargissement de l'offre de visites tout au long de l'année pourraient peut-être réduire ce phénomène.

La question du coût se pose également (Wiesnerová & Doleželová 2019). L'ambition muséologique du projet implique qu'il existe des collections et un bâti dûment inventoriés, classés, voire restaurés. De même, porter ce patrimoine à la connaissance du public universitaire requiert un personnel formé à la médiation, ainsi qu'une réflexion sur les thèmes de visites, qui doivent interroger – voire déranger – les préoccupations et les modes de pensée de la communauté universitaire (Mouliou *et al.* 2018). Pour l'heure, l'organisation de la Journée européenne du patrimoine universitaire à Paris 1 repose sur le bénévolat de quelques acteurs intéressés. Elle se fait dans le cadre du séminaire de master « Collections patrimoniales » d'Alain Duplouy et est prise en charge par son titulaire et ses étudiants. Elle fait l'objet d'une validation et est en ce sens alignée sur les objectifs pédagogiques du cursus. Tout cela masque mal cependant l'absence du patrimoine universitaire dans les statuts de l'université et dans son organigramme administratif. À la différence d'autres universités parisiennes, davantage conscientes des richesses et des potentialités de leur patrimoine, nul service et aucun agent de

Paris 1 n'est chargé des missions de conservation muséale et de médiation patrimoniale, qui pâttissent donc pour l'heure d'une absence totale de moyens humains, techniques et financiers pour les porter.

À ce stade, la mise en relation des « bonnes volontés » au sein de l'université constitue la seule manière de pallier ce déficit structurel. C'est l'un des objectifs du projet PANTHER (Pantheon Heritage) financé en 2023 par le programme Sorb'Rising et coordonné par Aurélie Condevaux, Alain Duplouy, Maria Gravari-Barbas et Isidora Stankovic. L'un des ateliers vise précisément à étendre la démarche initiée au sein du séminaire « Collections patrimoniales » et du master Patrimoine et musées à d'autres cours et filières d'études, en particulier au master Gestion et Valorisation Touristique du Patrimoine (GVTP) proposé par l'Institut de Recherche et d'Études Supérieures du Tourisme (IREST) de Paris 1. L'IREST s'est ainsi joint à l'objectif de promouvoir auprès du public universitaire l'intérêt patrimonial et scientifique des collections et du bâti de l'université. Ce sont les étudiants du master GVTP qui ont pris le relais en 2024 pour l'organisation de l'événement, en partenariat avec la Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne, à travers des visites consacrées au « Matrimoine de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne »⁷.

À terme, l'objectif est de proposer tout au long de l'année des visites patrimoniales. Une réflexion est en cours pour envisager la création d'une association étudiante qui prendrait en charge l'organisation de ces visites en dehors de la journée du 18 novembre. Si celle-ci pourra bénéficier des fiches de médiation rédigées par les étudiants au fil des éditions, tout reste à faire : statuts de l'association, constitution de l'équipe, mais aussi modèle économique et recherche de subventions (notamment par le biais de la CVEC). Des groupes de travail planchent également sur l'élaboration de plusieurs visites thématiques : « Les coulisses de la Sorbonne », « Figures féminines et matrimoine », « Valorisation patrimoniale et mobilités douces », etc. Enfin, au-delà de Paris 1 et compte tenu du caractère partagé du patrimoine universitaire parisien, on ne pourra pas faire l'économie d'une réflexion au niveau des treize universités issues de la scission de l'Université de Paris en 1970. La cohabitation de celles-ci au sein de nombreux bâtiments universitaires (Sorbonne, Institut de géographie, Institut d'art et d'archéologie, centre Panthéon, etc.) impose concrètement une forme de collaboration.

Plus largement, la question d'un accès au grand public, au-delà de la communauté universitaire, doit être posée. S'ils souhaitent contribuer « au développement et à la cohésion sociale du territoire national » (art. L123-2, 6° du Code de l'éducation), les établissements d'enseignement supérieur doivent commencer par se soucier de leur rapport au quartier et à la ville. Malheureusement, les contraintes de sécurité et surtout de sûreté publique rendent cet objectif inatteignable, voire impensable dans l'état actuel. Ce qui est possible – et même normal – dans la plupart des pays du monde, où les universités publiques (et parfois privées) sont ouvertes sur l'extérieur et aisément accessibles à tout un chacun, ne l'est pas à Paris. Le risque permanent d'attentats terroristes contre un symbole de la République, mais aussi la

⁷ <https://www.bis-sorbonne.fr/evenements-hub/visite-matrimoine-de-luniversite-paris-1-pantheon-sorbonne> et <https://www.pantheonsorbonne.fr/actualite/suivez-guide-decouverte-matrimoine-paris-1-pantheon-sorbonne>. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=3skEHR9sPlo>.

crainte d'une occupation et des dégradations consécutives par les étudiants lors des mouvements de protestation – fréquents depuis Mai 68 et l'occupation de la Sorbonne – ont transformé les établissements parisiens d'enseignement supérieur en « forteresses ». Dans ces conditions, l'introduction de personnes extérieures à l'université ne peut se faire que sur déclaration préalable et moyennant un strict contrôle des personnes à l'entrée des bâtiments. Il y a là une contrainte forte et une spécificité des établissements parisiens, qui limitent drastiquement l'accès à leurs collections et à leur patrimoine immobilier.

De ce point de vue, la valorisation du patrimoine universitaire en direction d'un public élargi ne pourra sans doute se faire que de manière numérique. Si diverses bases de données sont déjà accessibles en ligne, un portail unifiant ces ressources disparates et permettant d'élaborer et de présenter des expositions virtuelles est en cours de développement (<https://collections.univ-paris1.fr>)⁸. L'alliance universitaire européenne Una Europa en a fait un thème de recherche et un élément de sa construction à travers le développement d'un musée virtuel du patrimoine de ses membres (<https://museum-unveiling.unibo.it>).

Bibliographie

Capozzoli, Vincenzo (2021), « VERGILIUS: A collaborative platform for studying and promoting the heritage of the University Paris 1 Panthéon-Sorbonne », in : Feuser, Stephan, Merten, Stephanie & Wesselmann, Katharina (dir.), *Teaching Classics in the Digital Age*. Kiel: Kiel University Publishing, 49-56. <https://doi.org/10.38072/2703-0784/p20>.

Mouliou, Marlen, Soubiran, Sébastien, Talas, Sofia & Wittje, Roland (dir.) (2018), *Turning Inside out European University Heritage: Collections, Audiences, Stakeholders*. Athènes: National and Kapodistrian University of Athens Press.

Silva Porto, Mariana (2025), *Parallel Heritage. Cross-gazes on the Cultural Heritage of Una Europa Universities*. Bologne: Alma DL.

Lourenço, Marta C. (2005), *Between two Worlds: The Distinct Nature and Contemporary Significance of University Museums and Collections in Europe*. Diss. Conservatoire National des Arts et Métiers, Paris.

Wiesnerová, Ema & Doleželová, Jana (2019), « Caring for university collections requires professionals. An interview with Sébastien Soubiran, the president of Universeum, the European University Heritage Network », *News from MUNI*, 7 août 2019. <https://www.em.muni.cz/en/news/11942-caring-for-history-and-for-university-collections>.

⁸ Cf. Capozzoli 2021, ainsi que sa contribution dans ce volume.

4^e partie :

Sauvegarde du patrimoine culturel

Maria Gravari-Barbas

Le patrimoine culturel, matériel et immatériel, est une ressource menacée par la dégradation naturelle, les destructions délibérées, le désintérêt, la sous-évaluation ou la surexploitation. Ces problèmes sont exacerbés par le changement climatique, les conflits sociaux et le manque de soutien économique et financier. D'autres facteurs, comme les dynamiques migratoires, peuvent fragiliser la transmission et les pratiques de sauvegarde en créant des ruptures sociales.

La thématique de la sauvegarde du patrimoine culturel explore les moyens de protéger le patrimoine et les recherches nécessaires pour soutenir cette protection. Elle s'intéresse aux vestiges matériels et à leur caractérisation, conservation durable et valorisation ainsi qu'aux patrimoines immatériels, afin d'évaluer et valider des solutions pour la protection des connaissances et des pratiques. Elle implique la prise en compte, au-delà de la conservation du patrimoine, de son intégration dans la vie sociale et sa relation organique avec celles et ceux qui l'instituent en patrimoine (Gravari-Barbas 2005). Elle s'intéresse à la façon dont certaines typologies architecturales, telles que le patrimoine religieux, font face à des problèmes de sauvegarde plus spécifiques (Basdevant-Gaudemet 2006). Dans la théorie et la pratique contemporaines de la conservation, elle s'intéresse également à la question de l'utilisation contemporaine et la « réutilisation adaptative » du patrimoine dans un monde en perpétuelle évolution, ce qui n'est pas sans poser tout un ensemble de questions, architecturales, techniques, économiques, philosophiques ou éthiques (Cantacuzino 1975 ; Powell 1999 ; Brooker & Stone 2004).

Ainsi, la sauvegarde du patrimoine culturel est un thème de recherche qui fait appel à de nombreuses compétences techniques, scientifiques, sociales et économiques différentes et à une approche résolument interdisciplinaire pour les aborder de manière globale et holistique.

Pourquoi préserver ?

Le patrimoine culturel n'est pas intrinsèque aux objets, structures ou pratiques. Il résulte de l'attribution de significations et de valeurs par les communautés locales, nationales ou

internationales. Depuis notamment les années 1960, et pour un ensemble des facteurs que la bibliographie a largement étudiés (voir introduction générale), le patrimoine culturel et les valeurs qui y sont associées ont suscité un intérêt croissant, résultant d'un élargissement considérable du concept de patrimoine. Les définitions et les concepts ont évolué et changé au fil du temps, tout comme les significations qui les sous-tendent et les raisons pour lesquelles le patrimoine est apprécié et protégé. La préservation du patrimoine culturel peut être menacée lorsque la signification qui lui est attribuée s'estompe, est pervertie ou est commercialisée, lorsque les communautés concernées perdent l'accès à leur patrimoine culturel ou lorsque des facteurs externes (comme le changement climatique) exercent une pression sur les conditions matérielles de préservation. Les recherches abordent ainsi des sujets tels que la préservation du patrimoine culturel et sa gestion responsable, durable, résiliente et inclusive.

Préservation matérielle du patrimoine culturel

Le patrimoine culturel offre une « base de données » de connaissances multiples qui incarne des siècles d'expérience. Les recherches menées visent à promouvoir la recherche et l'innovation fondées sur les connaissances précises, les sources et les archives, pour mettre en œuvre des stratégies durables visant à améliorer la préservation et la gestion du patrimoine culturel.

Le patrimoine culturel est toutefois soumis à la dégradation par des facteurs environnementaux (lumière, température, humidité relative, polluants), à la biocontamination, aux catastrophes naturelles ou anthropiques (incendies, inondations) et aux interventions de restauration inappropriées. La conservation est parfois plus difficile par la quantité des artefacts qui nécessitent une intervention, et par l'utilisation de plus en plus importante de matériaux artistiques dérivés de l'industrie, qui sont souvent sujets à des processus de dégradation rapides ou autocatalytiques (Baglioni & Chelazzi 2021). La recherche scientifique contribue à une meilleure compréhension des propriétés matérielles du patrimoine culturel et des exigences techniques pour sa préservation et sa gestion.

Sauvegarde du patrimoine immatériel

Le patrimoine immatériel est souvent difficile à saisir (Bortolotto *et al.* 2011). Il peut disparaître lorsque les communautés concernées s'éteignent. Dans le même temps, le patrimoine immatériel est essentiel pour préserver les connaissances (par exemple le savoir-faire des artisans traditionnels), compléter notre compréhension des cultures (par exemple les rituels) et compléter notre connaissance des objets matériels (par exemple l'histoire orale de l'utilisation des artefacts). La sauvegarde du patrimoine culturel immatériel a également un impact sur l'activité économique, l'emploi et le bien-être des territoires (Benhamou & Cornu 2010).

Comme le rappelle l'Unesco, « pour rester vivant, le patrimoine culturel immatériel doit être pertinent pour sa communauté, recréé en permanence et transmis d'une génération à l'autre. [...] sauvegarder ne signifie pas pour autant fixer ou figer le patrimoine culturel immatériel sous quelque forme 'pure' ou 'originelle'. La sauvegarde du patrimoine culturel immatériel consiste

à transférer les connaissances, les savoir-faire et les significations »¹. Ainsi, la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel « insiste davantage sur la transmission, ou communication, du patrimoine de génération en génération que sur la production de manifestations concrètes ».

Patrimoine culturel récent

Le patrimoine récent pose des problèmes spécifiques en termes de définition, de présentation et de restauration (Moger 2005). Les professionnels du patrimoine sont amenés à identifier les valeurs patrimoniales potentielles et à inciter les communautés concernées à reconnaître les structures et les objets dont la préservation peut avoir une grande valeur culturelle. En ce qui concerne les artefacts en particulier, l'utilisation de nouveaux matériaux et formats pose des défis pour leur préservation à long terme (Élisabeth & Bouichou 2025). Les recherches sur les processus de vieillissement et de dégradation sont ainsi importantes et urgentes. Elles portent autant sur les matériaux et les structures que sur les structures de gouvernance et l'élaboration des politiques.

Certaines typologies architecturales, telles que le patrimoine industriel ou celui du logement social, posent un ensemble de questions complexes en termes de préservation et de restauration, qui vont au-delà des questions architecturales *stricto sensu* car elles s'articulent de façon étroite avec des considérations sociales, culturelles ou territoriales. Elles exigent de prendre en compte un ensemble de paramètres particuliers, bien différents de ceux qui prévalent pour le patrimoine monumental, pour lequel les entreprises, les experts, les professionnels plus généralement sont mieux formés.

Dimensions éthiques du patrimoine culturel

La signification culturelle des artefacts et des bâtiments évolue avec le temps. L'appréciation contemporaine peut entraver ou compromettre leur préservation future. Dans le même temps, le patrimoine culturel peut être un outil de renforcement des communautés. Les considérations éthiques (Ireland & Schofield 2015) s'appliquent également aux conditions d'accès, par exemple pour trouver un équilibre entre la nécessité de divulguer au public et celle de stocker en toute sécurité, ou pour évaluer les besoins financiers liés à la préservation par rapport à d'autres avenir possibles pour les objets patrimoniaux (Price *et al.* 2016).

Changement climatique et résilience

Aujourd'hui, de plus en plus d'éléments montrent que le changement climatique et les risques naturels posent des défis nouveaux et uniques au patrimoine culturel, qui devra faire face à des changements incontrôlés et à des effets synergiques (Hall 2016). Les équipes de recherche transnationales sont invitées à mener des recherches innovantes fondées sur des preuves et à produire des solutions validées pour une plus grande résilience climatique et des approches plus efficaces en termes de ressources.

¹ <https://ich.unesco.org/fr/sauvegarder-00012>.

Restauration du patrimoine

Une sous-thématique importante est celle de la restauration du patrimoine. Celles-ci traduisent les concepts, les rapports de force et les positionnements des sociétés non seulement par rapport à leur passé, mais également leur présent et leur futur. Elles sont dynamiques et évoluent dans le temps et dans l'espace, témoignant à chaque fois de la façon dont les sociétés conçoivent les contours du patrimoine culturel et son rôle dans la société.

Dès les années 1930 la Charte d'Athènes pour la Restauration des Monuments Historiques (1931) a cherché à donner un cadre aux pratiques de restauration du patrimoine, en codifiant les approches qui sont acceptables et en bannissant celles qui, au nom de la restauration, portent atteinte au patrimoine. La Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments historiques (dite Charte de Venise, 1964) a précisé ces questions en définissant la façon dont les architectes en Europe et dans le monde doivent pratiquer la conservation et la restauration du patrimoine. Les chartes, mais aussi les experts, dont ceux réunis au sein des organismes conseils de l'Unesco, tels que l'Icomos, ont progressivement constitué un cadre commun auquel se réfèrent les grandes restaurations internationales.

Pourtant, cet arsenal de chartes et de documents de cadrage est loin de créer un cadre univoque pour les approches de conservation et restauration. Tout comme au XIX^e siècle, aujourd'hui, « faire de la restauration c'est faire de l'architecture » (Viollet-le-Duc). Les chantiers de restauration et conservation mis en place par le monde témoignent d'une très grande diversité des approches, y compris pour des interventions ayant lieu sur les mêmes bâtiments. Ainsi, la restauration de vaste complexe d'Angkor (Cambodge), où œuvrent actuellement plus de 23 pays situés dans 4 continents, offre un exemple saisissant des pratiques et conceptions très divers. Les projets de restauration menés par la France, la Chine ou l'Inde reflètent *in fine* les approches différentes des pays et de leurs restaurateurs. Pour dire les choses de façon schématique, entre le culte de la ruine d'un côté et l'anastylose systématique de l'autre, le romantisme européen entre en conflit avec la volonté d'assurer l'intégrité des monuments considérée comme un signe de respect pour le monument et ses pratiquants.

Au-delà, les écarts en termes de restauration peuvent répondre également à des politiques, revendiquées ou non, d'affirmation de certains pouvoirs, locaux, nationaux ou internationaux, dans des contextes coloniaux ou post-coloniaux.

Par ailleurs, les réalités économiques imposant parfois une restauration expéditive coupent court aux exigences qu'aurait imposé le respect des chartes. Ailleurs, les impératifs touristiques et l'accueil et la médiation de publics tendent à encourager des projets qui privilégient la restitution d'éléments disparus pas toujours fondés sur une démarche de restauration raisonnée.

Tout projet de restauration prend place – et doit être évalué – dans un contexte politique, social et économique, dont il ne peut pas être séparé. Ce sont ces approches qu'il convient d'explorer dans toute leur diversité historique et géographique, ce qui sollicite l'apport de toutes les disciplines souhaitant encourager un croisement des regards sur la restauration et ses nombreuses implications sur les monuments et les sociétés.

À travers les thématiques exposées très brièvement ci-dessus, apparaît la très grande diversité des approches, interrogations et recherches déployées au sein de la TRT 4 d'Una Europa intitulée « Préserver le patrimoine culturel ». De multiples disciplines sont mobilisées pour l'ensemble de la chaîne : la constitution des collections et leur gestion, la protection, la conservation, la restauration ou la valorisation. Les textes qui ont été réunis dans cette quatrième partie de l'ouvrage couvrent une partie des thématiques qui sont abordées dans la TRT 4, vue depuis les recherches plus spécifiques menées à Paris 1.

La contribution des chercheurs de Paris 1

Avec ses dix textes, cette partie de l'ouvrage, qui est ainsi plus étoffée que les trois parties précédentes, reflète certainement le tropisme scientifique de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Les recherches menées à Paris 1 relevant de la TRT 4 présentent une focale plus réduite thématiquement que celle des autres universités d'Una Europa. La plupart des textes se concentrent sur la constitution et la gestion des collections. Ceci témoigne non seulement de l'importance des sciences de la conservation au sein de l'établissement mais également du rôle central de l'École d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (EHAAS - UFR 03) à laquelle est rattachée la majorité des auteurs. Tout en présentant une grande diversité de terrains, de typologies patrimoniales et d'approches, les textes réunis ici ont un air de famille qui, sans doute plus que pour les autres parties de cet ouvrage, constitue la « signature » de Paris 1.

Thierry Lalot suit et questionne les relations entre disciplines et champs de compétences dans le domaine de la conservation-restauration. Peut-on parler d'interdisciplinarité ? Et si elle existe, en quoi consiste-t-elle précisément ? Comment et par qui s'est-elle construite dans le milieu académique français ? Quels en ont été les promoteurs et dans quels contextes a-t-elle pu s'épanouir ? Le texte s'attache ainsi à fournir des jalons historiques et des repères géographiques sur la formation institutionnelle des restaurateurs et sur sa conception notamment en lien avec d'autres domaines de connaissances. Il constate les positionnements différents des promoteurs de l'interdisciplinarité en fonction de leurs spécialisations, structurées autour de trois champs de connaissance et de compétences (les sciences humaines et sociales, les sciences naturelles et la restauration définie par un savoir-faire technique) et suit la façon dont des liens entre ces trois champs se sont noués progressivement.

Claire Bosc-Tiessé et Delphine Morana Burlot abordent l'histoire de la restauration des peintures murales de l'église rupestre Bēta Marqorēwos, à Lalibela, en Éthiopie. Elles donnent à voir, de façon diachronique, les évolutions des aménagements du lieu. À travers ce cas, elles réfléchissent sur le caractère personnel et parfois non-objectivable des décisions prises et ses conséquences sur les interventions sur le monument. Celles-ci peuvent en effet dépendre de l'expérience personnelle des spécialistes – des restaurateurs et des architectes – sur les prises de décisions. Les chercheuses s'intéressent également à la façon dont ces projets de restauration sont reçus par les communautés locales vivant autour de ce site religieux. Elles mettent ainsi en évidence l'ensemble des dimensions – scientifiques, culturelles, sociales, économiques – qui peuvent s'articuler, directement ou indirectement, autour des projets de restauration.

Yaël Kreplak se pose la question des réserves des musées, lieu de conservation des pièces des collections non exposées, qui paradoxalement n'ont fait que récemment leur entrée dans le débat public. Ceci a été le cas en France dans le cadre de situations problématiques et même alarmantes, comme des crues ou des grands chantiers de déménagement et de construction. Ces événements ont repositionné la place et le rôle des réserves dans les musées, en leur conférant une centralité jusqu'alors inédite. L'ouverture récente de plusieurs réserves au public, voir la création de réserves qui revendiquent clairement leur rôle de lieu culturel, éducationnel et public contribuent à donner une nouvelle visibilité aux réserves et aux œuvres qui y sont accueillies.

Louise Doubremelle étudie les éléments lapidaires de l'église abbatiale de Cluny. La collection lapidaire de Cluny, une des plus importantes mondialement, représentent aujourd'hui un « casse-tête » architectural. Cluny illustre un « paradoxe monumental », celui d'un lieu exceptionnel pour les arts et l'histoire aux yeux des pouvoirs publics du XIX^e et XX^e siècle, classé monument historique en 1862, bénéficiant aujourd'hui d'un régime de protection spécifique, mais toujours sujet à des défis et questionnements scientifiques qui ne sont pas prêts d'être résolus.

Arnaud Bertinet pose la question des processus de protection patrimoniale instaurés lors des conflits qui ont touché les musées français entre 1870 à 1980, mis en place dans le contexte d'évacuations des collections publiques. La recherche apporte des éléments précieux pour une histoire politique du patrimoine et une histoire idéologique du goût, en rapport avec la prise de décisions et les protocoles mis en place. Le texte éclaire ainsi un champ d'études riche en enjeux mais toujours peu étudié.

Chloé-Alizée Clément s'intéresse à l'histoire des collections et aux dispositifs de présentation des musées au Japon aux débuts de l'ère Meiji (1868-1912). Le texte explore les contours d'une définition de l'histoire nationale s'appuyant sur des institutions d'origine occidentale, les musées et les universités, fondées afin de servir les intérêts de la nation japonaise.

Louis Petitjean s'intéresse aux collections d'instruments de musique en Europe occidentale au XIX^e siècle et le rôle de leur constitution dans un processus plus général d'écriture de l'histoire de la musique. Le texte analyse plus particulièrement la collection du musée Kraus de Florence, mais au-delà ce cas précis, il explore l'histoire des patrimoines musicaux et l'histoire des sciences. Il aborde la perception de la musique de l'« Orient » au cours des années 1870, produite visuellement (à travers les expositions d'objets musicaux orientaux) et auditivement (à travers les shows orientalistes) permettant ainsi à la nouveauté d'entrer dans les catégories acceptées de la musique savante occidentale.

Alain Duploux et Soline Morinière retracent l'histoire des collections de tirages en plâtre de l'Institut d'art et d'archéologie de Paris, qui avaient été initiées en Sorbonne. À travers les aventures de ces artefacts, fortement dégradés au cours des guerres et des événements et dispersés vers d'autres lieux au gré de la constitution d'autres collections, le texte aborde la difficile gestion des collections universitaires de l'ancienne Sorbonne mais aussi les efforts actuels pour reconstituer un inventaire complet des anciennes collections de l'institut.

Madeleine Daste s'intéresse à la destruction du patrimoine culturel en zone de conflit armé et plus particulièrement aux œuvres en céramique. Alors que cette thématique est d'une cruelle actualité, elle reste encore marginalement étudiée. Le texte aborde à la fois les risques et les réponses qui existent pour les prévenir. Il expose le travail de tri et de recherche spécifique que des œuvres détruites dans des contextes de conflits armés nécessitent. La chercheuse rappelle toutefois que dans le cas particulier de la céramique, les méthodologies « canoniques », en termes de restauration, ne peuvent pas toujours s'appliquer. Ainsi, des protocoles de traitements spécifiques sont nécessaires pour à la fois le tri des débris, la restauration et la conservation post-conflit des artefacts.

Marine Guillon s'intéresse à la conservation des plaques de projection ou diapositives sur verre, outil pédagogique par excellence de l'enseignement de l'histoire de l'art au début du XX^e siècle. Elle analyse en particulier les collections de plaques de verre de l'Université de Paris, riches d'un fonds de plus de 61 000 plaques acquises par achats, dons ou produites en interne, indissociables de l'histoire de l'Institut d'art et d'archéologie inauguré en 1932. Si ces plaques deviennent obsolètes pour l'enseignement avec l'apparition de supports plus maniables, elles représentent un patrimoine universitaire de grande importance nécessitant aujourd'hui des actions de conservation et de restauration d'urgence, avant d'aborder, dans un deuxième temps, leur valorisation.

La contribution des chercheurs de Paris 1 dans cette thématique de la conservation et restauration du patrimoine est majeure. Plus que pour les autres thématiques qui sont pour certaines, plus « émergentes » à Paris 1, celle de la conservation du patrimoine fait partie de l'ADN de l'université. Tout en étant ancrée « historiquement » à Paris 1, elle est particulièrement innovante, notamment parce qu'elle ne traite pas la conservation seulement comme un « geste technique » : l'approche articule histoire de l'art et archéologie, culture matérielle, documentation et enjeux de décision : non seulement ce qu'on conserve mais aussi pourquoi et avec quels effets.

Bibliographie

Baglioni, Piero & Chelazzi, David (2021), « How science can contribute to the remedial conservation of cultural heritage », *Chemistry. A European Journal* 27 (42), 10798-10806. <https://doi.org/10.1002/chem.202100675>.

Basdevant-Gaudemet, Brigitte, Cornu, Marie & Fromageau, Jérôme (2006), *Le patrimoine culturel religieux : enjeux juridiques et pratiques culturelles*. Paris: L'Harmattan.

Benhamou, Françoise & Cornu, Marie (2010), *Le patrimoine culturel au risque de l'immatériel : enjeux juridiques, culturels, économiques*. Paris: L'Harmattan.

Brooker, Graeme & Stone, Sally (2004), *Rereadings. Interior Architecture and the Design Principles of Remodelling Existing Buildings*. Londres: RIBA Enterprises.

Bortolotto, Chiara, Arnaud, Annick & Grenet, Sylvie (dir.) (2011), *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Cantacuzino, Sherban (1975), *New Uses for Old Buildings*. Londres: Architectural Press.

Gravari-Barbas, Maria (dir.) (2005), *Habiter le patrimoine : enjeux, approches, vécu*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Hall, C. Michael (2016), « Climate change and cultural heritage: Conservation and heritage tourism in the Anthropocene », *Journal of Heritage Tourism* 11 (1), 10-24.

Ireland, Tracy & Schofield, John (2015), « The ethics of cultural heritage », in : Ireland, Tracy & Schofield, John (dir.), *The Ethics of Cultural Heritage*. New York: Springer, 1-10.
https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/978-1-4939-1649-8_1.

Moger, Danielle (2005), « Le patrimoine contemporain, entre conservation et destruction », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie* 33 (1-4), 47-50.
<https://doi.org/10.3406/mar.2005.1869>.

Élisabeth, Marie-Victoire & Bouichou, Myriam (2025), « Patrimoine Art déco en béton. Pathologies et enjeux de conservation », *In Situ. Revue des patrimoines* 55.
<https://doi.org/10.4000/13tdx>.

Powell, Kenneth (1999), *Architecture Reborn. Converting Old Buildings for New Uses*. New York: Rizzoli.

Price, Nicholas, Talley, M. Kirby & Melucco Vaccaro, Alessandra (dir.) (2016), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Publications.

4.1. La construction de l'interdisciplinarité en conservation-restauration des biens culturels : jalons historiques, repères géographiques et regard critique

Thierry Lalot

Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA)

Résumé

Ce texte présente une analyse historique et critique de la construction de l'interdisciplinarité dans la formation et la pratique de la conservation-restauration des biens culturels en France. Il retrace l'émergence progressive de la discipline depuis la Révolution jusqu'à nos jours, en soulignant le rôle des sciences humaines et naturelles (histoire de l'art, archéologie, chimie, physique) aux côtés du savoir-faire technique du restaurateur. L'article expose les modèles éducatifs, des balbutiements institutionnels au retard français par rapport à l'étranger, et problématise la reconnaissance scientifique de la conservation-restauration en tant que discipline autonome. Le texte interroge les dynamiques de pouvoir et propose une réflexion sur la place de l'interdisciplinarité, son efficacité et ses limites dans la formation et la pratique professionnelle.

Mots-clés

Interdisciplinarité – Conservation-restauration – Patrimoine culturel – Formation institutionnelle – Sciences humaines et naturelles

Abstract

This text presents a historical and critical analysis of the development of interdisciplinarity in the training and practice of conservation-restoration of cultural property in France. It traces the gradual emergence of the discipline from the Revolution to the present day, highlighting the role of the humanities and natural sciences (art history, archaeology, chemistry, physics) alongside the technical expertise of the restorer. The article outlines educational models, from institutional beginnings to France's lag behind other countries, and questions the scientific recognition of conservation-restoration as an autonomous discipline. The text examines power dynamics and reflects on the place of interdisciplinarity, its effectiveness and its limitations in training and professional practice.

Keywords

Interdisciplinarity – Conservation-restoration – Cultural heritage – Institutional training – Humanities and natural sciences

Au cours des années 1990, Ségolène Bergeon, conservateur général du patrimoine et directrice de l'Institut français de restauration des œuvres d'art (Ifroa) – l'actuel département des restaurateurs de l'Institut national du patrimoine (INP) – entre 1992 et 1995, problématise l'interdisciplinarité de la recherche en conservation-restauration¹. Avec Marie Berducou, maîtresse assistante engagée auprès de l'archéologue Jean-Pierre Sodini dans le développement de la formation de conservation-restauration à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et Pierre-Emmanuel Nyeberg, restaurateur de photographies, Ségolène Bergeon lie la question de l'autonomie scientifique de cette discipline à sa lente émergence². Le point de vue affirme que « la restauration n'est pas reconnue en elle-même, trop souvent considérée soit comme relevant exclusivement de l'art où l'on croit que chacun est compétent [...] soit comme relevant exclusivement de la science et alors confiée aux seuls laboratoires dont on croit que l'évidence des compétences s'impose à tous »³. En 2012, le ton change avec le constat sans concession du conservateur général sur les bénéfices de l'interdisciplinarité pour la restauration. N'hésitant pas à mettre en avant un concept « cache-misère », un « rêve évanoui », un « échec du dialogue », générateur de « polémiques », Ségolène Bergeon, cible comme responsable de cette situation une inégalité « des statuts du restaurateur, de l'historien de l'art ou conservateur et du scientifique »⁴. En lien avec les développements de la recherche, cette analyse des relations entre disciplines et champs de compétences, portée par des acteurs de formations supérieures françaises, soulève plusieurs questions. En quoi consiste précisément cette interdisciplinarité ? Comment s'est-elle construite ? Quels en ont été les promoteurs et dans quels contextes ? Le point de vue est-il franco-français ou reçoit-il une adhésion dépassant le territoire national ? Ségolène Bergeon évoque le temps long avec « la restauration [...] qui a déjà ses praticiens et son histoire depuis près de deux siècles »⁵. Précisément, n'y trouverait-on pas là des éléments de réponse ?

La présente étude s'attache à ces questions et tente de fournir des jalons historiques et des repères géographiques sur le thème de la formation institutionnelle des restaurateurs et de sa conception notamment en lien avec d'autres domaines de connaissances. Elle s'appuie sur une historiographie démontrant l'absence, en France, d'une telle formation avant celle que propose l'université Panthéon-Sorbonne en 1973 et l'Ifroa en 1978, alors qu'à l'étranger de nombreux parcours d'études supérieures sont déjà créés.

Aussi tardives soit la création des premières formations françaises, des projets mûrissent pourtant dès la période révolutionnaire. Pour le XIX^e siècle, aucune étude n'en rapporte ; de rares sources en témoignent. L'Entre-deux-guerres voit s'internationaliser la question de la formation des restaurateurs. L'après-Seconde Guerre mondiale valide définitivement un modèle éducatif triadique rapportant les sciences naturelles et humaines à l'enseignement de la restauration dans un cadre institutionnel.

¹ Bergeon 2000. Cet article fait la synthèse d'une série d'études et d'actes de colloques tenus en Europe de 1994 à 1997.

² Bergeon *et al.* 1997.

³ Bergeon 2000, 62.

⁴ Bergeon 2012.

⁵ Bergeon 2000.

1. Les prémices d'une interdisciplinarité aux XVIII^e et XIX^e siècles en France

À l'exception de l'article de Noémie Étienne, historienne de l'art, la formation des restaurateurs aux XVIII^e et XIX^e siècles n'apparaît jamais comme un sujet traité en tant que tel⁶. La bibliographie consacrée à cette question est quasi-inexistante. Les travaux lui accordant une place ne le font que d'une façon subordonnée. Rassemblés, ils se sont révélés très précieux et ont permis d'établir une rapide chronologie de la succession des projets de formation institutionnelle sans prétendre à l'exhaustivité. Les sources utilisées ici proviennent en grande partie de ces travaux et sont, dans leur immense majorité, issues du fonds « restauration » des archives des Musées nationaux (AMN).

Si la mention la plus ancienne conservée d'un projet de formation des restaurateurs remonte à l'année 1794⁷, il faut attendre 1796 pour disposer d'un projet détaillé. Celui-ci figure dans la brochure rédigée par le peintre Guillaume Martin⁸. Comme l'a souligné Patrick Michel, la datation du document fait question⁹. C'est Gilberte Émile-Mâle qui, lorsqu'elle analyse cette source, la fait remonter à l'année 1796, suivant en cela son classement dans les archives. L'historienne souligne que « la partie la plus nouvelle de ce mémoire était celle consacrée à un programme pour une école de restauration »¹⁰. L'éducation proposée vise à répondre à une « universalité de talents » chez le restaurateur que Martin regarde comme un « nouveau Protée » et se décline en enseignements de la restauration, de la peinture, de son histoire, autant technologique que stylistique, mais aussi dans le développement de la capacité de juger la nécessité d'une réparation et d'en chiffrer le coût. La touche interdisciplinaire de ce projet peut s'entendre ici dans la mention d'un enseignement d'histoire de la peinture.

Pour l'année 1798, la documentation est plus fournie. En effet, les AMN conservent un ensemble de sept documents. Le 6 février 1798, le restaurateur François-Toussaint Hacquin publie un mémoire où il est question de former des restaurateurs¹¹. Les six autres projets ne sont pas signés, mais la recherche contemporaine qui a exploité cette documentation les attribue parfois à Jean-Baptiste-Pierre Le Brun¹². Ces sources ne font pas apparaître d'enseignements empruntés aux sciences naturelles ou aux sciences humaines, selon la terminologie d'aujourd'hui. Elles dépeignent un modèle de formation par la pratique, se distinguant de celui proposé par Martin. Noémie Étienne évoque un autre projet datant de

⁶ Étienne 2018.

⁷ *Procès-verbaux de la commission temporaire des arts publiés et annotés par M. Louis Tuetey*, Tome premier, 1^{er} septembre 1793-30 frimaire an III. Paris: Imprimerie nationale, 1912, Séance du 25 brumaire an II (15 novembre 1794), p. 557.

⁸ AN F^{17A} 1057, dos. 8, messidor an IV [juin-juillet 1796], Martin Guillaume, *Avis à la Nation sur la situation du Muséum national*, cité par Émile-Mâle 2008, 134 et 174 n. 290.

⁹ Michel 2007, 103 n. 12.

¹⁰ Émile-Mâle 2008, 134.

¹¹ AN 20144790/117, Hacquin, *Mémoire relatif à la Conservation des Tableaux garantie par L'impression des Toiles des Tours en Bois, avec des moyens de préparation qui en assurent la réussite*, 18 pluviôse an 6 [6 février 1798], 10 p.

¹² Émile-Mâle 1956, 409 ; Moreno Rodríguez 2006, 26.

1798 et qui « revient à l'ordre du jour en 1801 »¹³. Le contenu pédagogique n'est toutefois pas accessible au chercheur.

Pour le XIX^e siècle, peu de sources sont exploitées dans peu d'études, ce qui fait de l'historiographie du sujet une historiographie particulièrement lacunaire, en tout cas beaucoup moins riche que celle portant sur la Première République.

En 1829, paraît le *Traité complet de la peinture* de l'artiste-peintre Jacques-Nicolas Paillot de Montabert (1771-1849)¹⁴. Contrairement aux projets précédents, ce n'est plus au musée qu'il est ici question d'abriter une école de restauration. Celle-ci s'inscrit dans le « projet d'une école publique et complète de peintures » que le peintre envisage aux Beaux-arts. Autre différence avec les projets précédents, ce sont là des élèves-artistes qui se voient proposer des enseignements de restauration et non plus des artistes-restaurateurs dont l'éducation était motivée, sous le Directoire et le Consulat – et dans l'un des projets seulement –, par leur recrutement au musée central des Arts et, plus largement, dans les musées nationaux. Le recours à des enseignements d'histoire, d'histoire de l'art, de physique ou de chimie à destination de ces élèves ne fait l'objet d'aucune mention précise, nonobstant la nature du lieu d'enseignement invitant à une éducation artistique.

La Seconde République voit réapparaître le projet d'un nouveau concours destiné à recruter des restaurateurs¹⁵. Si on ne conserve, pour cette période, aucun projet formel et explicite d'école de restauration, deux lettres échangées avec la direction des musées et datées de 1849 et 1852 témoignent cependant d'un intérêt pour un tel établissement¹⁶. Bien qu'on ne dispose pas de détails, ces deux mentions inédites montrent néanmoins la permanence d'une préoccupation consistant à former des restaurateurs dans un cadre institutionnel.

La préoccupation refait surface sous le Second Empire dans une missive envoyée depuis Toulouse par le peintre d'histoire Rocamir de la Torre « à son Excellence Monsieur le Maréchal Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts », poste alors occupé par Jean-Baptiste Philibert Vaillant (1790-1872). Hormis la mention de classement indiquant « 17 octobre 1869 », ce document ne comporte pas de date. Néanmoins, tant la mention d'un maréchal ministre des Beaux-arts que l'annotation marginale montrant que le document a été reçu par Émilien de Nieuwerkerke, alors intendant des Beaux-arts de la Maison de l'Empereur, attestent que nous sommes bien en présence d'un document du Second Empire. Cette lettre décrit la vision d'un projet d'école de restauration en six points, parmi lesquels il est question d'« exiger de plus [des candidats] qu'ils aient fait leurs études classiques ou du moins qu'ils connaissent la Chimie et la Géométrie » et de « Donner des professeurs d'histoire [...] des professeurs de

¹³ AN F21 570, reg. 3, f. 24 et 28, 14 mai 1801, cité par Étienne 2012, 71 et 89 n. 7.

¹⁴ Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, Tome troisième, Chez Bossange Père, Librairie de S.A.R. Mgr le Duc d'Orléans, 1829.

¹⁵ Lauwick *et al.* 2008.

¹⁶ AN 20144790/126, Lettre du directeur des musées nationaux adressée à M. Mailloré, au sujet de son projet d'établir une école de la conservation au sein du Louvre et de son procédé de restauration des tableaux, 5 septembre 1849, 5 p ; Id., Lettre de M. Maréchal au directeur, au sujet de l'emploi des couleurs, des huiles et des vernis dans la peinture moderne, de l'établissement d'une école de conservation des peintures au musée et de son procédé de restauration des toiles, 1852, 3 p.

Chimie [...] ». L'interdisciplinarité du projet est ici flagrante avec le profil attendu des candidats et les compétences des professeurs pressentis.

Il ressort de ce rapide survol trois modèles d'éducation dont deux, semblables, se distinguent du troisième. Ces deux premiers, qualifiés ici d'interdisciplinaires, renvoient, avec la proposition du peintre Guillaume Martin, à une éducation dyadique fondée sur des enseignements pratiques de restauration et d'histoire de la peinture ; avec Rocamir de la Torre, peintre également, à une triade constituée des mêmes enseignements auxquels s'ajoutent ceux de chimie. Le troisième modèle se limite à une formation pratique, défendue par un peintre-restaurateur, Hacquin, un artiste-peintre, Paillot de Montabert, et un peintre, collectionneur et marchand d'art, Le Brun.

Il semble important de rappeler que, parallèlement à ces projections éducatives, les sciences naturelles vont connaître un essor particulier au XIX^e siècle, gagnant aussi bien le terrain de la création artistique que ceux de la restauration et du marché de l'art¹⁷. Le mémoire de Mérimée, publié en 1796, laisse entrevoir la manière dont la chimie et la restauration sont susceptibles d'interagir :

« Le choix des Chymistes, qui seront chargés des recherches à faire sur les moyens de perfectionner l'art de la restauration des Tableaux, est extrêmement important. Il faut des hommes qui, s'ils n'ont pas un goût particulier pour la peinture, soient du moins convaincus de l'importance des Tableaux qu'ils Entreprendront pour son perfectionnement. Il faut surtout qu'ils aient plus une grande habitude des manipulations que le génie propre à développer des théories »¹⁸.

La proposition de Mérimée semble réduire l'activité des restaurateurs à la mise en œuvre de ces « moyens ». L'invitation de ces artisans au perfectionnement de « l'art de restaurer » ne paraît pas à l'ordre du jour.

2. L'entrée en force des sciences naturelles dans l'Entre-deux-guerres

La question de la formation des restaurateurs s'internationalise et s'insère dans des débats animés, à l'échelle européenne, par la création d'instituts réservant une place de premier plan aux laboratoires d'analyse de la matérialité des objets patrimoniaux. Quatre événements sont relevés par le philosophe Pierre Leveau, qui concourent à délimiter le champ de connaissance et de compétences des restaurateurs : la conférence de Rome sur l'examen scientifique des œuvres, la conservation et la restauration (13-17 octobre 1930), la conférence d'Athènes sur la conservation et la restauration des monuments d'art et d'histoire (21-30 octobre 1931), l'appel d'un groupe de conservateurs autrichiens « pour une éducation professionnelle des restaurateurs » et, consécutivement à cet appel, l'enquête sur la formation des restaurateurs

¹⁷ Jouves 2024, 217-223.

¹⁸ AN 20144790/117, Mérimée, *Mémoire sur la Restauration des Tableaux du Musée Central des Arts*, 26 décembre 1796, 3 p.

conduite par l'Office international des musées (OIM) en 1932¹⁹. L'auteur voit dans la conférence de Rome « l'occasion d'amorcer une reconfiguration des réseaux patrimoniaux [...] Tous ceux dévolus à la conservation devaient avoir une structure triadique, associant systématiquement un conservateur, un restaurateur et un scientifique »²⁰. Cette reconfiguration signe l'entrée en force des sciences naturelles dans le monde de la préservation du patrimoine à tel point que Simon Lambert, conseiller en développement de la préservation à l'Institut canadien de conservation, parle d'une « infiltration des scientifiques dans les musées entre les deux guerres mondiales »²¹.

Des sources analysées par Pierre Leveau ressort une forme d'aliénation de la restauration à un exercice strictement pratique et du restaurateur à la condition d'un technicien cantonné à l'application des méthodes élaborées par ses partenaires de l'interdisciplinarité, à l'instar de ce que Mérimée laissait entendre plus d'un siècle auparavant. L'appel lancé en 1932 l'illustre assez bien en précisant trois objectifs fondamentaux : i) la « création de centres d'instruction destinés à former des restaurateurs, centres qu'il serait préférable de rattacher aux Institutions de Beaux-Arts, afin d'assurer un enseignement à la fois artistique et technique » ; ii) l'établissement d'« ateliers d'instruction [qui] devraient disposer de laboratoires auxiliaires pour les expériences techniques (chimie, radiographie, etc.) » ; iii) la certification de la capacité d'exercice du métier de restaurateur « tenu de passer un examen »²². Jean-François Cellier, directeur du laboratoire d'essais du Conservatoire national des arts et métiers, précise, dans sa réponse à l'appel, que « la formation du restaurateur devrait exiger des études préalables s'appuyant sur une technique relevant à la fois du domaine artistique et du domaine scientifique » et il fait part de son accord « complet » avec le groupe des conservateurs autrichiens au sujet de la nécessité d'assurer à la fois « un enseignement artistique et technique ».

Plus largement, la proposition pédagogique qui se dessine de manière assez consensuelle et à grande échelle dans l'Entre-deux-guerres vise à la fois l'élévation scientifique des restaurateurs et leur maintien dans un savoir-faire technique. S'il y a consensus entre conservateurs et gens des laboratoires, des divergences apparaissent en ce qui concerne la maîtrise d'œuvre de la restauration.

La réponse de Cellier datée du 28 juillet 1932 nous ramène à la France et à la question de la formation des restaurateurs, associée, dans le débat international, à celle de la création d'instituts de recherche en conservation et restauration. Où en est-on sur le territoire national ?

Dès 1927, le directeur des musées nationaux, Henri Verne, qui charge Cellier de la construction d'un laboratoire au Louvre,²³ est saisi d'une étude de « documents

¹⁹ Leveau 2017.

²⁰ Leveau 2011, 9.

²¹ Lambert 2014, 6.

²² Archives de l'Unesco, Pièce O.I.M.11. 1932 : *Pour une Éducation professionnelle des restaurateurs d'Œuvres d'Art*, 1932, 4 p.

²³ Suárez San Pablo 2015.

pinacographiques », communication dans laquelle est également abordée « la création d'une école de restaurateurs »²⁴.

L'historique du laboratoire du Louvre est bien connu²⁵. Il s'agit d'un laboratoire initialement dédié au département des peintures. Il est inauguré en 1931 et créé par arrêté en 1932 sous le nom d'Institut Mainini, en référence à l'un des deux docteurs en médecine argentins ayant concouru à sa création²⁶. En 1935, il devient le Laboratoire d'études scientifiques du musée du Louvre. La question de la formation des restaurateurs demeure toutefois entière.

Le peintre-restaurateur au musée du Louvre, Jacques Maroger, remet « le 10 février 1932 à Verne un rapport sur le dévernissage des tableaux, intéressant à cet égard parce qu'il fait le bilan du siècle passé tout en relançant le projet de création d'une école »²⁷. Dans ce débat, Jean-Gabriel Goulinat, peintre et restaurateur au Louvre, apparaît dans les années 1930 comme un protagoniste incontournable. Gilberte Émile-Mâle souligne son rôle dans la réflexion sur la formation des restaurateurs : « Jean-Gabriel Goulinat [...] ayant compris le retard pris dans ce domaine [par la France] [...] avait proposé la création d'un diplôme officiel de restaurateur et, en 1934, celle d'une école de restauration »²⁸. Goulinat enseigne la restauration à l'École du Louvre depuis la fin des années vingt. Le *Bulletin des musées de France* atteste qu'il s'agit là de conférences techniques sur « La restauration et la conservation des tableaux », leçon donnée dans le cadre d'un cours de muséographie²⁹. Des exercices pratiques motivent une intervention sur « L'entretien et la restauration des peintures ». Ponctuels dans l'année, les enseignements du restaurateur n'ont pas l'ambition d'une formation complète.

À la même époque, l'affaire « Titus », largement relayée par la presse écrite entre décembre 1934 et janvier 1935, remet ce peintre-restaurateur au cœur du sujet³⁰. Goulinat est intervenu sur le portrait dit de Titus, peint par Rembrandt, en procédant à un nettoyage. Il s'agit pour la commission d'enquête d'évaluer la qualité du travail réalisé. À cette occasion, la commission annonce qu'« il a été décidé également que serait créée, à bref délai, au musée du Louvre, une école de restauration des peintures : les projets d'arrêtés concernant ces diverses mesures seront préparés par le directeur général des Beaux-Arts et le directeur des musées nationaux »³¹. Une fois encore, ces projets ainsi que d'autres du même ordre restent lettres

²⁴ AN 20144790/120, Département des peintures du musée du Louvre, Volume 12, s.d., 1927, 12 p.

²⁵ AN 20144658/1-20144658/50, Laboratoire de recherche du Louvre (Sous-série 5EE), 1951-1985.

²⁶ Péquignot 2016.

²⁷ AN, Jacques Maroger, *Notes sur la conservation et la restauration des tableaux*, tome 16, 1932, cité par Leveau 2017, 197.

²⁸ AN, AMN, P16, 30 décembre 1934, cité par Émile-Mâle 2008, 338-339 et 364 n. 73.

²⁹ *Bulletin des musées de France*, École du Louvre, Année 1929-1930, *Programme des cours pour l'année 1929-1930*, 1^{ère} année, n° 9, septembre 1929, 188.

³⁰ Voir par exemple D. de Charnage, « Chronique artistique. À propos de la querelle du Titus », *La Croix*, 17 janvier 1936, 4.

³¹ Anonyme, « La Commission d'Enquête de l'affaire Titus est ouverte par M. Trio Rouston », *Comœdia* 24 décembre 1935, 3.

mortes³², tandis qu'en 1935 un nouveau concours de recrutement des restaurateurs est organisé³³.

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, la France a certes son laboratoire implanté au Louvre, mais n'a toujours pas sa formation à la restauration alors que « plusieurs institutions de formation sont finalement créées en Europe (Londres en 1935, Rome en 1939 [...]) »³⁴.

3. L'avènement d'une formation triadique – ou tripolaire ?

En 1960, paraît un répertoire international, véritable photographie des trente dernières années d'évolution du paysage de la conservation³⁵. Sa constitution est inscrite au programme du Comité international pour les laboratoires de recherche, créé dans les années 1950, au sein de l'Icom et à l'initiative de Georges Salles et Georges-Henri Rivière, respectivement Président et Directeur de l'Icom, et de Paul Coremans, directeur de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) à Bruxelles.

Dans ce répertoire, la formation à la restauration – qui ne fait pas partie du questionnaire, il est vrai – est toutefois renseignée, directement ou indirectement. L'Institut d'archéologie de l'université de Londres mentionne que son département technique est « essentiellement en lien avec l'enseignement de l'université, [et que] des cours d'instruction sont donnés sur la réparation et la conservation des découvertes archéologiques ». Le musée national de Belgrade souhaite que ses restaurateurs soient formés à l'étranger. L'Institut central de restauration de Rome fait simple mention de son « École ». Le musée de Brooklyn et son laboratoire de restauration émettent le vœu d'une « mise en place d'un programme de formation des restaurateurs, [et de] l'établissement des prérequis pédagogiques et des sujets à traiter pendant la formation ». Ce projet s'inscrit dans le cadre d'une collaboration avec l'université de New York. L'Institut de technologie de la peinture de Stuttgart signale enfin que « le laboratoire de recherche est doublé d'un atelier de restauration ». Des « cours théoriques et pratiques de techniques picturales » y sont donnés.

La question de la formation à la restauration et de son interdisciplinarité ne s'est pas éteinte après la Seconde Guerre mondiale nonobstant les diverses créations d'écoles, instituts de recherche ou parcours universitaires tels que le répertoire international en fait état. Au contraire, les formations créées à l'étranger offrent un terrain d'analyse qu'investit l'historien de l'art et philosophe belge Paul Philippot (1925-2016). Dans ses « réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peintures et de sculptures », ce dernier dresse le bilan suivant :

³² Lauwick *et al.* 2008, 110-111.

³³ AN, AMN P2R1A, Lettre du directeur des musées nationaux au directeur général des Beaux-Arts, 9 décembre 1935 ; AN, AMN O5E, Lettre de Paul Mignon à Henri Verne, 29 juin 1935, Convocation des candidats au concours des restaurateurs, cité par Suárez San Pablo 2015, 39.

³⁴ Lauwick *et al.* 2008, 110.

³⁵ Centre International d'Études pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, *Répertoire International des Laboratoires de Musée et des Ateliers de Restauration*, publié avec le concours de l'Icom. Rome, 1960, 274 p.

« Les caractéristiques essentielles de la situation nouvelle qui se réalise sous nos yeux ramènent au développement rapide de deux facteurs fondamentaux : la conscience de la restauration comme problème de critique historique et esthétique, et l'intervention des sciences dans les aspects techniques du travail de conservation. De ce double mouvement résulte aujourd'hui un considérable élargissement de l'horizon vers les deux ailes extrêmes entre lesquelles s'étend toute l'activité pratique de la restauration. Ce qui signifie aussi l'entrée en scène, ou du moins une participation accrue de l'historien d'art et du laboratoire dans un domaine qui, récemment encore, était pratiquement du ressort exclusif du 'restaurateur' »³⁶.

La structure triadique reprise ici par Paul Philippot est le motif récurrent de la conception moderne des formations. Ne serait-elle pas tripolaire ? Car elle fait certes s'étendre l'activité de la restauration aux versants des sciences humaines et des sciences naturelles, mais la cantonne à une « activité pratique » faisant l'objet de l'« intervention des sciences ».

Lors de la conférence de Rome, organisée par l'International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC) en collaboration avec l'Iccrom, en 1961, des témoignages s'échangent quant à ce qui est déjà opérationnel en matière de formation à la restauration, ou envisagé dans l'idéal³⁷. Bohdan Marconi (1894-1975), conservateur de peinture polonais et professeur, propose un « programme de la faculté de conservation à l'Académie des beaux-arts de Varsovie » dont la finalité « est de former des artistes-restaurateurs connaissant bien les problèmes de la restauration moderne, à la fois artistique et technique, l'histoire des techniques picturales, la technologie, la chimie et la physique [...] et aussi la photographie dans un objectif de restauration³⁸. Le Monument Man Sheldon Keck (1910-1993), formé à la restauration au Fogg Museum of Art, donne sa vision sur ce que doit être un restaurateur : au fond, une figure peu éloignée de ce « nouveau Protée » et de cette « universalité de talents » chers au peintre Martin³⁹. Dans ses « suggestions pour un syllabus », le conservateur et restaurateur allemand, Helmut Ruhemann, fort de son expérience à la National puis à la Tate Gallery, pointe une première difficulté que constitue l'éventail des connaissances et des compétences attendues chez le restaurateur moderne⁴⁰. L'Anglais Henry Hodges (1920-1997) résume la formation de restauration des antiquités dispensée à l'Institut d'archéologie de l'université de Londres⁴¹. La formation dure deux ans, au cours desquels sont dispensés des enseignements de physique et de chimie, de technologie, conçu davantage comme un enseignement d'histoire des techniques, d'archéologie générale, de botanique, de zoologie et de restauration. Les étudiants sont invités à effectuer des travaux en laboratoire où divers matériaux sont étudiés. L'historien de l'art Pasquale Rotondi (1909-1991) hiérarchise les enseignements dispensés à l'Istituto Centrale del Restauro : « Le programme [...] donne la

³⁶ Philippot 1960.

³⁷ Thomson 1963.

³⁸ Marconi 1961.

³⁹ Keck 1961.

⁴⁰ Ruhemann 1961.

⁴¹ Hodges 1961.

première place à l'histoire de l'art », mais convoque aussi la chimie, la physique, la technique de la restauration, des travaux pratiques de radiographie, de spectrographie, etc.⁴².

Dans sa contribution à l'histoire de l'Iccrom, l'architecte et urbaniste finlandais Jukka Jokilehto, membre de cette institution en 1972, raconte que la formation du personnel des musées – dont les restaurateurs – était le thème de la conférence générale de l'Icom tenue à New York en 1965.⁴³ À cette occasion, le docteur en chimie Paul Coremans dressait un bilan en matière de formation à la restauration, que l'auteur rapporte ainsi :

« La formation à la restauration des objets de toutes sortes était probablement la moins organisée de toutes. À peu près partout, de tels travaux de restauration étaient effectués par des artisans plus ou moins compétents. Une formation systématique n'était disponible qu'en quelques endroits seulement comme à Nancy (pour les métaux), Faenza (pour la céramique), au centre de conservation de l'Université de New York, à l'Université de Londres et à l'IRPA à Bruxelles »⁴⁴.

Dans cette spécialité, la formation à la restauration dont il est question à propos du laboratoire d'archéologie des métaux de Nancy s'inscrit parmi les quatre grandes missions qui le définissent. Fondé en 1950 par les ingénieurs et archéologues Albert France-Lanord et Edouard Salin, maître de forges au demeurant, le laboratoire est pionnier dans la restauration des objets métalliques. À l'époque, il voit ses activités se concentrer sur le traitement des objets, la recherche sur les techniques métallurgiques anciennes, l'amélioration et la codification des méthodes. Quant à cette mission de formation, elle s'entend comme l'accueil de stagiaires et l'organisation de cours et de conférences⁴⁵. La structure triadique n'est pas visible si l'on s'en tient au lieu. En revanche, on peut lire, sous la plume d'Albert France-Lanord, que « les scientifiques et les conservateurs travaillent en équipe, afin que le "contexte humain" – c'est-à-dire l'authenticité historique – de l'objet en cours de restauration ne soit pas négligé ». On notera que l'auteur cite distinctement « les scientifiques et les conservateurs », alors que les restaurateurs n'apparaissent qu'implicitement à travers l'« objet en cours de restauration ». Ces derniers ne semblent pas invités à faire partie de l'équipe.

En 1969 paraît un ouvrage intitulé *Problèmes de conservation dans les musées*. Il rassemble une sélection de textes présentés au congrès conjoint des comités de l'Icom pour les laboratoires de musées et pour le soin des peintures. Ce congrès se tient à Washington et New York en septembre 1965⁴⁶. Dans la partie réservée à la formation des restaurateurs de peintures et de sculptures, les « Institutions dispensant un enseignement » pour ces restaurateurs « en Europe » sont inventoriées. En dépit de l'avertissement adressé au lecteur consistant à dire que les informations recueillies sont « certainement incomplètes », il n'y aucune entrée pour la France, alors que l'Allemagne fédérale, l'Autriche, la Belgique, l'Espagne,

⁴² Rotondi 1961.

⁴³ Jokilehto 2011, partic. 22-41 ("The Rome Center (1960-1970)").

⁴⁴ Jokilehto 2011, 29. Traduction de l'auteur.

⁴⁵ France-Lanord 1974.

⁴⁶ Centre International d'Études pour la conservation des biens culturels et Comité de l'Icom pour les Laboratoires de Musée, *Problèmes de conservation dans les musées*. Paris: Éditions Eyrolles, 1969.

la Grande-Bretagne, la Hongrie, l'Italie, la Pologne, la Suède, la Suisse, la Tchécoslovaquie, l'URSS font état de leur formation au sein de leur centre. Atteste également de cette absence et du retard français le projet de création d'un institut de restauration porté par un opiniâtre conservateur au musée du Louvre, Germain Bazin.

« L'absence d'un institut de cette nature, alors qu'il en existe maintenant à Madrid, à Lisbonne, à Rome, à Florence, à Vienne, aux États-Unis, au Mexique, et plusieurs en Allemagne, met véritablement la France dans une situation de sous-équipement culturel, d'autant plus fâcheuse, qu'au moins en ce qui concerne les peintures, les principes employés au Louvre sont de plus en plus appréciés dans les milieux internationaux, comme j'ai pu m'en rendre compte à la dernière séance du comité de l'Icom, à Amsterdam, en septembre 1968, et que nous recevons, de France et de l'étranger, de plus en plus nombreuses, des demandes auxquelles nous ne pouvons répondre dans l'état actuel des choses »⁴⁷.

En 1973, l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne ouvre une formation de conservation et restauration. En 1978, c'est à l'Ifroa qu'il devient également possible de se former à ces domaines.

4. Conclusion

Au terme de cette revue historiographique, des éléments de réponses peuvent être apportés aux questions posées dans l'introduction.

L'interdisciplinarité dont il a été question ici, en commettant parfois des anachronismes, s'est constituée autour de trois champs de connaissance et de compétences : les sciences humaines et sociales avec l'histoire de l'art et l'archéologie notamment ; les sciences naturelles, tout particulièrement, la chimie et la physique ; enfin, la restauration définie assez exclusivement par un savoir-faire technique.

Pour la France, d'après les jalons chronologiques présentés dans cette étude, et malgré un XIX^e siècle peu étudié, les liens entre ces trois champs se sont noués progressivement, avec un appel aux sciences naturelles dès la Révolution française et un ancrage de celles-ci particulièrement saillant dans l'Entre-deux-guerres. L'analyse de Philippot consistant à placer la restauration dans un domaine d'« activité pratique », entre « les deux ailes extrêmes » que sont les sciences naturelles et les sciences humaines, cristallise le schéma de pensée de cette interdisciplinarité dans les années 1960. L'articulation éducative des formations à la restauration, visible et récurrente à l'échelle internationale, en est une expression concrète.

Parmi les promoteurs de cette idée d'interdisciplinarité, on compte peu de restaurateurs dans les articles et les sources consultés. S'expriment davantage des chimistes, physiciens,

⁴⁷ Archives de l'INP, GEM 10, Fonds Gilberte Émile-Mâle, Projet d'une Histoire de la restauration des peintures en France – 4. Documentation sur la restauration et documents de travail. 1 – Dossier « Documents d'archives et textes à utiliser pour terminer le texte sur l'histoire de la restauration » (1933-1980) : BAZIN Germain, *Rapport sur la fondation d'un Institut de restauration*, 1970, 24 p.

philosophes, historiens de l'art, archéologues, conservateurs, etc. Mais surtout, on ne rencontre jamais de vision qui tenterait de circonscrire l'interdisciplinarité de la conservation-restauration à partir de cette dernière considérée comme une discipline ne se limitant pas à ses seuls aspects techniques. Il faut sans doute conclure ici que cette situation relève du fait que la conservation-restauration n'est pas considérée comme une discipline, mais tout simplement encore comme un domaine d'activité. En d'autres termes, l'interdisciplinarité entre l'histoire de l'art ou l'archéologie et la chimie ou la physique par exemple n'existerait qu'à travers une passerelle technique portant le nom de restauration.

La problématique soulevée par Ségolène Bergeon dans les années 1990, à l'origine de cette étude, est d'autant plus aiguë qu'elle prend forme alors que les formations supérieures françaises ont une vingtaine d'années d'existence. Plus aigu encore, le constat d'échec de l'interdisciplinarité qu'elle dresse au début des années 2010 semble indiquer que la conservation-restauration n'est toujours pas une discipline ou considérée comme une discipline – sur le territoire national en tout cas. Or, il ne fait plus aucun doute aujourd'hui que la conservation-restauration est une discipline : elle est enseignée à l'université ou dans d'autres établissements de formation supérieure ; elle a une histoire, une logique, une portée, c'est-à-dire, au sens d'une épistémologie générale, qu'elle présente l'assise fondamentale d'un domaine scientifique ne se définissant pas du tout par son caractère interdisciplinaire. Qu'en est-il dès lors de la réception de cette discipline – puisque c'en est une – dans un contexte d'interdisciplinarité ?

Des éléments de réponse à cette question se trouvent sans doute dans la notion de « nœud d'emprise » discutée par Ségolène Bergeon⁴⁸. Citant les travaux de la sociologue et juriste Madeleine Grawitz (1911-2008), le conservateur rappelle que ces nœuds s'opposent à « l'exigence d'égalité qualitative des disciplines, sinon la discipline prioritaire exclut l'attitude critique »⁴⁹. Ces nœuds sont apparus en quelques occasions dans les jalons proposés ici, certes à une époque où la restauration ne fait pas encore discipline : les propos de Mérimée voyant la chimie améliorer la restauration, la disputation entre chimistes et conservateurs durant l'Entre-deux-guerres afin d'obtenir le leadership des projets de restauration, l'analyse de Paul Philippot reléguant la restauration à une activité pratique, ou encore la description de France-Lanord d'une équipe de restauration composée exclusivement de scientifiques et de conservateurs...

Il serait sans doute intéressant d'étudier comment ces nœuds se sont desserrés au point qu'aujourd'hui, aux Pays-Bas par exemple, une restauratrice s'est vu confier la direction scientifique du projet de recherche « The Girl in the Spotlight ». À l'initiative du Mauritshuis, conduit par Abbie Vandivere à la tête d'une équipe internationale, ce projet s'est penché sur une œuvre de Vermeer, *La Jeune Fille à la perle*⁵⁰. Il serait également intéressant d'analyser en profondeur le retard français pris en la matière.

⁴⁸ Bergeon 2012, 13.

⁴⁹ Grawitz 1993, 292-293, cité par Bergeon 2012, 13.

⁵⁰ Pour un aperçu du projet : <https://www.mauritshuis.nl>.

Bibliographie

- Bergeon, Ségolène (2000), « La conservation-restauration, une exigence d'interdisciplinarité », *Nature Sciences Sociétés* 8 (1), 60-62. [https://doi.org/10.1016/S1240-1307\(00\)88796-8](https://doi.org/10.1016/S1240-1307(00)88796-8).
- Bergeon, Ségolène (2012), « L'interdisciplinarité en restauration : exigence moderne et progrès ou rêve évanoui, échec du dialogue et polémique », dans Gall-Ortlík, Agnès (dir.), *Interdisciplinarietat en Conservació-Restauració : realitat o ficció ?* XIII Reunió Tècnica de Conservació i Restauració (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 22 i 23 de novembre de 2012). Barcelone: Grup tècnic, Associació professional dels conservadors-restauradors de Catalunya, 11-21.
- Bergeon, Ségolène, Berducou, Marie & Nyeborg, Pierre-Emmanuel (1997), « La recherche en conservation-restauration : pour l'émergence d'une discipline », *Technè* 6, 104-110.
- Émile-Mâle, Gilberte (1956), *Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748-1813), son rôle dans l'histoire de la restauration des tableaux du Louvre*. Paris : Éditions du CTHS.
- Émile-Mâle, Gilberte (2008), *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*. Paris: Somogy.
- Étienne, Noémie (2018), « De l'atelier privé à l'atelier de restauration. La formation professionnelle des restaurateurs autour de 1800 », dans Nerlich, France & Bonnet, Alain (dir.), *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris, 1780-1863*. Tours: Presses universitaires François Rabelais, 85-99. <https://doi.org/10.4000/books.pufr.15105>.
- France-Lanord, Albert (1974), « Le laboratoire d'archéologie des métaux au musée du Fer à Nancy », *Archeologia* 67, 10-19.
- Grawitz, Madeleine (1993), *Méthodes des sciences sociales*. 9^e édition. Paris: Dalloz.
- Hodges, Henry (1961), « An Ab Initio Course in the Conservation of Antiquities », *Studies in Conservation* 6 (4), 149. <https://doi.org/10.2307/1505205>.
- Jokilehto, Jukka (2011), *ICCROM and the Conservation of Cultural Heritage: A History of the Organization's First 50 Years, 1959-2009*. Rome: Iccrom. https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM_IC511_History_en_0.pdf.
- Jouves, Barbara (2024), *Amateurs et restaurateurs de tableaux à Paris (1789-1870)*. Paris: Éditions de la Sorbonne.
- Keck, Sheldon (1961), « Training for Engineers in Conservation », *Studies in Conservation* 6 (4), 147. <https://doi.org/10.2307/1505202>.
- Lambert, Simon (2014), « The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850–1950) », *CeROArt* 9. <https://doi.org/10.4000/ceroart.3765>.
- Lauwick, Béatrice, Cabillic, Isabelle et Gerin-Pierre, Claire (2008), « Les concours de restaurateurs de peinture au Louvre », *Technè* 27-28, 105-111.
- Leveau, Pierre (2011), « Le problème de l'apolitique de la conservation-restauration », *CRBC* 29, 5-26.
- Leveau, Pierre (2017), *L'institution de la conservation du patrimoine culturel dans l'entre-deux-guerres*. Dijon: Office de coopération et d'information muséales.

- Marconi, Bohdan (1961), « Programme of the Faculty of Conservation at the Academy of Fine Arts in Warsaw », *Studies in Conservation* 6 (4), 148-149. <https://doi.org/10.2307/1505204>.
- Michel, Patrick (2007), *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.111125>.
- Moreno Rodríguez, Rosa María (2006), *Historia de la restauración de pinturas en Francia*. Séville: Editores Padilla Libros.
- Péquignot, Amandine (2016), « La pinacologie de Fernando Perez et l'Institut Mainini : quand la science de la conservation s'implante au musée », *Cahiers des Amériques latines* 83, 133-150. <https://doi.org/10.4000/cal.4475>.
- Philippot, Paul (1960), « Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peintures et de sculptures », *Studies in Conservation* 5 (2), 61-70. <https://doi.org/10.1179/sic.1960.012>.
- Rotondi, Pasquale (1961), « La formation des conservateurs et des restaurateurs », *Studies in Conservation* 6 (4), 149-152. <https://doi.org/10.2307/1505206>.
- Ruhemann, Helmut (1961), « The Training of Restorers », *Studies in Conservation* 6 (4), 147-148. <https://doi.org/10.2307/1505203>.
- Suárez San Pablo, Fernando (2015), « La politique de restauration des peintures des musées nationaux (1930-1950) », *Les Cahiers de l'École du Louvre* 7. <https://doi.org/10.4000/cel.283>.
- Thomson, Garry (dir.) (1963), *Recent Advances in Conservation: Contributions to the IIC Rome Conference, 1961*. Londres: Butterworths.

4.2. La dépose des peintures murales de Bēta Marqorēwos à Lalibela (Éthiopie) et l'internationalisation des pratiques de restauration

Claire Bosc-Tiessé & Delphine Morana Burlot

Institut des mondes africains (IMAF) & Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA)

Résumé

Cet article analyse la restauration des peintures murales de l'église Bēta Marqorēwos à Lalibela, Éthiopie, pour mieux comprendre l'évolution des aménagements du lieu au fil du temps. Les profondes transformations du décor au XX^e siècle sont détaillées à travers deux toiles restaurées et déplacées, révélant le changement des usages et fonctions du monument. L'étude souligne aussi le rôle des décisions des spécialistes (restaurateurs, architectes) sur l'aspect du site, ainsi que la manière dont les communautés locales se réapproprient aujourd'hui l'église, poursuivant la collaboration internationale pour sa restauration.

Mots-clés

Lalibela – Éthiopie – Dépose – Conservation-restauration – Peintures murales

Abstract

This article analyses the restoration of the murals in the Bēta Marqorēwos church in Lalibela, Ethiopia, to better understand how the site has evolved over time. The profound changes to the décor in the 20th century are detailed through two restored and relocated paintings, revealing the changing uses and functions of the monument. The study also highlights the role of decisions made by specialists (restorers, architects) on the appearance of the site, as well as how local communities are now reclaiming the church, continuing international collaboration for its restoration.

Keywords

Lalibela – Ethiopia – Removal – Conservation-restoration – Wall paintings

Sauvegarder le patrimoine implique d'intervenir sur les œuvres et, malgré ce que préconisent les principes déontologiques de la restauration, les changements que cela induit sont souvent irréversibles¹. C'est le cas, par exemple, de la dépose des peintures murales, qui sont détachées des murs pour des raisons de conservation ou de valorisation des différentes époques des programmes muraux, voire pour entrer dans une collection. Outre le fait que ces peintures ne sont plus dans leur situation d'origine, en passant de peintures murales – inamovibles – à peintures mobiles, elles changent de statut. Fragment d'un ensemble perdu, elles peuvent être déplacées au gré du goût et de l'aménagement des collections. Ainsi, les peintures d'Herculanum et de Pompéi conservées au musée de Naples ont été déposées au XVIII^e siècle à la demande du roi Charles de Bourbon, pour lui permettre d'enrichir sa collection d'antiquités, collection qui a contribué au rayonnement de la cité parthénopéenne et a accru son importance d'un point de vue culturel mais aussi politique (D'Alconzo 2002). Aujourd'hui, les lacunes présentes sur les murs de certaines villas campaniennes témoignent de cette pratique, en partie condamnable car elle a contribué à morceler en petits tableaux un décor conçu comme un ensemble, mais aussi louable, car l'aspect délavé des enduits laissés en place montre que sans ces déposes, les motifs auraient disparu.

En Éthiopie, il arrive que le clergé ou le conseil de paroisse fasse remplacer les parties abîmées d'un ensemble de peintures murales, du moins quand il est fait de toiles marouflées sur les murs, ce qui est le cas le plus fréquent depuis le XVI^e siècle². La toile abîmée est alors déposée et remplacée, ou recouverte par une nouvelle qui peut présenter une peinture d'un style tout à fait différent, l'essentiel étant de préserver la présence de la figure représentée comme l'aspect global. S'il est délicat de dater les débuts de cette pratique, une Vierge à l'Enfant du XVI^e siècle conservée au milieu d'un ensemble de peintures murales du XVIII^e ou du XIX^e siècle dans l'église de Dabra Warq (Bosc-Tiessé 2019, 107) montre qu'elle est antérieure aux premières opérations de sauvegarde par dépose de la part d'Européens.

En 1932, le détachement des peintures de deux églises de Gondar en Éthiopie par la mission Dakar-Djibouti est pensé, depuis la France, comme une sauvegarde dans un contexte si ce n'est colonial du moins impérialiste, quand la France, la Grande-Bretagne et l'Italie tentent d'imposer leur mainmise sur l'Éthiopie. Alors que la recherche ethnographique est intrinsèquement liée au musée, l'ethnologue Marcel Griaule démaroufle, avec l'aide de son équipe, des peintures sur toile fixées sur les murs des églises d'Abbā Entonyos et de Qāhā Iyasus, dont il veut assurer la préservation en les rapportant au musée d'Ethnographie du Trocadéro, et qu'il remplace par des copies réalisées sur place par les membres de la mission (Bosc-Tiessé & Wion 2005, 13-18). Il escomptait par ailleurs que le peintre français qu'il a fait venir pour l'occasion, Gaston-Louis Roux, apprendrait aux peintres éthiopiens la technique de la peinture à l'huile, plus résistante

¹ La notion de réversibilité en restauration est relativement récente. Elle a été énoncée à partir des années 1960 et Ségolène Bergeon-Langle et Georges Brunel notent dans leur *vade-mecum* que ce terme « a servi à rassurer les interlocuteurs des restaurateurs » (Bergeon-Langle & Brunel 2014, 362).

² Nous avons adopté ici un système de transcription scientifique pour les termes et noms éthiopiens, à l'exception des noms pour lesquels il existe une orthographe francisée : Addis Abeba, Lalibela, Amhara, Haïlé Sélassié. Pour certaines figures du XX^e siècle, comme le prince héritier Asfa-Wossen, nous avons conservé la transcription qu'ils ont eux-mêmes adoptée.

à l'eau, pour que ceux-ci puissent continuer à pratiquer leur art de manière plus pérenne. Griaule opère ainsi, sans le dire, une dissociation entre l'idéal et le matériel et pense la conservation, d'une part, par la dépose et la mise au musée et, d'autre part, comme la préservation de formes et de thèmes grâce à des techniques plus durables (Bosc-Tiessé & Wion 2005, 13-18 ; Roux 1935, 3 ; Bosc-Tiessé & Wion 2015, 805-813).

La transposition de conceptions et de pratiques européennes en Afrique prend une autre tonalité quand elles ne se déroulent plus sous la supervision directe des chercheurs mais sont mises en place dans le cadre de programmes de sauvegarde internationaux, menés sous l'égide de l'Unesco grâce à l'Iccrom, fondé en 1956, réunissant un comité d'experts internationaux prenant part à ces opérations³. La première de ces opérations est la campagne internationale de sauvegarde des monuments de Nubie, officiellement lancée en 1960, à la suite de la décision de créer un barrage à Assouan en 1955, pour faire face à la disparition programmée de nombreux monuments en Égypte comme au Soudan sous les eaux du futur lac Nasser⁴. Dans ce contexte, et alors que les archéologues étrangers se partagent les concessions, une équipe de fouille polonaise fait, au cours de l'hiver 1961-1962, une découverte majeure à Faras, anciennement Pachoras, siège du royaume médiéval de Nobadia : une église couverte de nombreuses inscriptions et de plusieurs strates de peintures murales. Entre 1961 et 1964, les peintures sont déposées pour être réparties, selon l'accord entre le Soudan et la Pologne, entre le musée national de Khartoum et celui de Varsovie où elles sont présentées dans l'un et l'autre lieu à partir de 1972 (Michalowski 1974, 7 ; Jakobielski *et al.* 2017, 20-21 ; Calaforra-Rzepka *et al.* 2019, 87-148). Surtout, archéologues et restaurateurs découvrent plusieurs couches de décor qui correspondent à différents moments de l'histoire des sites, et les restaurateurs procèdent alors à leur effeuillage de manière à révéler les états successifs (Anonyme 1964, 17)⁵. En réalité, les pratiques de dépose par strates sont régulièrement menées en Europe et leur transposition aux décors en Afrique correspond à une pratique d'intervention commune pour les restaurateurs européens.

Les peintures murales de Nubie se situaient dans des lieux de culte désaffectés depuis plusieurs siècles, souvent enfouis sous le sable et parfois de nouveau recouverts par celui-ci après les fouilles. Mais, en Italie ou en Éthiopie, il apparaît d'entrée de jeu que la question d'adapter les pratiques pour des églises encore en usage n'est pas posée et que priment une

³ Plusieurs organisations internationales ayant pour but la conservation du patrimoine ont été fondées après la Seconde Guerre mondiale, notamment l'Icom pour les musées, qui a créé en 1967 un comité de conservation (*conservation committee*), et l'Iccrom, fondé en 1956 et plus précisément occupé par les questions de patrimoine bâti. Sur leur rôle dans la campagne de Nubie, voir <https://www.iccom.org/fr/resources/resources-of-the-month/ressources-de-la-biblioth%C3%A8que-de-liccom-sur-la-sauvegarde-des>.

⁴ À propos de ce projet de manière générale, voir Maurel 2013 ; sur le sauvetage des peintures murales des églises de Nubie plus spécifiquement, voir un article anonyme (Anonyme 1964), dans lequel se trouve un « photo-reportage » de Georg Gerster intitulé « Le film de la dépose d'une fresque », qui en montre les différentes étapes.

⁵ Sur la restauration de ces peintures, voir Jędrzejewska 1965 ; 1992. Une même situation se rencontre par la suite sur d'autres sites nubiens plus au sud, comme à Old Dongola et à Banganarti, et les pratiques de dépose et de défoisonnement se poursuivent dans les décennies suivantes jusqu'à aujourd'hui (Calaforra-Rzepka *et al.* 2019, 101-103).

certaine idée de la sauvegarde et l'intérêt pour la découverte de peintures jusque-là ignorées, les décisions étant alors prises aux niveaux étatique et supra-étatique⁶.

Dans cet article, nous détaillerons les restaurations menées sur les peintures de l'église Bēta Marqorēwos (Saint-Mercure) à Lalibela (fig. 1), en Éthiopie, depuis les années 1950 alors que le site devient patrimoine national puis international, un processus consacré par son classement sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco en 1978. Par l'histoire de la dépose de ces peintures, nous verrons dans quels contextes global et local se sont conjuguées relations internationales et pratiques de restauration associées à une certaine idée de l'histoire du site et comment cela a guidé les choix d'intervention sur les œuvres, contraints à la fois par une estimation de l'urgence de la situation⁷, l'expérience personnelle des intervenants, les liens professionnels qu'ils entretenaient avec les autres acteurs impliqués dans la conservation du site (décideurs, financeurs, autorités) et les moyens dont ils disposaient pour pouvoir opérer.



Figure 1 : Plan de Bēta Marqorēwos et localisation du pilier peint, Archeovision-Mission Lalibela, 2019-2020.

Revenir sur ce moment particulier de l'histoire de la restauration où une opération invasive – la dépose – semblait la seule issue possible pour la préservation des œuvres, permet de mieux évaluer la manière dont les pratiques de restauration sont pensées à l'échelle globale dans la

⁶ Pour l'Italie, Danti 1993 est revenue sur l'histoire récente des déposes à Florence et sur les raisons de la généralisation du procédé dans les années 1950-1960.

⁷ Quelque chose de moins objectif qu'il pourrait paraître.

seconde moitié du XX^e siècle. Aujourd'hui, les réflexions menées par Laurajane Smith, dont le concept de « critical heritage » prend en considération l'existence d'un « discours autorisé sur le patrimoine » (« authorized heritage discourse »), interrogent la légitimité de ce type de pratiques (Smith 2012). Le présent article entend replacer ces questions dans une perspective historique, en distinguant les étapes de l'évolution du lieu et des interventions menées par le passé, pour étudier les choix qui ont été faits en matière de restauration et ce qui peut les expliquer. Il s'agit ici de comprendre l'incidence qu'ont la formation et l'expérience pratique des restaurateurs sur les prises de décision en matière d'intervention, en particulier lorsqu'elles ont pour conséquence une modification considérable de l'aspect et du décor du bâtiment, comme c'est le cas lors des déposes. Cela a un réel impact à la fois sur la fonction et l'usage des œuvres par les communautés locales, mais aussi plus largement, lorsque le site est visité par les touristes, ou lorsque les œuvres, déplacées au musée, sont regardées pour leur caractère historique et esthétique. Laurajane Smith dénonce une dépossession des communautés de leur patrimoine par des instances internationales lors des choix de restauration (Smith 2013, 26-31). Nous verrons ici dans quelle mesure, plusieurs décennies après, les communautés se réapproprient les lieux, tout en perpétuant la collaboration avec des équipes internationales pour l'étude et la restauration d'un site religieux.

1. Affectations et transformations de Bēta Marqorēwos au cours des siècles

Le complexe rupestre de Lalibela : de l'histoire à la patrimonialisation

Le site de Lalibela est un complexe rupestre situé sur les hauts plateaux septentrionaux de l'Éthiopie actuelle, où il est creusé dans des coulées de scories basaltiques sous le niveau du sol. Il se présente aujourd'hui comme un ensemble d'une douzaine d'églises taillées dans la roche à l'imitation d'architectures bâties, partiellement enserrées par des tranchées reliées par des tunnels ou des passages à ciel ouvert et accompagnées de cavités plus ou moins aménagées⁸. Sous le règne du roi Lalibela, dans le premier tiers du XIII^e siècle, un certain nombre des monuments aujourd'hui connus sont déjà des églises, mais les recherches des quinze dernières années ont surtout montré comment le site avait été créé et retravaillé au cours des siècles, au moins depuis le XI^e siècle, la date de chronologie absolue la plus ancienne obtenue à ce jour (Derat *et al.* 2021, 472-474), pour devenir un lieu de culte chrétien qui connaît plusieurs phases d'investissement et d'abandon, au moins relatifs (Fauvelle-Aymar *et al.* 2010 ; Bosc-Tiessé & Derat 2019a). Il est ainsi réaménagé à plusieurs reprises, principalement par de nouveaux creusements, et ce n'est qu'à partir du début du XX^e siècle que, site de pèlerinage majeur, il est aussi perçu par les souverains éthiopiens comme un lieu emblématique du pays avant d'être progressivement transformé en patrimoine à la fois de toute l'Éthiopie, au-delà des limites du royaume chrétien ancien, puis reconnu comme patrimoine mondial. Dans les parcours touristiques, il devient alors un lieu phare de la « route

⁸ Leur nombre varie selon que l'on compte les monuments autonomes ou les églises à proprement parler comme en fonction de la consécration et désaffectation de certaines parties du site selon les époques.

historique » du nord de l'Éthiopie. Au début du XX^e siècle, les souverains éthiopiens entreprennent des restaurations sur le site, parfois d'envergure, comme la reconstruction des piliers de l'église Bēta Madhānē 'Alam (Sauveur-du-monde) ou du porche sud de l'église Bēta Māryām (Sainte-Marie) et, cela, au moins depuis 1919 jusqu'à la fin des années 1950, avant que la question de la sauvegarde du site ne devienne un sujet international dans les années 1960 pour donner suite à l'appel du gouvernement éthiopien (Bosc-Tiessé & Derat 2019b).

Campagnes de relevés et de restauration

Si quelques relevés sommaires des églises de Lalibela avaient été publiés au XIX^e siècle, les premiers plans et coupes précis, visant à l'exhaustivité, ont été réalisés en avril-mai 1939 par le centurion Elio Zacchia sous la direction d'Alessandro Augusto Monti della Corte, accompagnés par Lino Bianchi Barriviera, qui réalise des eaux-fortes des lieux, et par la femme de Monti della Corte qui s'occupe de la logistique⁹. Monti della Corte est alors chef du bureau d'études de la région Amhara de l'Africa Orientale Italiana dans le nord de l'Éthiopie passée, par les armes, sous le contrôle de l'armée italienne en 1936. L'équipe italienne a alors accès à tous les recoins du site, y compris les sanctuaires des églises dont l'accès est normalement réservé aux ecclésiastiques, expliquant après coup qu'ils avaient été déclarés à cette fin *missi dominici* par le supérieur des églises de Lalibela (Monti della Corte 1940, 16-17 ; Bianchi Barriviera 1962, 28), alors que la région est – au moins officiellement – sous contrôle italien et que la mission a été organisée par le Commissariat du gouvernement du Lasta, italien, et l'accès facilité par le résident Marchis (Monti della Corte 1940, 14). Des travaux de restauration des églises sont alors envisagés, mais la guerre et la reconfiguration des rapports internationaux avec la libération de l'Éthiopie en 1941, mettent un terme à ces projets (Bianchi Barriviera 1966, 136)¹⁰.

Les restaurations qui ont été menées ensuite, entre 1954 et 1959, sous la houlette du gouvernement éthiopien, se sont avérées très invasives avec l'application d'un mortier qui resculpte les formes des bâtiments à l'équerre et qui, peint en rouge, accentue l'effet de la couleur naturelle de la roche. En 1965, le prince héritier Asfa-Wossen Haile Selassie, président du conseil de l'Administration des Antiquités éthiopiennes¹¹, demande à l'Unesco une aide financière et technique pour la restauration et la préservation des églises et un comité international sous la tutelle de l'administration impériale des Antiquités est créé (Angelini 1967). À la suite de cela, trois campagnes de restauration sont menées entre 1966 et 1970 sous la direction de l'architecte italien Sandro Angelini, alors directeur du musée Archéologique de Bergame, financées par le gouvernement éthiopien et l'International Fund for Monuments

⁹ Dès 1940, Augusto Monti della Corte publie une partie des résultats de la mission (Monti della Corte 1940), l'ensemble des relevés, assortis de documents graphiques et de photographies, sont toutefois édités par Lino Bianchi Barriviera entre 1948 et 1964 (Bianchi Barriviera 1948 ; 1962 ; 1964).

¹⁰ Il faut noter que la date réelle de publication est 1968 et que Bianchi Barriviera parle des restaurations en cours menées par l'équipe Angelini en s'appuyant sur la brochure publiée en 1967 par l'International Fund for Monuments (Angelini 1967).

¹¹ *Final Report of the Committee for Restoration and Preservation of the Churches of Lalibela*, n.d., n.l., archives de l'Institute of Ethiopian Studies, Addis Abeba (<https://eap.bl.uk/archive-file/EAP286-1-2-2>).

(IFM), créé la même année et qui deviendra ensuite le World Monuments Fund¹². Le projet construit par Angelini vise *in fine* à restaurer le site comme il aurait été élaboré sous le règne de Lalibela dans l'idée que tout ajout construit serait postérieur et sans prendre en compte une histoire des surcreusements. Il démonte ainsi les restaurations précédentes et vide les tranchées jusqu'à atteindre la roche-mère. C'est d'ailleurs au titre de ce que le roi Lalibela aurait réalisé que le site est classé sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco en 1978 (Bridonneau & Derat 2023, § 2). Cette idée de retrouver le Lalibela du roi Lalibela guide les choix de restauration menées sous l'égide de l'Unesco et, ce, encore jusque dans les années 2010 (Bosc-Tiessé 2016 ; Bosc-Tiessé & Derat 2019b)¹³. Dans la continuité des principes directeurs des travaux d'Angelini, ces opérations de conservation-restauration figent aussi, dès lors, l'évolution du site. Dans une moindre mesure, cela a eu un impact sur les choix faits pour la restauration des peintures réalisées *in situ* à ce moment-là, alors que la restauration d'une peinture sur toile provenant de l'église Bēta Marqorēwos avait été effectuée dans la deuxième moitié des années 1950 en Allemagne.

Les murs de partition intérieurs et la localisation des peintures murales à Bēta Marqorēwos

À partir de la fin du XIX^e siècle, les récits des voyageurs européens à Lalibela mentionnent les églises qui ont des décors intérieurs, principalement Bēta Māryām presque intégralement peinte et sculptée, et Bēta Golgotā dont les murs latéraux sont partiellement peints et, surtout, ornés de grands bas-relief peints (Bosc-Tiessé *et al.* 2021). D'autres peintures sont parfois mentionnées, comme à Bēta Amānu'el (Bosc-Tiessé 2019, 123-125) ou à Bēta Libānos (Simon 1885, 316), mais les propos ne sont pas toujours assez clairs pour distinguer ce qui est de l'ordre des vestiges d'un décor peint et ce qui relève plutôt du graffiti.

Dans le groupe sud-est, l'église Bēta Marqorēwos est aussi signalée dès 1882 comme ornée de quelques peintures murales. Elle aurait été une des premières grandes salles, soutenue par des piliers massifs, creusée juste sous le substrat rocheux, dans la phase « hypogée » de l'évolution du site. La partie supérieure s'est partiellement effondrée et une partie du premier monument est aujourd'hui à l'air libre. Elle avait été transformée grossièrement en église dans un temps ultérieur, à une époque indéterminée mais de manière effective au XV^e siècle quand elle est citée comme telle dans la *Vie de saint Lalibela* (Bosc-Tiessé & Derat 2019a, 32 ; Perruchon 1892, 124). L'ouverture sur ce qui se présente aujourd'hui comme une terrasse après l'effondrement de la voûte rocheuse est aujourd'hui fermée par un mur construit (fig. 1).

En 1881, Achille Raffray, vice-consul de France à Massawa, saisit l'occasion d'une visite officielle auprès du roi d'Abyssinie pour aller voir le site de Lalibela. Il décrit alors l'église, qui lui apparaît donc bien comme telle, comme une « grotte, ou plutôt un hangar soutenu par huit colonnes, et ouvert sur une cour longitudinale de forme irrégulière » (Raffray 1882, 7). En revanche, le fait qu'il ne compte que huit piliers sur les dix-huit que comprend le lieu dans son

¹² Cp. Angelini 1967 et Anfray 2002, 143.

¹³ De manière plus générale sur les effets de la patrimonialisation en contexte international sur la ville de Lalibela d'un point de vue social et politique, voir Bridonneau 2014.

état actuel (peut-être vingt à l'origine) (Monti della Corte 1940, 67-68) donne à penser qu'il n'a pas eu accès ni vu toute la surface, que celle-ci ait été fermée par des rideaux ou des murs intérieurs, comme c'est de manière certaine le cas plus tard. À l'intérieur, des murs de partition ont été effectivement construits à une époque à déterminer. L'équipe italienne de Monti della Corte les voit en 1939 mais ne les fait pas figurer sur ses plans, sans doute parce que, construits, ils sont considérés comme n'étant pas originaux¹⁴.

À propos des peintures, Raffray dit seulement que l'église est « ornée d'un grand nombre de peintures qui ne sont protégées des intempéries que par des tentures » (Raffray 1882, 7). Son compagnon de voyage, Gabriel Simon, ajoute que le lieu contient des peintures « à fresque », ce qui signifie qu'elles lui apparaissent comme des peintures murales et non pas comme des toiles tendues sur châssis et appuyées sur les murs comme c'est le cas de certaines aujourd'hui¹⁵. Il précise qu'elles représentent « saint Georges, saint Maurice à cheval et une Vierge à l'enfant »¹⁶, ce qui correspond très certainement à la peinture restaurée en Allemagne dont il sera question ci-dessous (fig. 2). Pour Monti della Corte, les peintures qu'il dit suspendues ou collées à l'intérieur et à l'extérieur de l'église sont plus récentes que les murs bâtis, eux-mêmes postérieurs au creusement de cette grande salle.

¹⁴ Monti della Corte 1940, 68-69. Bianchi Barriviera (1966 [1968], 144) parle des maçonneries récentes dans Bēta Marqorēwos que « les travaux en cours » (ceux d'Angelini à partir de 1966) ont éliminés. Les travaux de la mission archéologique et historique éthio-française menés depuis 2008 ont par ailleurs permis d'abandonner l'idée qu'architecture rupestre excavée et architecture construite ne pouvaient pas être contemporaines (Bosc-Tiessé et Derat 2019a).

¹⁵ À Weqer Masqala Krestos, au sud de Saqotā, où il passe en quittant Lalibela, il note toutefois que les peintures murales sont réalisées sur des toiles (Simon 1885, 334-335). Il faut cependant garder à l'esprit que les visites, souvent brèves et avec une luminosité minimale, ne permettent pas d'avoir une appréhension précise des détails.

¹⁶ Simon 1885, 296-334, pour le séjour à Lalibela (à compter du 25 septembre, juste après la saison des pluies donc), 315. Les objectifs de Gabriel Simon, qui se présente comme un ancien officier de cavalerie et explore les hauts plateaux avec un certain monsieur Herbin, sont commerciaux. Herbin et lui rencontrent Raffray en débarquant à Massawa et voyagent avec lui pour les facilités que lui offre son statut officiel. Raffray et Simon publient chacun leur récit de cette visite et donnent des informations complémentaires. Leurs publications respectives sont accompagnées de plans et coupes réalisés par Herbin, et aussi de dessins, en partie différents dans les deux publications, réalisés par Raffray au moins en partie (Raffray 1882, 8).



Figure 2 : Vie et Passion du Christ, saint Georges, Vierge à l'Enfant, saint Mercure, env. 1720-1850, peinture sur toile provenant de Bēta Marqorēwos à Lalibela, démarouflée et tendue sur châssis après restauration, National Museum of Ethiopia, Addis Abeba. Orthophoto C. Bosc-Tiessé & A. Garric (cl. Mission Lalibela, 2018).

2. L'intérêt international pour Lalibela

La diplomatie culturelle de l'ambassade d'Allemagne dans la deuxième moitié des années 1950

Entre 1954 et 1958, vraisemblablement en 1956, dans le contexte de la reconstruction des relations diplomatiques entre l'Éthiopie et la République fédérale d'Allemagne (Gehring-Münzel 2007), Irmgard Bidder, épouse de l'ambassadeur¹⁷, se rend à Lalibela. Elle a alors le soutien de l'empereur Haïlé Sélassié et y est reçue par le gouverneur de la région du Lāstā, Berhāna Masqal, et sa femme. À l'issue de son périple, qui se fait alors en partie à dos de mule, elle publie un livre qui a pour principal objectif de faire connaître le site. Sans prétention en matière de recherche, elle s'essaye rapidement à une présentation historique de même qu'à quelques rapprochements iconographiques avec d'autres parties du monde¹⁸. Surtout, ses photographies témoignent de l'état des lieux à ce moment-là et tout particulièrement des restaurations du début des années 1950, notamment sur l'église Bēta Amānu'ēl. Bidder accompagne ses descriptions des plans de l'équipe de Monti della Corte, qu'elle redessine¹⁹.

¹⁷ Cette information est donnée sur la jaquette de son livre (Bidder 1958), voir aussi Wehlte 1959, 1. Hans Bidder est le premier ambassadeur allemand en Éthiopie après la Seconde Guerre mondiale et a pris ses fonctions à Addis Abeba en janvier 1954 (Gehring-Münzel 2007, 87).

¹⁸ Bidder, 1958. Son livre est publié la même année en anglais et en allemand et est réédité dès l'année suivante.

¹⁹ Si la provenance des plans est indiquée, l'ouvrage de Monti della Corte est oublié dans la bibliographie. Bianchi Barriviera (1966, 144) a pointé quelques erreurs dans ces reprises.

Pour Bēta Marqorēwos, elle y fait ajouter les murs de partition construits ce qui permet de comprendre l'organisation interne à cette époque (Bidder 1958, 110-112).

Elle mentionne aussi deux peintures sur toile marouflées sur les murs de l'église, sans préciser toutefois leur localisation (Bidder 1958, 111-112)²⁰. Ce point est important car demeurent inconnus, d'une part, l'endroit où était fixée la peinture qui est restaurée ensuite en Allemagne (fig. 2) et, d'autre part, le moment et les conditions exactes dans lesquelles elle a été déposée. Cette toile d'environ six mètres de long sur trois mètres de hauteur comprend, dans sa partie supérieure, une série de huit petits tableaux relatant la naissance et la passion du Christ²¹ et, en place centrale, de gauche à droite, la Crucifixion surmontant la Descente du Christ aux enfers, saint Georges terrassant le dragon et délivrant la princesse de Beyrouth, la Vierge à l'Enfant entourée de deux archanges, un orant allongé à ses pieds, puis saint Mercure transperçant Julien l'Apostat (disparu), face à des personnes dans une tour, et suivi d'un personnage à pied qui pourrait être un commanditaire. Typique du style de la deuxième École de Gondar, cette peinture est ainsi à dater entre les années 1720 et la première moitié du XIX^e siècle.

Le texte de Bidder laisse entendre qu'elle a vu cette peinture en place. Elle raconte toutefois aussi comment, deux ans auparavant dit-elle – mais ce décalage chronologique s'explique peut-être par le temps écoulé entre sa visite (1956 ?) et la publication de son récit en 1958 –, Haïlé Sélassié avait fait transférer cette peinture au musée archéologique d'Addis Abeba où la toile a été clouée sur le mur après avoir été découpée en plusieurs morceaux en raison de sa taille (Bidder 1958, 111-112). Les photos de Bidder montrent d'ailleurs un fond blanc, mur ou plus certainement table, qui évoque le musée, voire l'institut de restauration en Allemagne, plutôt que l'église (Bidder 1958, pl. 10-13). Après divers attermoiements, la peinture atterrit à Stuttgart où elle est restaurée par l'équipe de Kurt Wehlte, directeur de l'Institut für Technologie der Malerei²². Wehlte dit que la toile s'était détachée du mur à plusieurs endroits et, déchirée, partait plus ou moins en lambeaux, comme on le voit sur une des photographies qu'il publie et qui lui a peut-être été transmise par Bidder (Wehlte 1959, 3). Ce cliché permet aussi de voir que la dépose a été faite sans protection préalable de la surface, car sans doute avait-on jugé alors que la toile assurait la stabilité nécessaire à la couche picturale lors de l'intervention. Une

²⁰ L'autrice mentionne trois peintures sur toile, mais pour la deuxième et la troisième, elle renvoie aux pl. 14 et 15 de son livre, qui montrent en fait deux détails de ce qui est la même toile (une partie des scènes de l'Arrestation du Christ et du Couronnement du Christ se voient sur les deux clichés). Cela montre qu'elle parle d'après ses photos et non d'après ses observations sur place, notes ou souvenirs. Une photographie d'Eduard Gübelin, prise dans la décennie 1960-1970, montre une autre peinture sur toile, démarouflée, montrant aussi saint Georges transperçant le dragon et sauvant la princesse. De la même époque, la main est toutefois différente et cette peinture n'a pas été répertoriée par ailleurs (ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv, <https://ba.e-pics.ethz.ch/>, <https://doi.org/10.3932/ethz-a-00088868>).

²¹ De gauche à droite : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, le Baptême du Christ, la Prière au jardin des Oliviers, les deux scènes suivantes sont totalement effacées, et une dernière image montre un personnage couronné, entouré de deux personnes et un orant allongé à ses pieds.

²² La restauration avait d'abord été envisagée en France sans doute parce que la Section d'Archéologie, créée en 1952 par Haïlé Sélassié, avait été confiée à des archéologues français et que ceux-ci avaient envisagé de lancer des recherches à Lalibela après une première mission en 1955 (Kebbedé Mikaël & Leclant 1955 ; Miquel 1959). À Stuttgart, les matériaux de cette peinture ont aussi fait l'objet d'analyses (Denninger 1959).

fois l'opération de restauration terminée, la peinture de retour en Éthiopie ne repart pas pour Lalibela car elle est finalement présentée au musée national à Addis Abeba, où elle se trouve encore aujourd'hui.

L'équipe internationale des années 1960 : la dépose par Arrigoni de la peinture de la Passion du Christ

En 1967, moins d'une dizaine d'années plus tard, l'équipe italienne menée par Sandro Angelini comprend plusieurs spécialistes, tous originaires de la ville de Bergame et, parmi eux, le restaurateur de peintures Giuseppe Arrigoni (1915-2006). Lorsqu'il intervient à Lalibela, Arrigoni est déjà un restaurateur expérimenté : après avoir étudié la peinture en décor à Bergame, il s'est formé chez un restaurateur milanais à la conservation des peintures murales. Il intervient régulièrement, avec son frère, Luigi, auprès de Mauro Pellicoli, professeur à l'Institut de restauration de Rome, dès sa création le 18 octobre 1941²³. Dans l'immédiat après-guerre, tous trois travaillent ainsi sur les peintures de Giotto dans la chapelle Scrovegni de Padoue et sur la Cène de Léonard de Vinci à Milan (Angelini 2011, 14-15). Arrigoni poursuit son activité en partie en collaboration avec l'Istituto Centrale per il Restauro de Rome, dans les nombreux chantiers engagés à la suite des destructions qui ont eu lieu en Italie pendant la guerre. Il travaille ensuite seul à Bergame, comme restaurateur de la surintendance de Milan, et c'est dans ce cadre que Sandro Angelini l'engage pour le chantier de Lalibela (Angelini 2011, 17). Arrivé le 24 décembre 1966 sur le site, Giuseppe Arrigoni travaille de concert, à partir du 18 janvier 1967, à la restauration de Bēta Amānu'ēl, de Bēta Marqorēwos et de Bēta Māryām, jusqu'à ce qu'il tombe d'un échafaudage le 10 mars et soit envoyé à l'hôpital d'Asmara, puis de rentrer définitivement en Italie²⁴.

À Bēta Marqorēwos, Angelini s'applique à faire vider les tranchées et démonter les murs intérieurs construits à plusieurs époques, comme en témoignent sur les photos les différents types de maçonnerie. Les ouvertures, elles-mêmes murées, témoignent aussi des changements de projets récents dans ces aménagements intérieurs²⁵. Dans Bēta Marqorēwos, seul un pilier présente alors encore une peinture réalisée sur une toile de grosse facture, appliquée sur le mur à l'aide de terre et de paille mélangée (*čeqā* en amharique)²⁶. Cette œuvre, qui présente trois saints dans son registre supérieur et des scènes de la Passion du Christ sur quatre registres ensuite, est de la même main que la grande peinture restaurée en Allemagne et à présent conservée à Addis Abeba.

²³ Angelini 2011, 14 et entrée « Pellicoli, Mauro » dans Istituto della Enciclopedia Italiana 2009.

²⁴ Archives Angelini, Bergame, IFM, documents M1 CB-03 et M1 CA-06, M1 CG-3 à 10h, 12c.

²⁵ Archives Angelini, Bergame, IFM, album photo « Biet Mercoreos-Amanuel-Abba Libanos ».

²⁶ Sur la face sud-ouest du pilier nord-ouest, à gauche de l'entrée vers le sanctuaire aujourd'hui dans la partie accessible aux laïcs. L'accès à l'église au-delà de ce pilier est alors muré et seule cette face est visible par tout un chacun.

En 1967, la toile est déjà partiellement décollée dans sa partie supérieure, ce qui permet de voir dessous une autre peinture, réalisée, elle, directement sur la paroi. Arrigoni dépose alors la première peinture afin de mettre au jour la seconde, plus ancienne. Les rapports des missions d'Angelini ne mentionnent que très rapidement cette opération, mais les photos la montrent en cours (fig. 3)²⁷.

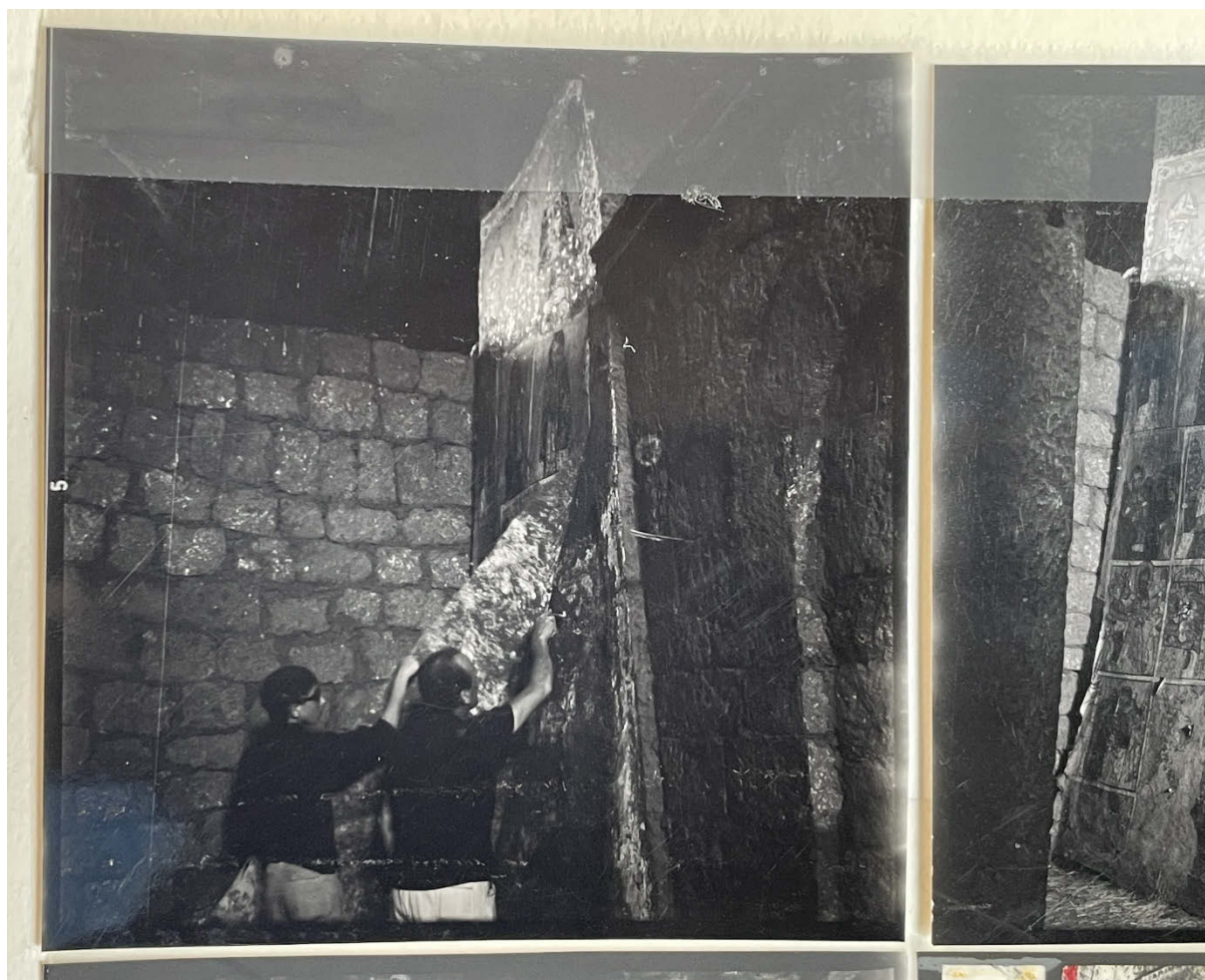


Figure 3 : Dépose de la peinture sur toile (saints et Passion du Christ) du XVIII^e-XIX^e siècle par Giuseppe Arrigoni, aidé par Luigi Angelini, dans l'église Bēta Marqorēwos dont les murs de partition intérieurs sont encore en place, janvier 1967. Archives Angelini, Bergame.

Les interventions menées par Arrigoni en Éthiopie répondent à une pratique usuelle du restaurateur, spécialiste de la dépose *a strappo*, qu'il réalisait régulièrement sur des œuvres médiévales en Lombardie. Cette méthode, mise au point au début du XVIII^e siècle à Naples, et développée en France par Robert Picault, connaît une vogue sans précédent en Italie à partir du début du XIX^e siècle, notamment en Lombardie²⁸. Elle consiste à arracher la partie la plus

²⁷ Voir ci-dessus et les photos de l'album « Biet Mercoreos-Amanuel-Abba Libanos » (Archives Angelini, Bergame) qui montrent Giuseppe Arrigoni au travail, aidé d'un des fils de Sandro Angelini, Luigi (nous remercions Piervaleriano Angelini pour cette identification). D'autres photos illustrant l'activité d'Arrigoni à Lalibela seraient conservées par l'Associazione Secco Suardo per la Conservazione ed il Restauro dei Beni Culturali à Lurano, dans les environs de Bergame, mais nous n'avons pas pu y avoir accès.

²⁸ Sur l'histoire du *strappo*, on se référera à Conti 1973, 219 et suiv.

superficielle d'une peinture murale, c'est-à-dire la couche picturale, pour la coller ensuite sur un nouveau support²⁹. Cette opération n'est pas sans risque car il n'est pas rare qu'une partie de l'œuvre reste collée au mur, tandis que le reste a été arraché. Néanmoins, elle connut une vogue après la Seconde Guerre mondiale car, appliquée en Italie sur les fresques de la Renaissance, elle a permis de mettre au jour d'autres peintures sous-jacentes³⁰, ainsi que dans plusieurs cas, la *sinopia*, c'est-à-dire le dessin préparatoire, étape décisive de la fabrication des peintures. Le dévoilement des *sinopie* grâce au *strappo* a été une révélation pour les historiens de l'art qui ont pu travailler sur l'élaboration des œuvres et étudier à loisir les changements de composition. Les peintures déposées étaient alors présentées à côté de leurs *sinopie*, dans un dédoublement de l'œuvre qui ne semblait gêner personne. Enfin, un événement qui contribua à multiplier ces opérations en Italie est sans conteste l'inondation séculaire qui a eu lieu à Florence en novembre 1966³¹. Pour restaurer les peintures murales touchées par les eaux, il fut décidé de les déposer, et même les œuvres qui avaient été épargnées subirent des *strappi* de manière préventive. Paolo dal Poggetto, assistant d'Umberto Baldini lors du chantier de sauvetage des œuvres florentines en 1966, se rappelle quarante ans plus tard que « ces opérations de sauvetage ont permis la découverte de tout un monde nouveau d'œuvres d'art, les *sinopie* »³². Bien des spécialistes s'accordent alors pour dire que la dépose permet d'assurer la conservation des peintures murales, répondant ainsi à une idée largement partagée³³ : cette intervention, qui, certes, révèle l'histoire de l'œuvre, en modifie pourtant profondément les usages et la perception par le spectateur. C'est peut-être pour cette raison que d'autres spécialistes, comme Giorgio Torraca, voient au contraire dans la généralisation de la dépose une dérive, une intervention menée pour de mauvaises raisons, assimilant les œuvres à des biens de consommation, qui sont divisés selon leurs différentes parties (*sinopia*, dessin préparatoire, peinture) et rendus mobiles pour être exposés en divers lieux³⁴. Toutefois, la multiplication des déposes entre 1950 et 1970 en Italie montre que l'opinion de Torraca ne fait pas l'unanimité. La dépose est considérée comme une intervention de sauvetage, nécessaire

²⁹ Cette intervention est une variante de la transposition des peintures de chevalet de bois sur toile, très en vogue en France au milieu du XVIII^e siècle, et dont Robert Picault s'attribuait l'invention (Conti 1973, 126 et suiv. ; Natale 1993 ; Étienne 2012, 52 et suiv.).

³⁰ Pendant la période médiévale et une partie de la Renaissance, il n'était pas rare que, dans les églises, une peinture jugée altérée ou trop ancienne soit recouverte par une nouvelle peinture, en fonction des besoins de la liturgie. Cette pratique, appelée « substitution » par Nagel et Wood, a été bien décrite dans leur ouvrage (Nagel & Wood 2015, 33 et suiv.).

³¹ Danti (1993, 57) rappelle que les destructions de la Seconde Guerre mondiale sont encore très vives dans les mémoires, ce qui justifie la dépose dans une démarche considérée comme préventive.

³² « [...] Operazioni di salvataggio che tra l'altro permisero la scoperta di un intero nuovo mondo di opere d'arte, le *sinopie* » (Dal Poggetto 2013, 15). La découverte des *sinopie* conduit même à créer un « museo delle *sinopie* » à Pise (Caleca *et al.* 1979, cité par Metelli 2012, 45).

³³ À propos de peintures murales de Paolo Uccello se trouvant au Chiostrino Verde de Santa Maria Novella à Florence, le restaurateur Leonetto Tintori remarque que la dépose de plusieurs fragments a permis leur conservation, alors que les peintures restées en place sont ruinées (Tintori 1963, 120). Cesare Brandi indique, lui, qu'il est préférable de déposer les fresques antiques afin de les transposer sur toile, car « aucun autre système plus sûr et plus aisé n'a été inventé jusqu'à présent » (Brandi 2001, 113).

³⁴ Torraca dans Urbani 1973, 48 cité par Metelli 2012, 145. Notons toutefois que le président de l'Iccrom, Paul Philippot, voit dans la dépose « une mesure extrême, à laquelle on ne se décidera qu'en cas d'absolue nécessité, après un examen approfondi de la situation dans son ensemble » (Philippot & Mora 1965, III, 29).

et qui doit être pratiquée même sur les œuvres en bon état de conservation (Mazzini 1989, 39).

Dans ce contexte, la superposition de deux peintures sur le pilier de Bēta Marqorēwos, la première étant sur toile, apparaît donc probablement à Giuseppe Arrigoni comme évidente, d'autant que la peinture en surface se détache déjà en partie de son support. La peinture marouflée doit être déposée, afin de découvrir la peinture sous-jacente, qui est laissée en place et restaurée. Alors que les *strappi* effectués en Italie révélaient souvent le dessin préparatoire de l'œuvre, ici c'est une autre peinture, plus ancienne, qui est mise au jour.

Du fait de la structure des peintures, l'opération est moins complexe à réaliser que ne le serait la dépose d'une fresque, puisque l'œuvre en surface est déjà sur un support transportable, la toile, et cette intervention est ici accomplie sans protection particulière. Elle est aussi moins problématique du point de vue éthique, puisqu'elle consiste à séparer deux peintures différentes et non pas plusieurs couches superposées d'une même peinture, comme le fait le *strappo*. En avril 1970, lors de la dernière mission Angelini à Lalibela, la peinture sur toile est alors restaurée et encadrée par Sandro Allegretti qui a pris la suite de Giuseppe Arrigoni³⁵, et laissée dans le palais du gouverneur à Lalibela³⁶.

Étude et conservation : la mission de 2018

Alors que des opérations de restauration sont encore pratiquées sur le site sans étude matérielle et technique approfondie³⁷, les travaux menés dans le cadre des projets de conservation-restauration et de valorisation du site depuis 2018, au sein de la mission archéologique et historique franco-éthiopienne, entendent enraciner les propositions de conservation-restauration comme de valorisation dans des recherches sur l'histoire et l'archéologie des lieux pour mieux connaître ce que l'on restaure tout à la fois d'un point de vue matériel et technique. Les études préliminaires proposaient ainsi de montrer les différentes étapes de fabrication et de vie de la peinture peinte initialement sur le pilier et, ainsi, de mettre en valeur les savoir-faire techniques des peintures éthiopiens et comment ceux-ci évoluent dans le temps³⁸.

La peinture réalisée sur le pilier est constituée de trois registres disposés verticalement, délimités par des bandes, les deux premiers ornés de rosettes. Au premier registre en partant

³⁵ Archives Angelini, Bergamo, IFM, M 1 CB-15 (IIIe fase [1970], rapporto finale sommario).

³⁶ Archives Angelini, Bergamo, IFM, M1 CG-38.

³⁷ Voir les restaurations menées sous l'égide du World Monuments Fund à Bēta Golgotā en 2018.

³⁸ Ces principes d'études ont été mis en place depuis 2009 avec Sigrid Mirabaud dans le cadre d'un projet de recherche sur la conception des peintures éthiopiennes, d'abord à partir des icônes conservées à l'Institute of Ethiopian Studies à Addis Abeba (Bosc-Tiessé & Mirabaud 2016) et ensuite dans l'église rupestre de Māryām Qorqor. Ils ont pu être déployés à Lalibela à partir de 2018. À Bēta Marqorēwos, l'étude de la mise en place technique et matérielle de la peinture sur le pilier a été réalisée sur place en 2018 par Claire Bosc-Tiessé et Delphine Morana Burlot dans le cadre de mission franco-éthiopienne Lalibela, dirigée alors par Claire Bosc-Tiessé et Marie-Laure Derat (Bosc-Tiessé & Derat 2018, 18-27), et poursuivie par des prélèvements en vue de la caractérisation des matériaux constitutifs en 2019 dans le cadre des accords intergouvernementaux franco-éthiopiens pour la restauration et l'étude du site (Bosc-Tiessé *et al.* 2021a ; 2021b).

du haut, trois personnages de grande dimension, coiffés de couronnes et vêtus de vêtements richement ornés, portent des croix de bénédiction et des encensoirs. Au registre intermédiaire, cinq personnages, de dimensions légèrement inférieures, sont eux aussi coiffés de couronnes et habillés du même type de vêtements, aux motifs toutefois différents. Ils portent, eux, simplement des croix de bénédiction dans leurs mains jointes. Un sixième personnage de moindre taille, à notre main droite, barbu et coiffé d'un turban leur fait face, légèrement en retrait.

Le troisième registre, au niveau du sol, est séparé du deuxième par une bande rouge sans ornement. Cinq personnages se succèdent. Le personnage situé à gauche porte une épée et le troisième en partant de la gauche une écharpe liturgique. Les attributs des autres personnages ont disparu et la scène est très lacunaire et peu lisible.

Nous pouvons proposer de situer ces peintures au XVI^e siècle pour le moment, faute de mieux, en considérant que le style dont elles relèvent pourrait prendre place entre les formes artistiques connues du XV^e et du XVII^e siècle, et beaucoup plus incertaines pour la période intermédiaire. Le traitement des sujets est aussi inhabituel. Si les deux premiers registres figurent les Anciens de l'Apocalypse, connus aussi dans la liturgie et la peinture éthiopienne comme les « prêtres du ciel » à partir de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle, ils sont habituellement au nombre de vingt-quatre et, surtout, sont représentés de part et d'autre de la Trinité, de Dieu le Père ou du Christ Pantocrator, tournés vers ces personnages centraux et non les uns vers les autres comme ils le sont ici au registre supérieur et comme les jeux de regard au registre intermédiaire le suggèrent aussi. Ils sont aussi habituellement situés dans la partie supérieure des ensembles muraux, laquelle évoque le monde divin dans une lecture verticale des murs du terrestre vers le céleste. Leur positionnement sur ce pilier, vestige isolé, ne correspond pas à ce que nous connaissons par ailleurs et ne permet pas, pour le moment, de mieux comprendre la fonction du lieu en général ni son fonctionnement en particulier.

L'observation de la peinture permet en revanche de comprendre la mise en place du décor et la succession d'interventions au cours du temps. Les traces de taille du pilier sont nettement visibles en lumière rasante, car l'enduit, très fin, ne cherche pas à rendre la surface plus lisse. Dans une première phase, située provisoirement au XVI^e siècle, un bûchage a été effectué au préalable pour conférer à l'enduit une meilleure accroche. Puis un enduit blanc, d'une épaisseur plus fine en partie basse qu'en partie haute, a été appliqué sur la surface à peindre. Il est bien conservé, sauf en partie basse, où il présente des lacunes laissant voir la pierre du support. Là où il est encore présent, il a une bonne cohésion et une bonne adhérence avec le mur. En revanche, là où son épaisseur est plus grande, c'est-à-dire dans le registre supérieur, il présente des craquelures et des décollements très localisés. Les analyses effectuées sur des échantillons prélevés dans chacun de ces registres montrent que ces enduits ne diffèrent pas seulement par leur épaisseur, mais aussi par leur nature, puisqu'il s'agit de gypse dans le registre supérieur et de calcite dans le registre inférieur. Si le gypse est largement disponible en Éthiopie (Getaneh Assefa 1985, 340 ; Solomon Tadesse *et al.* 2003) et souvent identifié dans les peintures murales des XII^e-XIII^e siècles comme sur les icônes du XV^e siècle (Kidane Fanta Gebremariam 2013, 464, 468 ; Bosc-Tiessé & Mirabaud 2016, § 16, 54), les enduits à base de calcite ne correspondent pas à ce que nous connaissons pour le moment de cette période et

de cette région. Cette différence pourrait s'expliquer par une exécution postérieure à celle du registre supérieur³⁹.

Dans le registre intermédiaire, une teinte brun-rose, proche de la couleur de la roche, a été appliquée sur l'enduit pour servir de fond à la composition. Les scènes de ce registre et du registre supérieur ont ensuite été peintes avec des teintes ocres, du blanc, du noir et du gris bleuté. La peinture semble avoir été effectuée avec un liant aqueux, peut-être à la détrempe. La couche picturale est très fine sur la majorité de l'œuvre, sauf dans certaines zones très localisées où elle apparaît plus épaisse et très craquelée. La même palette a été utilisée pour l'exécution du registre inférieur, avec l'emploi notable d'un pigment bleu vif, pour la réalisation d'un motif d'étoiles.

Les motifs du registre supérieur ont d'abord été réalisés avec de la peinture noire, puis mis en couleur. Le noir présente de nombreuses micro-lacunes qui laissent voir l'enduit sous-jacent. Le vêtement du personnage central présente un décor de fleurs à huit pétales, sur un fond gris-bleu. Le centre des fleurs a été rehaussé d'un point blanc. Le vêtement du personnage de gauche est orné de fleurons sur fond blanc. Le médaillon blanc a d'abord été réalisé puis la fleur a été peinte à l'intérieur. Enfin, le personnage de droite portait un vêtement bleu qui, maintenant, paraît gris. Au registre inférieur, le motif étoilé sur l'un des personnages, bleu vif, résulte d'un mélange d'indigo et de calcite⁴⁰. Une teinte vert-jaune est visible dans la scène intermédiaire, sur le troisième personnage en partant de la gauche. Il est impossible de savoir s'il s'agit d'une couleur originale ou d'un repeint postérieur à la réalisation de l'œuvre. Au registre inférieur, l'épée a été réalisée à l'aide d'un badigeon, afin de lui conférer un léger relief, dans lequel des incisions marquent le dessin de la lame.

Lors d'une deuxième phase, à situer entre la réalisation initiale supposément au XVI^e siècle et l'application de la toile peinte au XVIII^e, plusieurs modifications et additions ont été apportées. Au premier registre, des motifs ornementaux ont été ajoutés dans les vêtements des personnages : des croissants de lune et des points blancs ont été peints rapidement, sans tenir compte des ornements floraux plus anciens, sans doute peu lisibles au moment de la réalisation des repeints. Ces motifs en croissant de lune sont rehaussés d'un cerne noir, rechargés en partie supérieure avec une teinte rose et soulignés d'une virgule rouge dans le vêtement du personnage de droite. La peinture avec laquelle le rouge et le rose ont été appliqués était très fluide et a coulé un peu plus bas sur la scène. Le fond des yeux des

³⁹ Les analyses des matériaux minéraux ont été réalisées par microscopie optique, SEM-EDS (microscopie électronique couplée à la spectrométrie de rayons X) et microscopie Raman par B. Dubosc et C. Dumora du laboratoire MSMAF sous la supervision de Sigrid Mirabaud (Bosc-Tiessé *et al.* 2021a, 206-210). Deux prélèvements (échantillons PMQ01 et PMQ05) dans le bleu aux registres supérieur et inférieur ont pu être analysés qui ont aussi livré quelques informations sur la stratigraphie des éléments utilisés et leur nature. Nous livrons ici ces premiers résultats en gardant en mémoire qu'il reste délicat de généraliser à partir de ces deux échantillons.

⁴⁰ Échantillon PMQ01 (Bosc-Tiessé *et al.* 2021a, 206-210). Ce motif présente une couleur brunâtre en surface, correspondant à la poussière provenant de l'érosion de la roche. Il n'est pas possible de savoir s'il s'agit d'une couche colorée ou bien, une autre hypothèse, d'un dépôt local de poussière, qui se serait attaché à ces motifs en raison du caractère visqueux du liant employé.

personnages est blanc alors qu'il est rose (couleur chair) dans les autres scènes. Ce rehaut blanc a peut-être été réalisé lors de cette intervention.

Au registre intermédiaire, un mortier de couleur crème a été appliqué au pinceau dans l'angle supérieur droit de la scène, peut-être pour masquer une fissure. La bande colorée séparant ce registre et celui inférieur semble avoir été retouchée également.

En 1967, l'équipe italienne réalise la dépose de la toile peinte du XVIII^e siècle (fig. 3 et 4) et procède à l'élimination des restes de *čeqā* sur la peinture du pilier. Les mortiers de bouchage réalisés par Arrigoni, nettement visibles, sont de deux sortes. Lorsqu'ils sont de couleur blanche, ils sont recouverts par ses repeints. Ceux de couleur brun rouge, obtenue par l'ajout de roche locale pilée dans la masse, sont laissés tels quels. Les retouches sont localisées sur le registre intermédiaire, essentiellement sur les têtes des personnages et sont effectuées au pointillé et en aplats, avec une touche large et rapide. Il est probable qu'Arrigoni ait ensuite appliqué une couche de protection à base de résine synthétique, car la protection des peintures est indiquée par Angelini dans les interventions à mener à l'intérieur de Bēta Marqorēwos⁴¹, ce qui semble confirmé par les analyses⁴².

La comparaison entre la peinture dans son état actuel et l'état qu'elle présentait en 1967 et dont témoigne le cliché pris par l'équipe italienne, permet de voir qu'elle a été altérée depuis cette date, probablement en raison de l'ouverture de l'édifice réalisée pendant les travaux d'Angelini et avant la reconstruction d'un mur extérieur. En partie basse, à hauteur d'homme, la peinture est très usée, sans doute à cause de frottements sur le pilier dus aux passages. Laisseée sans protection, l'ensemble de l'œuvre est très empoussiéré. Des traces de cire témoignent également de l'emploi de cierges dans l'édifice et de son usage liturgique. Les mesures de conservation et de présentation prévues (dépoussiérage, refixages locaux, élimination éventuelle des dépôts de surface, consolidations ponctuelles de l'enduit, retouches ponctuelles et protection de l'œuvre par mise à distance) n'ont toutefois pas encore pu être mises en œuvre en raison de la situation de guerre depuis novembre 2020.

⁴¹ Archives Angelini, Bergamo, IFM, document M1 CG-07.

⁴² Échantillon PMQ05 (Bosc-Tiessé *et al.* 2021a, 206-210).



Figure 4 : Saints et Passion du Christ, env. 1720-1850, peinture sur toile démarouflée et tendue sur châssis après restauration, église Bēta Marqorēwos, Lalibela. Orthophoto par Archéovision (cl. Mission Lalibela, 2019).

Conclusion

Les observations faites jusqu'ici contribuent à mettre en évidence les différents moments de la vie du lieu : une grande salle à piliers dont la fonction originale est inconnue et dont une partie du toit s'est effondrée à un moment indéterminé, investie comme église au XV^e siècle, au plus tard, et dont l'histoire ensuite est très peu connue⁴³. Tout ou partie du lieu est peint ensuite, sans doute au XVI^e siècle, tel qu'en témoignent les peintures sur l'un des piliers nord. S'il s'agit là de sujets religieux, la composition – inhabituelle – n'aide pas à mieux comprendre l'organisation du monument et ne permet pas non plus de confirmer définitivement son affectation. Toutefois, les retouches sur les peintures montrent un certain entretien jusqu'au XVIII^e siècle ou au début du XIX^e siècle quand une toile peinte est marouflée sur les quatre cinquièmes de la peinture initiale, à l'aide de *čeqā*, un mélange à base de terre et de paille utilisé comme support ou enduit dans les églises au moins à partir du XVII^e siècle et ici encore visible par endroits. La partie supérieure du premier registre est toutefois laissée apparente jusqu'aux mains des personnages, ce qui suppose soit une réalisation rapide aux finitions peu soignées, soit que la partie supérieure de la toile ait aujourd'hui disparu. Quoiqu'il en soit, l'iconographie de cette toile, à comprendre avec l'autre toile peinte de la même époque, est complètement différente et signale une réorganisation du lieu.

Le style des deux peintures sur toile, celui de la deuxième École de Gondar, permet de les dater approximativement entre les années 1720 et 1850, quand la région de Lalibela, autonome depuis les années 1650, retourne sous l'autorité du roi des rois de Gondar (Bosc-Tiessé 2009). Ces deux toiles témoignent alors d'un investissement ecclésial du lieu sans équivoque même si la localisation alors de la grande peinture reste sujette à conjecture dans un espace interne réorganisé à plusieurs reprises selon une chronologie inconnue⁴⁴. L'intérieur a été effectivement partitionné par des murs de différentes natures (un mélange de bois, pierre et terre ou des murs en pierre taillée avec des arcades) à un ou plusieurs moments, indéterminés. Les ouvertures de ces murs ont parfois été bouchées, montrant plusieurs phases et conceptions de l'aménagement intérieur.

Angelini conçoit, lui, ses interventions sur le site de manière générale comme une restauration de l'état originel à l'époque du roi Lalibela, mais, à Bēta Marqorēwos, elles sont perçues par les habitants comme une destruction de l'église. Celle-ci reste ensuite désaffectée pendant deux décennies avant que le clergé et les habitants de Lalibela ré-instituent le lieu en église en 1989-1990 et y construisent de nouveaux murs intérieurs (Kidanemariam Ayalew 2016, 56-57). La peinture sur toile du XVIII^e ou début du XIX^e siècle, provenant du pilier, est aujourd'hui présentée dans l'église, tendue sur un châssis et protégée par une vitre (fig. 3 et 4), placée à côté du pilier peint, permettant à tous, fidèles et simples visiteurs, de voir deux images,

⁴³ Nous pouvons ajouter à cela que seuls trois manuscrits de cette église ont été microfilmés par le projet éthio-américain EMMML (Ethiopian Manuscripts Microfilms Library) en 1979-1980, sans doute parce que les manuscrits avaient été déménagés en raison du démantèlement du lieu comme lieu de culte par Angelini.

⁴⁴ Si Bidder semble voir la peinture en place, même si elle se détache alors du mur à plusieurs endroits (Wehlte 1959, 1), nous n'avons pas pu retrouver son emplacement d'origine, que ce soit sur les murs latéraux, sur des murs ajoutés ou autour des piliers.

la première auparavant cachée par la seconde. Elle prend ainsi place dans les lieux à côté d'autres peintures du XX^e ou du XXI^e siècle, souvent des donations de pèlerins, tendues sur des châssis légers et adossées sur le mur de partition du sanctuaire selon une pratique qui s'est répandue dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

Les peintures de l'église Bēta Marqorēwos, restaurées dans les années 1950-1960, ont été déposées lorsque cela était possible, et pour l'une d'entre elles, cela a permis de révéler la peinture sous-jacente. La dépose était alors assez commune en Italie, car il s'agissait d'une intervention considérée comme préférable pour la sauvegarde des œuvres, quelle que soit la technique employée (*stacco*, *strappo* ou démarouflage). Cette intervention était généralement considérée comme le seul moyen de sauver des chefs-d'œuvre en péril, comme en témoignent les termes employés dans les comptes rendus de ces interventions, alors que leur mise en œuvre peut paraître aujourd'hui discutable⁴⁵. La dépose de la peinture marouflée sur le pilier de l'église a en outre permis de mettre au jour une peinture plus ancienne, datée du XVI^e siècle, document rare pour l'histoire de la peinture éthiopienne. Le geste de dépose, issu ici de la culture personnelle du restaurateur sans rapport direct avec les opérations en Nubie quelques années auparavant malgré la proximité géographique, rejoint le projet de l'architecte de faire disparaître les éléments postérieurs au XIII^e siècle, considéré comme l'âge d'or du site, dans une perspective qui peut paraître aujourd'hui aussi questionnable que la démarche d'un Viollet-le-Duc intervenant à Vézelay. Ce type d'intervention répond à la nature même des peintures murales, qui font l'objet de changements, reprises, repeints, recouvrements au gré de l'évolution du culte et de l'usage du bâtiment. De ce fait, la dépose intervient à rebours du processus historique, elle permet de faire le cheminement inverse et de remonter le temps pour dévoiler les œuvres originelles. C'est pour cette raison qu'elle est très séduisante pour les historiens, les archéologues et les restaurateurs et qu'elle semble être légitimée dans des lieux qui ont perdu en partie leur fonction religieuse.

Bibliographie

Archives

Archives Angelini, Biblioteca A. Mai (Casa Suardi), Bergame

- Restauri Lalibela, missioni IFM, M1 CB-03, M1 CA-06, M1-CB 15, M1 CG-03 à 10h, 12c, 38.
- Album provini fotografici, missioni IFM, Lalibela, 1: Biet Mercoreos-Amanuel-Abba Libanos

Institute of Ethiopian Studies, Manuscript and Archives Department, Addis Abeba

⁴⁵ Nous avons vu que des personnalités, comme Giorgio Torraca ou Paul Philippot, s'étaient élevées contre la systématisation de cette pratique.

- *Final Report of the Committee for Restoration and Preservation of the Churches of Lalibela*, n.d., n.l., numérisé par le projet EAP : <https://eap.bl.uk/archive-file/EAP286-1-2-2>.

Études

Anfray, Francis (2002), « Sandro Angelini », *Rassegna di Studi Etiopici* N.S. 1 (1), 143-145.

Angelini, Sandro (1967), *Lalibela- Phase I. Adventure in restoration*. New York: International Fund for Monuments.

Angelini, Piervaleriano (dir.) (2011), *Giovanni Arrigoni. Sessanta anni di restauri*. Saonara - Lurano: Il Prato - Associazione Giovanni Secco Suardo.

Anonyme (1964, décembre), « Faras, incomparable ensemble de 169 fresques », *Courrier de l'Unesco*, 17-22.

Bergeon-Langle, Ségolène & Brunel, Georges (2014), *La restauration des œuvres d'art : vademecum en quelques mots*. Paris: Hermann.

Bianchi Barriviera, Lino (1948), *Le Chiese monolitiche di Lalibela e altre nel Lasta-Uagh in Etiopia*. Rome: Calcografia nazionale.

Bianchi Barriviera, Lino (1962), « Le Chiese in roccia di Lalibela e di altri luoghi del Lasta », *Rassegna di Studi Etiopici* 18, 5-76.

Bianchi Barriviera, Lino (1964), « Le Chiese in roccia di Lalibela e di altri luoghi del Lasta », *Rassegna di Studi Etiopici* 19, 5-94.

Bianchi Barriviera, Lino (1966), « Restauri alle chiese di Lalibela », *Rassegna di Studi Etiopici* 22, 135-146.

Bidder, Irmgard (1958), *Lalibela. The Monolithic Churches of Ethiopia*. Cologne: M. DuMont Schauberg.

Bosc-Tiessé, Claire (2009), « Gouverner et définir un territoire. Géopolitique, art et production manuscrite au Lāstā entre 1667 et 1768 », *Annales d'Éthiopie* 24, 87-148.

Bosc-Tiessé, Claire (2016), « Restoration, research and heritage preservation in Ethiopia: Politics and ethics », in : Ficquet, Éloi, Omer Ahmed, Hassan & Osmond, Thomas (dir.), *Movements in Ethiopia, Ethiopia in Movement*. Proceedings of the 18th International Conference of Ethiopian Studies, Dire Dawa, Ethiopia, November 2012. Addis Ababa-Los Angeles: French Center for Ethiopian Studies, Institute of Ethiopian Studies of Addis Ababa University & Tsehai Publisher, 53-65.

Bosc-Tiessé, Claire (2019), *Objets augmentés, la fabrique du sacré. Création, usage et statut des images dans le royaume d'Éthiopie (XIII^e – XVIII^e – XXI^e siècles)*. Thèse d'Habilitation à diriger des recherches. Université de Toulouse Jean-Jaurès.

Bosc-Tiessé, Claire & Mirabaud, Sigrid (2016), « Une archéologie des icônes éthiopiennes. Matériaux, techniques et auctorialité au XV^e siècle », *Images re-vues* 13, <http://imagesrevues.revues.org/3927>.

Bosc-Tiessé, Claire & Derat, Marie-Laure (dir.) (2018), *Lalibela, la christianisation et le contrôle de l'Éthiopie centrale au tournant des 1^{er} et 2^e millénaires de notre ère. Recherches archéologiques et historiques entre Lasta et Tigré méridional (IX^e-XIII^e siècles)*. Paris: Rapport

dactylographié pour le ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, Sous-Direction de l'Archéologie et de la Recherche en Sciences Sociales, Sous-commission Afrique-Arabie.

Bosc-Tiessé, Claire & Derat, Marie-Laure (dir.) (2019a), *Lalibela, site rupestre chrétien d'Éthiopie*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi.

Bosc-Tiessé, Claire & Derat, Marie-Laure (2019b), « Lalibela, un site rupestre dans la longue durée. Histoire, archéologie et patrimonialisation », in : *Patrimoine mondial de l'Unesco : enjeux et opportunités*. Paris: Maisonneuve & Larose Nouvelles éditions / Hémisphères, 77-115.

Bosc-Tiessé, Claire, Burlot, Delphine, Mirabaud, Sigrid, Gaillard, Adrien & Maujaret-Guiné, Céline (2021a), « Peintures et sculptures des églises de Lalibela. Études matérielles et technologiques. Diagnostic de conservation-restauration, 2019-2021, rapport final / Paintings and sculptures of the churches of Lalibela: material and technological studies, conservation diagnosis, 2019-2021 », in : *From Research to Practice. An Integrated Approach to Conservation, Restoration and Cultural Enhancement in Lalibela*, 9-211.

Bosc-Tiessé, Claire, Mirabaud, Sigrid, Burlot, Delphine, Gaillard, Adrien & Maujaret-Guiné, Céline (2021b), « Peintures et sculptures à Lalibela. Matériaux, processus techniques et strates d'histoire », *Patrimoines. La revue de l'Institut National du Patrimoine* 16, 93-98.

Bosc-Tiessé, Claire & Wion, Anaïs (2005), *Peintures sacrées d'Éthiopie. Collection de la mission Dakar-Djibouti*. Saint-Maur-des-Fossés: Sépia.

Bosc-Tiessé, Claire & Wion, Anaïs (2015), « Introduction et commentaires à 'Un peintre français en Abyssinie, Gaston-Louis Roux », in : Jolly, Éric & Lemaire, Marianne (dir.), *Cahier Dakar-Djibouti*. Meurcourt: Les Cahiers, 805-813.

Brandi, Cesare (2001), *Théorie de la restauration*, trad. par Colette Déroche. Paris: Monum, Ed. du patrimoine.

Bridonneau, Marie (2014), *Lalibela, une ville éthiopienne dans la mondialisation. Recompositions d'un espace sacré, patrimonial et touristique*. Paris: Karthala.

Bridonneau, Marie & Derat, Marie-Laure (2023), « Lalibela ou les risques de la labellisation », in : Gefen, Alexandre (dir.), *Un monde commun. Les savoirs des sciences humaines et sociales*. Paris: Editions du CNRS, 344-347. <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.57823>.

Calaforra-Rzepka, Cristobal, Kijowska, Agnieszka, Moryto-Naumiuk, Dorota, Kursyńska, Jolanta & Zielińska, Dobrochna (2019), « Conservation of Nubian murals », in : Zielińska, Dobrochna (dir.), *Medieval Nubian Paintings: Techniques and Conservation*. Londres: Archetype Publications, 87-148.

Caleca, Antonino, Nencini, Gaetano, Piancastelli, Giovanna & Carli, Enzo (1979), *Pisa, Museo delle sinopie del Camposanto monumentale*. Pise: Opera della Primaziale Pisana.

Conti, Alessandro (1973), *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milan: Electa.

Dal Poggetto, Paolo (2013), « 'Firenze Restaura': Quarant'anni dopo », in Baldini, Umberto, Dal Poggetto, Paolo & Ciatti, Marco (dir.), *Firenze restaura: il laboratorio nel suo quarantennio: guida alla mostra*. Florence: Edifir.

Danti, Cristina (1993), « La conservation des fresques déposées en Italie », in : *La dépose des peintures murales*. Actes du 4^e séminaire international d'art mural, 22-24 avril 1992, Saint-Savin. Saint-Savin sur Gartempe: Abbaye de Saint-Savin, 57-72.

D'alconzo, Paola (2002), *Picturae Excisae: conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*. Rome: L'Erma di Bretschneider.

Denninger, Edgar (1959), « Naturwissenschaftliche Untersuchungen an einer äthiopischen Wandmalerei, Maltechnik », *Technische Mitteilungen für Malerei und Bildpflege* 1, 17-19.

Derat, Marie-Laure, Bosc-Tiessé, Claire, Garric, Antoine, Mensan, Romain, Fauvelle, François-Xavier, Gleize, Yves & Goujon, Anne-Lise (2021), « The rock-cut churches of Lalibela and the cave church of Washa Mika'el: Troglodytism and the christianization of the Ethiopian highlands », *Antiquity* 95, 467-486. <https://doi.org/10.15184/aqy.2021.20>.

Etienne, Noémie (2012), *La restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Fauvelle-Aymar, François-Xavier, Bruxelles, Laurent, Mensan, Romain, Bosc-Tiessé, Claire, Derat, Marie-Laure & Fritsch, Emmanuel (2010), « Rock-cut stratigraphy: Sequencing the Lalibela churches », *Antiquity* 84, 1135-1150. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00067132>.

Gehring-Münzel, Ursula (2007), « 100 Jahre deutsch-äthiopische diplomatische Beziehungen », in Raunig, Walter & Asserate, Asfa-Wossen (dir.), *Orbis Aethiopicus. Beiträge zu Geschichte, Religion und Kunst Äthiopiens. Band X. Ethiopian Art – A Unique Cultural Heritage and Modern Challenge*. Lublin: Maria Curie-Sklodowska University Press, 67-101.

Getaneh, Assefa (1985), « The mineral industry of Ethiopia: present conditions and future prospects », *Journal of African Earth Sciences* 3 (3), 331-345.

Istituto della Enciclopedia Italiana (2009), *Dizionario Biografico degli Italiani* (online), <https://www.treccani.it/biografico/>.

Kebbédé, Mikaël & Leclant, Jean (1955), « La section d'archéologie (1952-1955) », *Annales d'Éthiopie* 1, 1-8.

Kidane, Fanta Gebremariam, Kvittingen, Lise & Banica, Florinel-Gabriel (2013), « Application of a portable XRF analyzer to investigate the medieval wall paintings of Yemrehanna Krestos, Ethiopia », *X-Ray Spectrometry* 42, 462-469.

Kidanemariam, Ayalew (2016), *Heritage Management on the Ground. Heritage Conservation versus Local Community in Lalibela (Ethiopia)?*. Lémoire du master Erasmus Mundus TPTI (Techniques, Patrimoine, Territoires de l'Industrie : Histoire, Valorisation, Didactique), Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

Jakobielski, Stefan, Martens-Czarnecka, Małgorzata, Łaptaś, Magdalena, Mierzejewska, Bożena & Rostkowska, Bożena (2017), *Pachoras. Faras. The wall paintings from the Cathedrals of Aetios, Paulos and Petros*. Warsaw: Warsaw University Press.

Jędrzejewska, Hanna (1965), « Konserwacja dwóch malowideł ściennych z Faras », *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 9, 217-258.

Jędrzejewska, Hanna (1992), « The mural paintings from Faras: Ethical and technical problems of conservation », in : Bonnet, Charles (dir.), *Études nubienues: conférence de Genève. Actes du*

VII^e Congrès international d'études nubiennes, 3-8 septembre 1990. Satigny: Société internationale d'études nubiennes, 201-206.

Maurel, Chloé (2013), « Le sauvetage des monuments de Nubie par l'Unesco (1955-1968) », *Égypte / Monde arabe* 10, 255-286. <https://doi.org/10.4000/ema.3216>.

Mazzini, Franco (1989), « Pitture murali in Galleria. 'Estrattisti' bergamaschi per Brera. Un catalogo per la 'questione degli affreschi' », in : Autelli, Fanny (dir.), *Pitture murali a Brera: la rimozione. Notizie storiche e fortuna critica. Catalogo ragionato*. Bergamo: Bolis, 33-41.

Metelli, Cecilia (2012), *La rimozione della pittura murale. Parabola degli stacchi negli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo*. Thèse de doctorat sous la direction de Daniele Manacorda et Mario Micheli. Università degli Studi Roma 3.

Michałowski, Kazimierz & Jakobielski, Stefan (1974), *Faras. Wall paintings in the Collection of the National Museum in Warsaw*. Warsaw: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne.

Miquel, André (1959), « Reconnaissance dans le Lasta (décembre 1955) », *Annales d'Éthiopie* 3, 131-170.

Monti Della Corte, Alessandro Augusto (1940), *Lalibela. Le chiese ipogee e monolitiche e gli altri monumenti medievali dei Lasta*. Rome: Società italiana arti grafiche.

Nagel, Alexander & Wood, Christopher (2015), *Renaissance anachroniste*. Dijon: Presses du réel.

Natale, Mauro (1993), « Le 'primato bergamasco' : dépose des peintures murales et histoire du goût », in : *Geschichte der Restaurierung in Europa: Akten des internationalen Kongresses Restaurierungsgeschichte, Basel 1991*. Worms: Werner, vol. II, 80-87.

Perruchon, Jules (1892), *Vie de Lalibala, roi d'Éthiopie*. Paris: Ernest Leroux.

Philippot, Paul & Mora, Paolo (1965), *Technique et conservation des peintures murales*. Report for ICOM, Meeting in Washington and New York, 17-25 September 1965.

Raffray, Achille (1882), *Les églises monolithes de la ville de Lalibéla (Abyssinie)*. Paris: Librairie centrale d'architecture – Vve A. Morel et Cie.

Roux, Gaston-Louis (1935), « Un peintre français en Abyssinie », *La Bête noire* 5, 3.

Simon, Gabriel (1885), *Voyage en Abyssinie et chez les Gallas-Raias. L'Éthiopie, ses mœurs, ses traditions, le négouss Iohannès, les églises monolithes de Lalibéla*. Paris: Challamel aîné.

Smith, Laurajane (2012), « Discourses of heritage: implications for archaeological community practice », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.64148>.

Smith, Laurajane (2013), *Heritage, Communities and Archaeology*. Londres: Bloomsbury Academic.

Solomon, Tadesse, Milesi, Jean-Pierre & Deschamps, Yves (2003), « Geology and mineral potential of Ethiopia: a note on geology and mineral map of Ethiopia », *Journal of African Earth Sciences* 36 (4), 273-313.

Tintori, Leonetto (1963), « Methods used in Italy for detaching frescoes », in Thomson, Garry (dir.), *Recent Advances in Conservation. Proceedings of the IIC Rome Conference, 1961*. Londres: Butterworths.

Urbani, Giovanni (1973), *Problemi di conservazione*. Bologne: Compositori.

4.3. L'expérience des œuvres en réserves : regards sur la conservation du patrimoine

Yaël Kreplak

Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA) & Chaire Delphine Lévy

Résumé

Les réserves des musées, où sont conservées les œuvres non exposées, n'ont récemment été valorisées dans le débat public qu'à cause d'événements comme des inondations ou des chantiers majeurs, les faisant émerger comme pôles de conservation, parfois ouverts au public. Un projet de recherche (2018-2022) et un ouvrage de 2024 ont mis en lumière l'intérêt des réserves comme objets d'étude et lieux d'observation des évolutions muséales. Ce texte interroge les enjeux du déplacement du regard sur les collections à partir d'expositions d'artistes contemporains intervenant en réserves.

Mots-clés

Musées – Réserves – Exposition – Art contemporain – Conservation – Stockage – Conditionnement – Archives – Valeur

Abstract

Museum reserves, where non-exhibited works are stored, have only recently been highlighted in public debate due to events such as floods or major construction projects, bringing them to the fore as conservation centres, sometimes open to the public. A research project (2018-2022) and a book published in 2024 have highlighted the interest of storage areas as objects of study and places for observing developments in museums. This text examines the challenges of shifting the focus of attention to collections through exhibitions by contemporary artists working in storage areas.

Keywords

Museums – Storage rooms – Exhibitions – Contemporary art – Conservation – Storage – Packaging – Archives – Value

Lieu essentiel du musée, puisque c'est là que sont conservées les pièces des collections quand elles ne sont pas exposées, les réserves ont longtemps été négligées au profit des espaces visibles des musées, tant par les politiques et les investissements culturels que par les chercheurs, voire, en interne, par les professionnels des institutions, inégalement préoccupés par ce qui était parfois perçu comme une sorte d'arrière-boutique, voire un « débarras »¹. Mais certains événements récents, comme, en France, la montée du niveau de la Seine et les inondations en 2016, ont refait surgir les problématiques du stockage de collections dont le volume s'accroît chaque année (du fait des acquisitions) et de la gestion des risques encourus par les objets. En France, cette entrée des réserves dans le débat public a été préparée depuis le début des années 2000 : il faut en effet souligner l'impact du rapport établi en juillet 2003 par le sénateur Philippe Richert, sous l'intitulé « Collections des musées : là où le pire côtoie le meilleur »². Ce rapport faisait suite à la « loi Musées » de 2002, qui introduisit l'obligation de récolement décennal (soit le passage en revue de tous les objets inscrits à l'inventaire) et qui fit valoir la nécessité d'espaces adaptés et de professionnels formés pour la réalisation de ces chantiers³.

De fait, depuis une vingtaine d'années, les réserves se transforment : auparavant réservées aux conservateurs et souvent confidentielles, elles tendent à s'externaliser, en sortant des sous-sols des musées ; à se mutualiser, pour des questions logistiques et économiques ; à se professionnaliser, en étant gérées par des personnels dédiés ; et à s'ouvrir, avec des projets d'espaces visitables par le public. En se constituant parfois comme des « centres de conservation », consacrés à la préservation et à l'étude des œuvres (à l'image de celui du Louvre, inauguré en 2019 à Liévin, dans le Nord, ou de celui, à venir en 2025, du Centre Pompidou à Massy-Palaiseau), les réserves émergent comme un autre centre, voire comme « le cœur », du musée⁴ : et, dès lors que l'on sait que, en moyenne, entre 5 et 20 % seulement des collections sont montrées au public, on mesure les enjeux qu'il peut y avoir à penser la relation entre la part visible et la part invisible des collections patrimoniales, les problématiques liées au volume et au mouvement des collections, et la mise en visibilité du travail qu'elles impliquent. Loin d'être un lieu dormant, où reposeraient (plus ou moins longtemps...) les objets entre deux expositions, les réserves sont aujourd'hui présentées comme étant un espace actif de leur conservation, où se déterminent les usages qui sont faits des collections. Elles s'imposent aussi, de ce fait, comme un objet de recherche à part entière – voire, plus exactement, comme un poste d'observation privilégié des reconfigurations de l'institution muséale, de la redéfinition des rapports aux collections et des missions des professionnels.

¹ Pour reprendre les termes, délibérément provocants, de Gaël de Guichen, figure de la conservation préventive et promoteur de Re-ORG, une méthode de rangement des réserves est développée au sein du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (Iccrom) à partir des années 1990. Pour une présentation du travail au long cours mené par Gaël de Guichen dans le domaine des réserves, voir Guichen 2021.

² Richert 2002-2003.

³ Cornu *et al.* 2022.

⁴ Pour reprendre le titre de la soirée-débat organisée par l'Icom et l'INP à Paris le 18 avril 2019, « Les réserves sont-elles le cœur des musées ? ».

Ces problématiques ont été au cœur d'un projet de recherche collectif mené entre 2018 et 2022, que j'ai co-dirigé avec ma collègue Tiziana Beltrame, et qui associait des chercheurs de différentes disciplines (sociologie, anthropologie, histoire, muséologie, géographie...) et des professionnels du patrimoine (conservateurs, restaurateurs, régisseurs, emballeurs, conservateurs-préventeurs, architectes, concepteurs de mobilier de rangement...). Centré sur le cas parisien, ce projet a été mené en partenariat avec plusieurs musées (parmi lesquels le musée des Arts décoratifs, le musée du Quai Branly – Jacques Chirac, le musée national d'Art moderne, le musée des Arts et métiers...), qui nous ont ouvert les portes de leurs réserves, donné accès à leur documentation et à leurs archives, ainsi qu'à leur personnel, auprès duquel nous avons pu mener des entretiens et des observations⁵. Durant ces quatre années, nous avons ainsi pu rassembler et analyser les matériaux de ce qui forme une enquête collective et interdisciplinaire sur les transformations des réserves, dont les résultats se sont matérialisés dans un ouvrage paru à l'automne 2024⁶. À la croisée des études de sciences et techniques, des sciences du patrimoine, de l'histoire de l'art et de la muséologie, et mettant en dialogue chercheurs et professionnels, cet ouvrage apporte un éclairage original sur les infrastructures de la conservation de l'art et du patrimoine et vise à offrir un nouveau regard sur les collections, ainsi que sur celles et ceux qui s'en occupent.

Pour contribuer aux discussions engagées dans le cadre de ces rencontres sur les études de patrimoine et tirer un fil (inédit) des matériaux rassemblés dans notre ouvrage, je me propose de revenir ici sur un enjeu devenu central dans les discussions concernant les réserves : leur ouverture, ou, plus spécifiquement, les modalités de leur mise en accès, ou exposition, auprès du public. Au cours de nos enquêtes, nos interlocuteurs ont en effet souvent évoqué les enjeux relatifs à l'ouverture des réserves au public, démarche qui reste assez débattue dans le monde du patrimoine, pour des questions de sécurité des collections, d'organisation du travail, ou encore parce qu'elle suppose d'exposer ce qui n'a pas vocation à l'être – soit des espaces de travail, parfois mal rangés aux yeux de celles et ceux qui en ont la responsabilité et savent comment ils pourraient, ou devraient, être. Or, ce qui fait en effet l'attrait de ce type de dispositifs, ce n'est pas tant la possibilité qu'ils offrent de voir des objets (comme on pourrait les voir en salles d'exposition, mais dans de moins bonnes conditions), mais de les voir dans leur milieu, d'en faire l'expérience autrement, quand ils sont disponibles pour d'autres usages, voire quand ils sont, tout simplement, « au repos ». Ce mode d'existence particulier des œuvres, habituellement soustrait au regard du public, n'a d'ailleurs pas manqué de susciter la curiosité de certains artistes – qui sont en effet, d'une certaine façon, les premiers concernés par le devenir de leurs productions une fois ces dernières entrées dans des collections...

Que deviennent les œuvres en réserves ? Quel est alors leur statut, comment les perçoit-on ? Et quelle(s) expérience(s) est-on susceptible d'en faire ? Dans le petit essai qui suit, je

⁵ Ce projet a été lauréat 2018 du programme Émergence(s) de la Ville de Paris, et découlait de recherches collectives antérieures, menées avec le soutien du LabEx Création, Arts et Patrimoines (2015-2017) et de la Fondation des sciences du patrimoine (2017-2018).

⁶ Beltrame & Kreplak 2024. La publication a bénéficié d'un soutien de la Chaire Delphine Lévy « Pour l'accès à l'art et au patrimoine » (Fondation de l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne) et du laboratoire HiCSA.

m'appuierai sur trois exemples d'expositions d'artistes pour explorer quelques-uns de ces enjeux et réfléchir à la nature de la relation aux objets du patrimoine qui peut se nouer depuis ces espaces de stockage et de conservation.

1. Raid the Icebox I, with Andy Warhol : exposer les réserves « just like this »

En 1969, le directeur du musée de la Rhode Island School of design (RISD Museum), Daniel Robbins, offre à Andy Warhol une « carte blanche » et l'invite à puiser librement dans les collections en réserves pour concevoir une exposition. L'invitation est à l'initiative du couple de collectionneurs et mécènes Dominique et Jean de Ménil, qui avaient visité peu auparavant les réserves et s'étaient engagés à soutenir le musée dans sa politique de valorisation des collections. Ils avaient ainsi conçu, avec Daniel Robbins, l'idée d'un cycle de commandes passées à des artistes, intitulé « Raid the Icebox » (qu'on peut traduire par « haro sur le frigo »), destiné à faire connaître les collections par l'entremise du regard original des artistes, tout en faisant venir davantage de public (notamment les jeunes de l'école de design voisine). Warhol s'imposa comme un premier candidat idéal pour ce dispositif, du fait de son intérêt pour la culture matérielle et populaire, bien représentée au musée.

Warhol se rendit donc à plusieurs reprises dans les réserves pour y faire sa sélection parmi les pièces de mobilier, vêtements, textiles, peintures, sculptures et objets du quotidien provenant de différentes régions d'Amérique (et au-delà). Les archives, citées dans plusieurs articles rendant compte du projet⁷, soulignent la surprise qu'occasionna, pour les conservateurs du musée, la logique guidant les choix de Warhol : sa « sélection » consista en effet non pas à prélever une ou deux pièces de différents ensembles d'objets, mais à prélever des ensembles pour les montrer tels quels en salle d'exposition. Il décida par exemple d'exposer non pas une ou deux paires de chaussures remarquables des collections, mais l'intégralité des paires, montrées dans leur meuble de conservation. De la même façon, il fit installer en salle une série de chaises American Windsor, un classique du mobilier des maisons coloniales du XVIII^e, agencées comme elles l'étaient en réserves. Il fit également monter un ensemble de couvertures et de tapis indiens, installés dans leur meuble de stockage, avec les tiroirs ouverts. De même, il fit installer des grilles de tableaux (qui voisinaient une série de parapluies) et poser au sol, côte à côte, comme elles étaient entreposées, certaines sculptures (un Bouddha du XVI^e originaire du Siam et une colonne italienne du XII^e). On peut apprécier ce choix d'installation « just like this », comme le formulait Warhol, en se référant aux photographies d'archives du projet, qui montrent les objets exposés, d'abord en réserves, puis en salles⁸. Intitulée « Raid the Icebox I, with Andy Warhol : An Exhibition Selected from the Storage Vaults of the Museum of Art, Rhode Island School of Design », l'exposition ouvrit d'abord au Rice University's Institute for the Arts, à Houston, puis elle fut montrée au Isaac Delgado Museum à la Nouvelle-Orléans, avant d'arriver au RISD Museum au printemps 1970.

⁷ Bright 2001 ; Chevalier 2016 ; Brewer *et al.* 2021.

⁸ Les images sont consultables à cette adresse : <https://digitalcommons.risd.edu/raidtheicebox/index.2.html>

Si elle fit date, en tant que première invitation faite à un artiste à apporter un éclairage sur les collections dans un musée, l'exposition ne rencontra pas le succès espéré. Du côté du musée, la méthode de travail de Warhol suscita des tensions, liées à son choix de ne pas valoriser des pièces singulières, mais de privilégier des pièces de moindre valeur et de montrer des séries, dans des dispositifs jugés peu valorisants (en tiroir, en tas, en pile...). Lors de l'ouverture au RISD Museum, des étudiants de l'école de design organisèrent une manifestation et défilèrent avec des pancartes sur lesquelles il était écrit « People, not porcelain », critiquant l'investissement financier dans le projet au détriment d'autres besoins jugés plus prioritaires. Dans un texte revenant, cinquante après, sur l'exposition et ses effets sur l'institution, Laurie Anne Brewer, Tayana Fincher, Kate Irvin, Anna Rose Keefe et Jessica Urick (2021), conservatrices et restauratrices au RISD Museum, formulent une autre critique : selon elles, l'exposition aurait contribué à entretenir une image des réserves non seulement comme un bazar poussiéreux mais aussi comme un lieu fermé, inaccessible et passif. Leur texte pointe également les limites inhérentes aux interventions d'artistes comme celles de Warhol, qui, par-delà le coup d'éclairage ponctuel, ne transforment pas les situations qu'elles mettent en lumière, qu'elles contribueraient même à figer dans l'imaginaire en les exposant pour quelques mois, comme ce fut le cas avec « Raid the Icebox 1 » (qui n'inaugura finalement pas une série). Or, comme elles y insistent, les réserves du RISD Museum ont toujours été un lieu d'accueil et de réflexion sur les collections. Elles le sont d'autant plus aujourd'hui, à la faveur de nombreuses initiatives d'ouverture portées par les équipes du musée, parfois en collaboration avec des artistes – qui ne doivent pas rien au projet de Warhol, comme en témoigne le projet « Raid the Icebox Now », en 2019, pour lequel le musée associa une dizaine d'artistes à sa relecture critique de l'histoire de l'exposition. Et le projet a peut-être également inspiré Dominique et Jean de Ménéil qui, dans le bâtiment construit par Renzo Piano pour accueillir leur collection à Houston et ouvert en 1987, rendirent certains espaces de stockage et d'ateliers visibles depuis le parcours de visite, favorisant une continuité d'expérience entre les différents espaces du musée et les modes d'accès aux œuvres.

2. Deep Storage : les artistes, le stockage, l'archive et l'histoire

En 1995, la critique d'art américaine Ingrid Schaffner fait paraître dans la revue d'art contemporain *Frieze* un essai intitulé « Deep Storage »⁹. Son texte explore le régime original des œuvres quand elles ne sont pas exposées mais stockées, qu'elle décrit comme un état de « rémission temporelle », comparable à celui des documents d'archives quand ils ne sont pas consultés et dont la signification est alors comme suspendue. C'est ce régime singulier, à la fois de disponibilité, d'inaccessibilité et de potentialité, que Schaffner entreprend de capter par l'expression « deep storage » (stockage profond)¹⁰, en référence à des œuvres qui anticipent leur devenir d'objet entreposé et qui interrogent la logique d'accumulation au cœur de nombreuses pratiques artistiques. Au fil de son texte, elle fait la généalogie de ce concept en

⁹ Schaffner 1995.

¹⁰ L'expression renvoie, aussi, à la problématique de l'enfouissement de déchets dangereux ou toxiques, signification qui n'est toutefois pas évoquée par Schaffner.

commentant plusieurs démarches artistiques qui le lui ont inspiré. En premier lieu, elle mentionne La boîte-en-valise (1936-1941) de Marcel Duchamp, à l'intérieur de laquelle il fit reproduire en miniature ses œuvres, de façon à pouvoir les transporter et les présenter partout, à la façon d'un représentant de commerce. Schaffner évoque aussi les photographies de l'artiste américaine Louise Lawler, qui captent les œuvres dans des situations banales mais rarement montrées, comme lorsqu'elles sont posées au sol en attendant d'être accrochées, ou entreposées et recouvertes de papier de protection, emballées « à la façon d'un sandwich »¹¹. Elle parle des caisses (vides) de l'artiste minimal américain Richard Artschwager, ressemblant à s'y méprendre à de « vraies » caisses d'œuvres, sauf à regarder certains détails (un angle, un coin ou une courbe), dont il exposa une centaine au Carnegie International de Pittsburgh en 1995, jouant sur l'indécidabilité de ce qui était alors montré (une exposition à déballer, ou déjà terminée ?)¹². Dans le champ de la performance, elle mentionne notamment l'artiste thaïlandais Rirkrit Tiravanija qui, pour *Untitled (Free)* en 1992, fit vider l'espace de stockage de la 303 Gallery à New York pour l'installer dans l'espace d'exposition et organiser, dans l'espace ainsi libéré, des événements autour de repas qu'il y préparait en public et pour le public.

Cette première liste d'œuvres fournit, peu après, le matériau d'une exposition collective, rassemblant 200 œuvres d'une cinquantaine d'artistes, intitulée « Deep Storage : Collecting, Archiving and Storing in Art », que Schaffner co-signa avec l'historien de l'art allemand Matthias Winzen et qui fut inaugurée à la Haus der Kunst à Munich, puis montrée à Berlin et Düsseldorf, avant d'arriver au MoMA PS1, à New York, en 1998¹³. L'exposition fut accompagnée d'un catalogue¹⁴ dans lequel chaque artiste avait une entrée (Arman, Boltanski, Broodthaers, Christo, Cornell, Fluxus, Manzoni, Rhoades, Spoerri...), lesquelles étaient classées par ordre alphabétique et ponctuées par des essais théoriques sur différentes thématiques : la problématique de l'archive et de la relation à l'histoire, les nouvelles technologies de stockage des données numériques, la pratique de la collecte chez les artistes, le rapport aux images et à la pratique de l'atlas inspirée d'Aby Warburg... Selon les termes de Schaffner, Deep Storage mettait ainsi en évidence le paradoxe de la relation des artistes au musée, institution d'exposition mais aussi de conservation, de visibilité mais aussi d'invisibilité : « Dans le musée – le mausolée dans lequel la plupart des artistes cherchent encore à pénétrer par leur travail –, les recoins de la réserve appellent et interdisent à la fois l'accès à l'histoire. Les œuvres d'art qui adoptent l'allure et l'attitude de la réserve manifestent un désir de se reposer dans la collection du musée. En même temps, ces œuvres échappent à l'autorité du musée, en inventant d'autres systèmes d'auto-confinement en dehors de son ordination » (Schaffner

¹¹ Pour ces séries d'images, voir notamment le catalogue de l'exposition de Louise Lawler au Wexner Center of Arts (Columbus, Ohio) en 2006 ; cf. Lawler 2006.

¹² De nombreuses caisses de cette série sont dans les collections du MoMA, sous le titre « *Untitled* ».

¹³ Le projet fut monté avec le soutien de la Siemens Cultural Foundation, intéressée par le volet numérique des enjeux du stockage. On trouve quelques vues de l'exposition sur le site du MoMA, mais qui ne permettent pas vraiment de se faire une idée de l'expérience qui était ainsi offerte au public : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4631>. Sur la question des vues d'exposition comme sources pour l'histoire de l'art, voir Parcollet 2018.

¹⁴ Schaffner & Winzen 1998.

1998, 21)¹⁵. Depuis l'examen de la variété des stratégies artistiques pour appréhender les enjeux de la collecte, de la conservation et de l'archivage, l'ensemble se présentait comme une exploration des différentes modalités du stockage, dans quatre sites privilégiés : au musée, dans les archives et les bibliothèques, dans l'espace numérique et dans l'atelier de l'artiste, envisagé non seulement comme un lieu de création mais aussi de conservation.

L'exposition eut un certain succès critique. Mais, de façon significative, elle fut surtout commentée en lien avec le tournant artistique qui la suivit de près, l'« archive fever », du nom de l'exposition organisée par le commissaire américano-nigérian Okwui Enwezor à l'International Center of Photography de New York en 2008¹⁶. Comparativement à ces enjeux et à ceux du stockage numérique (plus émergents à l'époque), la problématique, complémentaire mais distincte, du stockage des objets matériels en réserves retint quant à elle moins l'attention. Les œuvres rassemblées par Schaffner et ses collègues témoignent néanmoins du champ artistique dans lequel ces questions se formulaient alors de façon privilégiée, à la croisée de l'art minimal, de l'art conceptuel et de la critique institutionnelle. Aujourd'hui, une version réactualisée de l'exposition pourrait comprendre aussi des performances, comme celles de Béatrice Balcou, qui, dans ses Cérémonies, déballe, installe et remballe des œuvres pour un public restreint, ou encore des films, comme ceux de Rosa Barba, qui a consacré entre 2010 et 2015 un cycle aux réserves des musées, en filmant à la Neue Nationalgalerie de Berlin, aux musées du Capitole à Rome et à la Tate à Londres. Intitulé « The Hidden Conference », elle y met en scène, à travers un travail sur l'image et la bande-son, les ambiances perçues de ces espaces (sombre et un peu inquiétante à la Tate, joyeuse et festive à Rome). S'y adjoindraient aussi certainement des œuvres relevant de formes d'art dit « écologique », manifestant une préoccupation pour la durabilité des choses, voire assumant leur nature éphémère et s'opposant à toute forme de stockage – la dégradation ou la destruction étant un autre horizon possible des œuvres d'art¹⁷, et leur transformation, lente et aussi contenue que possible, un processus inéluctable¹⁸.

¹⁵ Je traduis : « In the museum – the mausoleum most artists still aim to enter through their work – the recesses of the storeroom simultaneously beckon and bar access to history. Art that assumes the storeroom's cladding and demeanor displays a desire to repose within the museum's collection. At the same time, these works also elude the museum's authority by inventing alternative systems of self-containment outside its ordination ».

¹⁶ Voir ce qu'en dit par exemple Marcilloux 2014. Sur le (vaste) sujet des relations entre art contemporain et archives, voir Potin *et al.* 2018.

¹⁷ À ce propos, je renvoie à l'initiative de deux artistes, Cécile Colle et Ralf Nuhn, qui ont créé en 2013 l'infrastructure artistique cONcErn. Leur projet consiste en un espace de dépôt, où des artistes peuvent venir déposer des œuvres que, pour différentes raisons, ils ne peuvent plus conserver et qui n'ont pas trouvé d'autre lieu d'accueil. L'arrivée de ces œuvres fait l'objet d'un événement, avec l'artiste, puis elles sont entreposées, sans aucun traitement de conservation particulier. Enfin, elles peuvent faire l'objet d'une destruction – accompagnée, là aussi, d'un événement. Pour plus de détails sur le projet, voir leur site : <http://www.concern.fr>. Voir aussi DeSilvey 2017.

¹⁸ Sur le sujet, je renvoie à Fernando Domínguez 2020.

3. Viewing Matters : la valeur des œuvres vue depuis les réserves

En 1995, l'artiste allemand Hans Haacke est invité par le nouveau directeur du musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam, Chris Dercon, à prendre en charge un nouvel accrochage des collections du musée. Dans le texte introductif du catalogue de l'exposition qu'il y organisa en 1999¹⁹, Haacke revient sur le contexte de l'invitation – la prise de contact avec Dercon, autour d'un échange sur une danseuse de Degas, conservée au musée – et surtout, sur sa découverte des réserves, qu'il décrit comme une « Wunderkammer par excellence » (Haacke 1999, 13) : « Une "Boîte" de Marcel Duchamp, des faïences hollandaises, des téléviseurs de toutes les époques, Rembrandt, un assortiment de casques, de l'argenterie, plus de 10 000 dessins et 90 000 gravures [...] La liste des objets qui se prêtent à être mis en contraste pour écrire un texte promotionnel au ton désinvolte pourrait se poursuivre indéfiniment » (Haacke 1999, 11)²⁰. Haacke souligne en particulier l'effet que fit sur lui la découverte de la danseuse de Degas, rangée entre une sculpture de George Segal et une toile de Renoir, soit trois œuvres représentant des figures féminines mais de façon extrêmement hétérogène. Partant de cette expérience de la découverte des réserves, son projet d'exposition se dessine alors, autour de la mise en évidence du « dépaysement » constitutif du régime des objets qui figurent dans une collection muséale :

« Le fait d'être confronté à l'accumulation, sans discrimination, de matériel pour l'exposition sur des grilles d'acier gris, soumise uniquement à la logique de l'utilisation efficace de l'espace, permet de faire l'expérience sensible de ce dont parlent les sociologues et les experts en études culturelles lorsqu'ils évoquent la force de l'idéologie en vertu de laquelle des planches de bois peintes et des pièces de textile rectangulaires sont transformées en œuvres d'art. Le puzzle sert de modèle d'organisation pour leur emboîtement sans faille sur des grilles d'acier. Cependant, à la différence du puzzle, les éléments de l'arrangement ne se rejoignent pas pour produire une image intelligible. En réserves, il ne reste comme critères de classification et de signification que leurs numéros d'inventaire et leurs dimensions physiques. Ce sont des dépayés, des sans-abri, comparables aux personnes déplacées lors des bouleversements liés à une guerre. Arrachés à leur contexte d'origine – un sort qu'ils partagent avec les objets présentés avec tous les honneurs au parloir – ils sont coupés, dans le monde souterrain des réserves, même du contexte muséal auquel ils sont destinés. C'est à l'étage que les notes de bas de

¹⁹ Haacke 1999.

²⁰ Je traduis : « Marcel Duchamp's Box, Dutch earthenware, TV-sets of all vintages, Rembrandt, an assortment of helmets, silver, over 10,000 drawings and 90,000 engravings, Robert Guber's bridal image... The list of objects that lend themselves to be contrasted to create glib promotional copy could be endlessly continued ».

page sont échangées, que les stratégies de marketing sont développées et que le spirituel est attaché » (Haacke 1999, 15)²¹.

Le propos de l'exposition de Haacke sera donc de restituer ce régime des objets en réserves et de s'interroger, par là, sur les façons qu'on a d'écrire l'histoire de l'art (et l'histoire tout court) en hiérarchisant, sélectionnant et agençant des objets d'une façon donnée, dans et pour leur exposition. En s'appuyant sur une étude de l'histoire du musée et de ses collections, nées de la réunion de deux collections particulières (celle de Franz Jacob Otto Boijmans, un juge d'Utrecht, léguée en 1841, puis celle de l'industriel Daniel George van Beuningen en 1958), son travail préparatoire consiste à sélectionner des pièces à montrer, de façon à organiser des rencontres entre les œuvres, au fil d'un parcours structuré en trois grandes sections : la première articulant des représentations de figures de pouvoir (des portraits) et des représentations du travail (« Power / Work ») ; la deuxième intitulée « Alone, Together, Against Each Other », avec des œuvres et des objets travaillant le lien entre individu et collectif ; et la troisième, « Seeing », organisée autour d'œuvres interrogeant les modalités mêmes de la vision et de l'expérience perceptuelle. Dans le catalogue sont reproduites les œuvres montrées, suivant ce parcours, ainsi que des vues des salles qui permettent de se faire une idée de leur agencement dans l'espace.

Dans son texte introductif, Haacke raconte comment il collabora avec l'équipe du musée pour mettre sur pied son projet – non sans difficulté, pas tant pour ce qui concernait le choix des œuvres (pour lequel il avait totalement carte blanche) que pour leurs modes de présentation. En salle d'exposition, il voulait en effet installer, comme Warhol, les objets « tels qu'en réserves » : à cet effet, il fit monter des grilles pour les tableaux, des chariots sur lesquels étaient posés certains objets (comme arrêtés pendant un transport entre deux salles), et même des ordinateurs permettant de consulter la base de données des collections (à l'exception de certaines informations, comme les valeurs d'assurance et les prix d'acquisition). Mais il ne put montrer les pièces de mobilier sans socle (alors qu'elles étaient posées directement au sol en réserves). Le point le plus complexe à négocier fut l'éclairage. Haacke souhaitait un éclairage comme en réserves, uniforme et sans « effet dramatique » : il voulait utiliser pour cela des projecteurs, qu'il ne put faire installer dans des espaces conçus pour être éclairés, comme il lui fut expliqué, par la lumière naturelle. Il dut, également pour des raisons d'éclairage, renoncer à la présence d'œuvres sur papier, jugées trop fragiles pour être présentées dans les circonstances prévues, du moins selon l'avis d'un des conservateurs – bien que l'autre

²¹ Je traduis : « Exposure to the indiscriminate accumulation of exhibition materials on gray steel grids, subject only to the rationale of efficient use of space, provides a sensory experience for what sociologists and experts in cultural studies talk about when they refer to the ideological power that transforms painted wood planks and rectangular pieces of textile in works of art. The puzzle serves as organizational model for their seamless interlocking on steel grids. Different from the puzzle, however, the elements of the arrangement do not join to produce an intelligible image. What is left in the depot to serve as criteria for classification and meaning are only their inventory numbers and their physical dimensions. They are dépayés, homeless, comparable to displaced persons during war-related upheavals. Torn from their original context – a fate they share with objects that are presented with full honors on the parlor floor – they are cut off, in the underworld of the depot, even from that context in the museum for which they are actually meant. It is upstairs where the footnotes are exchanged, marketing strategies are developed, and the spiritual is tied down ».

conservateur ne partageât pas cette opinion, il semblait impossible de violer, même ponctuellement, des règles établies. En ce sens, la préparation de l'exposition fut aussi l'occasion, pour Haacke, d'une enquête sur l'institution, sur la distribution des missions et des responsabilités entre les différents départements (conservation, restauration, sécurité...) et sur la façon dont sont pensées, selon ces différentes perspectives, les valeurs des objets.

Ces dynamiques croisées et parfois antagonistes, entre la logique des réserves et des salles d'exposition, entre les différents départements, donnèrent son titre au projet : « ViewingMatters: Upstairs », qui renvoie au mouvement ascendant des collections (des dépôts en sous-sol vers le musée), aux effets de hiérarchies (spatiales et sociales), à l'importance du point de vue depuis lequel les objets sont perçus, et, *in fine*, à la relativité de leurs valeurs selon les perspectives. Dans la lignée d'autres de ses interventions dans les musées, la proposition de Haacke relève donc d'une forme de critique institutionnelle, en ce qu'elle révèle et interroge les conditions de notre expérience des objets exposés. De ce point de vue, il est assez remarquable qu'ait ouvert, en 2020, juste à côté du Boijmans van Beuningen, le Depot, premier bâtiment de réserves intégralement visibles et visitables de façon pérenne, où tout un chacun peut déambuler entre les compartiments de stockage et les ateliers de restauration, et prendre ainsi la mesure des enjeux de cette fabrique, située et continue, de la valeur des choses – présentée du point de vue du musée²².

4. Remarques conclusives : l'expérience des réserves

Dans ces différents projets, on voit que, ce qui est mis en question depuis les réserves, c'est l'espace d'exposition du musée, en tant qu'institution qui fabrique un certain régime d'expérience, centré sur l'originalité, la visibilité et la valorisation des œuvres exposées, et prenant appui sur un certain nombre de dispositifs (l'espacement entre les objets, l'utilisation de socles ou de vitrines, l'éclairage, la présence d'un cartel...). Mais ce qui est interrogé, aussi, c'est la nature même de ces objets, saisis, en réserves, sous l'angle de leur accumulation, de leur indécidabilité, de leur « dépaysement » ou de la relativité de leurs valeurs.

Le philosophe John Dewey écrivait déjà, en 1934, dans *L'Art comme expérience*²³, que « le produit de l'art – temple, peinture, statue, poème – n'est pas l'œuvre d'art. Il y a œuvre d'art quand un être humain participe au produit, de sorte que le résultat soit une expérience appréciée pour ses propriétés ordonnées et voulues comme telles » (Dewey 2005, 255). Mais, s'il n'y a œuvre que quand il y a expérience perceptuelle, sensorielle, physique des objets, quel est alors le statut de ces objets entreposés en réserves, lorsqu'ils ne sont vus par personne, ou alors pas aux fins d'une rencontre esthétique, mais pour vérifier leur taux d'empoussièrement, l'espace vacant à leur côté ou le taux d'humidité de la zone où ils sont entreposés ?

À la suite de Dewey, la prise en compte des circonstances dans lesquelles on fait l'expérience des objets a incité les philosophes à remettre en question l'idée de l'autonomie de l'art et la conception de l'expérience esthétique, héritée de Kant, comme un face-à-face purifié avec

²² Pour une présentation du Depot, voir l'ouvrage édité à l'occasion de son ouverture : Kisters & Postma 2021.

²³ Dewey 2005.

l'œuvre. Le musée, l'exposition ont ainsi été envisagés comme des instruments du « fonctionnement » des œuvres (d'après Goodman²⁴) ou comme des « facteurs d'art » (d'après Cometti²⁵). L'intégration, ensuite, des problématiques de la conservation-restauration a rouvert le débat sur les propriétés ontologiques des œuvres. Comme l'écrit Jean-Pierre Cometti, « l'intérêt de la conservation-restauration, pour le philosophe, consiste à mettre en lumière la précarité de tout objet *a priori*, et à soumettre les concepts à l'épreuve du singulier, c'est-à-dire d'objets singuliers, puisque c'est même ce qui justifie le type de traitement auquel on les destine » (Cometti 2015, 184²⁶). À la lueur de ces pratiques en effet, les critères de l'intention de l'artiste, de l'identité ou de l'unicité de l'œuvre perdent de leur pertinence²⁷. En réserves, semble-t-il, c'est encore autre chose qui se produit, dès lors que la situation dans laquelle on découvre les œuvres oblige à déplacer le regard de l'objet vers ce qui l'entoure, à prendre en compte son environnement et à l'envisager dans ses liens avec d'autres choses, de façon très pragmatique, en regardant ses voisins sur une grille ou une étagère. En réserves se manifeste une forme de contingence et de banalité, qui oblige à considérer les œuvres, aussi, comme des « produits », pour reprendre le terme de Dewey, que l'on préserve dans leur matérialité pour leur permettre de continuer à être activés comme des expériences.

Chacune à leur façon, les trois expositions évoquées plus haut manifestent une volonté de partager cette expérience particulière des œuvres en réserves, en la faisant entrer dans l'espace du musée – ce qu'elles ont fait non sans difficulté, car on ne rompt pas si facilement avec le régime moderniste, devenu classique, de l'expérience esthétique. Dans un contexte où se développent et se discutent les projets de réserves visibles, ouvertes ou visitables, et où se posent, concrètement, les enjeux de l'exposition de ce qui n'était jusque-là pas montré, il peut être éclairant de voir comment artistes et commissaires ont abordé cette ambivalence entre œuvre et produit, entre musée et réserves, entre exposition et stockage – sans nécessairement les opposer, d'ailleurs²⁸. Car c'est bien là ce qui est en jeu : observer les œuvres et les objets du patrimoine en réserves ; s'intéresser aux dispositifs techniques ordinaires et aux pratiques quotidiennes de leur entretien ; intégrer, à notre compréhension de ces objets, le rôle de celles et ceux qui s'en occupent et les maintiennent, c'est se donner les moyens de penser ensemble création et conservation, et d'envisager, aussi, la dimension créative de la sauvegarde du patrimoine – dans la mise au point de nouvelles techniques pour améliorer les conditions de conservation, mais également dans sa capacité à nous faire envisager les objets autrement et à faire sens de tout ce qu'ils impliquent pour perdurer. C'est ce décalage du regard que visent, chacune à leur façon, ces trois expositions, ainsi que, par d'autres moyens, notre ouvrage – du moins, nous l'espérons : montrer, décrire les lieux, les acteurs et les pratiques de la conservation, pour les partager et les mettre en discussion.

²⁴ Goodman 1996.

²⁵ Cometti 2012.

²⁶ Cometti 2015.

²⁷ Sur ces enjeux, voir Salatko 2025.

²⁸ Sur les stratégies d'exposition des « coulisses » des musées, et l'intérêt qu'il y a à dépasser cette opposition, je me permets de renvoyer à Kreplak 2021.

Bibliographie

- Beltrame, Tiziana N. & Kreplak, Yaël (dir.) (2024), *Les Réserves des musées. Écologies des collections*. Dijon: Presses du réel.
- Brewer, Laurie Anne, Fincher, Tayana, Irvin, Kate, Keefe, Anna Rose & Urick, Jessica (2021), « Museum Storage is not an icebox: Re-examining textile storage at the RISD Museum », *Museum International* 73, 100-109.
- Bright, Deborah (2001), « Shopping the leftovers: Warhol's collecting strategies in Raid the Icebox I », *Art History* 24 (2), 278-291.
- Chevalier, Geneviève (2016), « "Raid the Icebox 1, with Andy Warhol" et critique institutionnelle : les origines de la carte blanche », *Marges* 22, 136-153.
- Cometti, Jean-Pierre (2012), *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Cometti, Jean-Pierre (2015), *Conserver / Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*. Paris: Gallimard.
- Cornu, Marie, Fromageau, Jérôme & Poulot, Dominique (dir.) (2022). *2002. Genèse d'une loi sur les musées*. Paris: La Documentation française.
- DeSilvey, Caitlin (2017), *Curated Decay. Heritage Beyond Saving*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dewey, John (1934 [2005]), *L'Art comme expérience*. Pau: Publications de l'Université de Pau & Farrago.
- Fernando Domínguez, Rubio (2020), *Still Life: Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum*. Chicago: Chicago University Press.
- Goodman, Nelson (1984 [1996]), *L'Art en théorie et en action*. Nîmes: Éditions de l'Éclat.
- Guichen, Gaël de, Kreplak, Yaël & Mairesse, François (2021), « Collection storage. A window into the richness of cultural heritage », *Museum International* 73, 226-235.
- Haacke, Hans (1999), *Viewing Matters*. Düsseldorf: Richter Verlag.
- Kisters, Sandra & Postma, Esmee (dir.) (2021), *Depot*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen.
- Kreplak, Yaël (2021), « Exposer les coulisses des musées. Écologie des collections », *Culture & Musées* 37, 204-209.
- Lawler, Louise (2006), *Twice Untitled and Other Pictures (looking back)*. Cambridge: MIT Press.
- Marcilloux, Patrice (2014), « Deep Storage (1997), Interactive (1999) et Archive Fever (2008) : l'art contemporain et les archives dans trois rétrospectives internationales », *Gazette des Archives* 233, 61-74.
- Parcollet, Rémi (dir.) (2018), *Photogénie de l'exposition*. Paris: Manuella Éditions.
- Potin, Yann, Rinuy, Paul-Louis & Roullier, Clothilde (dir.) (2018), *Archives en acte. Arts plastiques, danse, performance*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

Richert, Philippe (2002-2003), *Rapport d'information fait au nom de la commission des affaires culturelles par la mission d'information chargée d'étudier la gestion des collections des musées*. Paris, Sénat de France, n°379, session extraordinaire de 2002-2003.

Salatko, Gaspard (dir.) (2025), *Objets en crise. La conservation-restauration à la croisée des mondes*. Lille: Presses du Septentrion.

Schaffner, Ingrid & Winzen, Matthias (dir.) (1998), *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich-New York: Prestel.

Schnaffner, Ingrid (1995), « Deep Storage », *Frieze* 23. <https://www.frieze.com/article/deep-storage>.

4.4. La destruction de l'église abbatiale de Cluny

Louise Doubremelle

Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA) & ED 441

Résumé

Les collections lapidaires de Cluny, riches de plus de quatorze mille éléments surtout issus de l'église abbatiale détruite, résultent d'une longue démolition impliquant privés et pouvoirs publics. Cette destruction a généré des collections emblématiques, mais la période reste peu connue et rend complexe l'attribution ou la transmission des pièces. Compliquée par plusieurs événements parallèles (vente, travaux, construction), la gestion et la compréhension du statut de ces éléments sont indispensables pour leur transmission future, d'où l'importance de revenir sur l'histoire de la destruction de l'église pour mieux appréhender le statut des collections lapidaires.

Mots-clés

Cluny – Abbaye – Église – Destruction – Lépidaire – Haras nationaux

Abstract

The Cluny stone collections, comprising more than 14,000 items, most of which come from the destroyed abbey church, are the result of a lengthy demolition process involving private individuals and public authorities. This destruction gave rise to some iconic collections, but little is known about this period, making it difficult to attribute or pass on the pieces. Complicated by several parallel events (sales, construction work), the management and understanding of the status of these items are essential for their future transmission, hence the importance of revisiting the history of the church's destruction in order to better understand the status of the stone collections.

Keywords

Cluny – Abbey – Church – Destruction – Stonework – National Stud Farms

De l'ancienne abbatiale de Cluny, la plus vaste église du Moyen-Âge occidental, il ne reste que des ruines, notamment le bras sud du transept surmonté de son clocher. Sa destruction a entraîné un nombre considérable de matériaux de démolition, dont une infime partie est conservée sur place. Le manque de connaissances sur l'histoire de leur propriété rend leur gestion difficile. Or, avoir un propriétaire, c'est avoir un responsable, c'est assurer la passation de ces fragments multi-centenaires aux générations futures.

Retrouver cette propriété disparue nécessite de se pencher sur la destruction du monument et de retracer les prémices de ces collections lapidaires. À la Révolution, l'église abbatiale devient Domaine national en même temps que le reste de l'abbaye. Le 21 avril 1798¹, elle est adjugée en même temps que nombre d'autres bâtiments monastiques à Jean-Claude Batonnard². Ce dernier signa une procuration à Vincent Genillon³, dont le nom sera omniprésent dans les actes de cession. Démolitions, constructions, ventes, échanges, réceptions de quittances, acquisitions, assignations en justice, ce document lui donna tous pouvoirs pour gérer les bâtiments monastiques au nom et pour le compte de Batonnard. Tous les documents de cession postérieurs y font référence. Ces événements marquent les prémices des démolitions.

Plusieurs publications récentes évoquent cette période, dont celle faisant autorité, le livre de Bruno Marguery-Melin *La destruction de l'abbaye de Cluny 1789-1823*, publié en 1985 par le Centre d'Études Clunisiennes⁴. Elle sert ensuite de référence pour les auteurs qui se sont intéressés à la destruction de l'abbatiale, comme Janet T. Marquardt (2008) ou plus récemment Françoise Bercé (2010). Neil Stratford consulta de nouvelles sources pour son *Corpus de la sculpture de Cluny* – plus particulièrement son premier volume – paru en 2010, dans lequel il retrace l'histoire post-révolutionnaire de l'abbaye.

Ces deux ouvrages rassemblent le résultat du dépouillement d'archives, ainsi que des textes d'auteurs contemporains témoins des destructions comme les manuscrits conservés aux archives municipales, également connus sous le nom de « manuscrits Bouché »⁵. Pour donner suite à des sources nouvellement prises en compte, notamment dans les séries « J », « E » et « T » des archives départementales de Saône-et-Loire, et « D » et « M » des archives municipales de la ville de Cluny, une nouvelle lecture des événements est proposée.

Le premier jalon à aborder pour comprendre les étapes de la destruction est le percement d'une rue traversant perpendiculairement la nef, qui sert de délimitation aux différents chantiers. À l'ouest, plusieurs particuliers acquièrent l'avant-nef et les premières travées, divisées en plusieurs lots. À l'est, la démolition fut associée à la construction du haras à partir

¹ Archives départementales de Saône-et-Loire (AD), Q41, 21 avril 1798 : procès-verbal d'adjudication (disponible en ligne sur le site des archives départementales).

² Son nom peut être associé à d'autres dans certains documents, par exemple dans l'échange d'une partie de l'abbaye avec la municipalité, où un certain Vacher est cité. Pour plus de simplicité, seul le nom de Batonnard sera utilisé ici.

³ AD, 3E 12219 (Drogniet notaire), Acte n° 30, 19 octobre 1800 : procuration devant notaire.

⁴ Association loi 1901 située à Cluny.

⁵ AD, Manuscrit de Bouché, cote : Ville de Cluny – S 1 à 9 ; numérisé sur le site des archives départementales.

de 1811. Ces travaux se déroulèrent en dépit d'une tentative d'annulation de la vente de l'abbaye par les pouvoirs publics, qui les fit suspendre sur ordre du gouvernement.

Les documents renseignent essentiellement sur les démolitions effectuées par les puissances publiques. Les registres de comptes conservés aux archives municipales révèlent un chantier d'une envergure colossale, tant en ressources humaines qu'en traitement de matériaux de démolition. Ils témoignent également du soin particulier apporté à la dépose des colonnes et à la descente des chapiteaux du chœur, annulant l'hypothèse d'une destruction toujours massive et conduite sans discernement. Enfin, ce chantier ne saurait se comprendre sans celui de la construction du dépôt d'étalons encore en place aujourd'hui. Sa réalisation dura des années et consomma une quantité très importante des pierres issues de la destruction de l'église abbatiale.

1. Privatisation d'une abbaye : premières démolitions et projet d'annulation de vente

Alors que la municipalité désire percer une rue au travers de la nef, les pouvoirs publics s'organisent pour tenter de faire annuler la vente de l'abbaye et cesser sa démolition. Après avoir jugé cette dernière inattaquable, les ministères de tutelle finirent par clore le dossier sans avoir pu sauver le bâtiment.

Le percement d'une rue dans l'église

Une convention de démolition passée devant notaire, le 26 mai 1801, entre Vincent Genillon et l'entrepreneur François Delabre organise les travaux de percement d'une artère nord-sud. Elle intervient après de nombreuses cessions de terrains de l'abbaye par Genillon⁶, dont certains entourent l'avant-nef. Cette nouvelle rue servit indirectement de délimitation entre propriété publique et propriété privée.

La partie ouest, comprenant l'avant-nef et les premières travées de la nef, demeura longtemps privée⁷. Toutefois, les documents de cession de terrains donnent quelques indications sur les démolitions à prévoir. Par exemple, il fut convenu avec les nouveaux propriétaires qu'il leur serait interdit de boucher les jours de la partie de l'église contiguë à leurs terrains⁸. De l'autre côté, les acquéreurs de l'avant-nef ne purent pas démolir les murs en dessous du niveau du toit de leur voisin⁹. Cette partie du monastère devint donc une zone d'habitations après la Révolution, où seuls les murs séparateurs des immeubles furent l'objet de réglementation spécifique entre les parties.

Concernant le percement de la nouvelle rue, la convention passée avec l'entrepreneur prévoyait une démolition en huit phases. Les trois premières permettaient de

⁶ Au moins une dizaine, passées devant notaire.

⁷ Service Départemental des Impôts Fonciers et Service de la Publicité Foncière et de l'Enregistrement : les parcelles commencèrent à être publiques à partir des années 1950, mais ne le furent jamais en totalité.

⁸ AD, 3E 12221, n° 368, 26 mai 1801 : acte notarié.

⁹ AD, 3E 10827, n° 452, 5 avril 1808 : acte notarié.

situer le début des démolitions de l'église dans le secteur de l'entrée sud menant au cloître. La quatrième marqua le début de la destruction des piliers dans un ordre précis. Les ouvriers devaient d'abord abattre le mur séparant le cloître de l'église pour faire « sauter »¹⁰ le premier pilier, entraînant la chute de ceux à l'ouest et au nord, puis les quatre suivants en continuant vers le nord, ainsi que les voûtes qui les surplombaient à l'est et à l'ouest, et enfin les murs situés dans ce secteur. Le tracé de la rue prendrait ainsi la largeur de deux travées, et serait percé grâce à la destruction de la quatrième rangée des piliers de la nef.

Selon les termes de la convention du 26 mai 1801, il revint à l'entrepreneur de descendre les bois et tuiles avec soin afin d'en briser le moins possible et de les stocker dans une partie de l'église. Ce dernier devait également se charger de ranger séparément les pierres de « murure »¹¹ et de taille dans la travée est à côté de la nouvelle rue. Les rebus devaient servir à la création d'un pan incliné permettant de rattraper la différence de niveau entre les parties nord et sud. Quant aux « petites colonnes qui soutiennent lesdites voûtes », il fut expressément demandé de les descendre avec précaution. Pour ces opérations, François Delabre disposa de quatre mois à compter du huitième jour passé la signature du contrat, soit entre le 30 mai et le 30 septembre 1801.

Plusieurs documents évoquent cette rue, par ailleurs figurée sur le plan d'échange entre Batonnard et la municipalité signé deux ans plus tard¹². Sur ce document, le percement divise nettement l'église abbatiale en deux dans le but de relier la rue de la porte des Prés à la partie ouest du cloître. L'acte de vente du secteur occidental de l'église abbatiale, du 5 avril 1808, mentionne également la rue comme délimitation de terrain et précise que la cession s'étend « jusqu'au chemin nouveau ouvert dans ladite église »¹³.

La question du commanditaire de cette rue reste pendante malgré les documents consultés. Le 9 mars 1798¹⁴, avant que l'église abbatiale ne devienne privée, a lieu sa dernière estimation. Dans son quatrième point, l'expert évoquait le percement de deux rues permettant de diviser les quatre lots qu'il proposait pour la vente de l'abbaye. La première, étudiée ici, traversait l'église – dont l'expert juge la démolition indispensable en cas de vente. Une seconde lui serait perpendiculaire, dans l'axe est-ouest partant de la porte d'entrée de l'avant-cour de l'abbaye. Les deux percements seraient à la charge des acquéreurs. L'acte d'adjudication de l'abbaye à Batonnard, le 21 avril 1798¹⁵, mentionne d'ailleurs la création de la seconde rue sans plus de précisions sur les impératifs des acquéreurs.

Les rues ont donc été prévues antérieurement à la vente par lots de l'abbaye. Nous connaissons leurs tracés puisque ces derniers figurent sur le plan d'échange entre les

¹⁰ Verbe utilisé dans le document, il pourrait renvoyer à l'usage de la mine, abordé plus loin.

¹¹ Ce terme n'apparaît pas dans les dictionnaires actuels et semble désigner – au vu des différents documents qui l'emploient – les agrégats de pierres placées entre deux parois de pierres de taille.

¹² AD, 3E 40859 et AM, M4, Doc. 4, 27 juin 1803 : disponible en ligne sur le site des archives départementales (rubrique « Espace et territoire », volet « trésors d'archives »).

¹³ AD, 3E 10827, n° 452, 5 avril 1808 : acte notarié.

¹⁴ AD, Q421 et AM, M19, Doc. 57, 9 mars 1798 : procès-verbal.

¹⁵ AD, Q41, 21 avril 1798 : procès-verbal d'adjudication.

acquéreurs et la ville, le 27 juin 1803¹⁶. S'agit-il d'une demande des pouvoirs publics permettant une desserte optimisée de la ville, sachant que la cour du cloître sera transformée en halles¹⁷ ? Ces mêmes pouvoirs publics changèrent alors leurs positions en portant un projet d'annulation de l'adjudication pour empêcher les destructions de l'abbaye.

Suspension des démolitions et projet d'annulation de vente : victoire de la propriété privée

Le percement de la nouvelle rue ne constitua certainement pas les premières démolitions de l'église abbatiale. Dès le 28 novembre 1800¹⁸, le ministre de l'Intérieur Jean-Antoine Chaptal, informé par un signalement de la municipalité¹⁹, autorisa la préfecture à suspendre les destructions en cours de l'ancienne abbatiale. Il demanda l'étude d'un projet d'annulation de vente au ministre des Finances, Martin-Michel-Charles Gaudin, précisant : « les acquéreurs ont obtenu pour une somme de 50 mille francs ce qui en vaut plus de deux cent mille »²⁰. La somme versée pour un tel monument fut jugée dérisoire.

Gaudin écrivit alors au préfet le 28 décembre²¹, lui ordonnant d'examiner la nullité de la vente : si les adjudicateurs ne s'étaient pas acquittés de la somme due ou si la valeur légale n'était pas atteinte par la vente. Il précisa que si aucun des deux moyens n'étaient recevables, il faudrait amener les acquéreurs à différer les démolitions « sans porter atteinte [à leurs] droits ». Il s'agit là d'une situation complexe, puisque la propriété privée, redéfinie, est sacralisée par la Révolution.

La fin du mois de janvier 1801 vit les premiers retours de la préfecture à la municipalité²², qui avait été chargée de réunir tous les renseignements nécessaires à l'étude du dossier²³. Le secrétaire général commença par rappeler que la municipalité nomma elle-même l'expert ayant estimé l'abbaye. Ensuite, il s'exprima sur la dissociation des différentes valeurs d'un bien, entendu que les pouvoirs publics s'insurgèrent dans beaucoup de documents du faible montant d'adjudication de l'abbaye vis-à-vis de sa valeur réelle :

« On entend par valeur légale celle qui résulte de l'estimation d'experts. La valeur intrinsèque est celle de tous les matériaux employés en y ajoutant les frais de main-d'œuvre ; mais cette évaluation n'est pas la base exclusive d'une vente, car un édifice admiré par les connaisseurs et qui a beaucoup coûté à celui qui l'a fait construire, ne conserve de valeur vénale que dans le rapport de sa situation ou de son utilité. Une maison

¹⁶ AD, 3E 40859 et AM, M4, Doc. 4, 27 juin 1803.

¹⁷ Plusieurs documents attestent de nouvelles halles placées dans la cour du cloître ; elles sont géographiquement situées sur le premier plan napoléonien de la ville : AD, AP/137/1/PA, I1, 1809 (disponible en ligne sur le site des archives départementales).

¹⁸ AD, 1T267, 28 novembre 1800 : correspondance.

¹⁹ Archives municipales (AM), M15, Doc. 12, 28 décembre 1800 : correspondance.

²⁰ AD, J570, 18 décembre 1800 : correspondance.

²¹ AM, M15, Doc. 13, 28 décembre 1800 : correspondance.

²² AM, M1, Doc. 153, 28 janvier 1801 : correspondance.

²³ AM, D5, Fol. 19, 2 janvier 1801 : délibération municipale.

dans une grande ville a une valeur positive, un château au milieu d'un désert n'est utile qu'à celui qui l'habite et qui ne peut jamais en réaliser le prix intrinsèque ».

Il expliqua que le faible montant d'adjudication ne signifiait pas sa nullité, celle-ci dépendant de l'environnement dans lequel s'inscrivait le bâtiment. La vente de l'abbaye ne put donc être attaquée sur le prix d'acquisition ; d'autant que les acquéreurs avaient payé ce qu'ils devaient le 14 juin 1799²⁴. Les deux moyens avancés par le ministre des Finances pour faire annuler la vente étaient donc irrecevables.

Le préfet proposa alors une autre solution : que la municipalité entre directement en négociation avec les acquéreurs pour récupérer l'église. Le conseil municipal, dans sa délibération du 5 février 1801²⁵, ne suivit pas cet avis et vota le refus de rachat des bâtiments. Il estima que les dégradations, importantes, lui coûteraient plus à réparer qu'il n'en avait coûté aux acquéreurs de l'acheter, malgré la reconnaissance de l'abbaye comme « monument précieux digne de l'administration de tous les siècles »²⁶. Finalement, les acquéreurs et la ville de Cluny consentirent à un échange le 13 juin 1803²⁷, mais il était trop tard pour sauver l'édifice déjà livré à la pioche des démolisseurs.

Suspendues durant l'examen du dossier d'annulation de vente, les démolitions reprirent dès 1801. Le 3 juin de la même année, Chaptal envoya une lettre au préfet pour l'invectiver d'avoir levé la suspension des travaux sans prévenir les ministères de ses conclusions sur le dossier²⁸. Il faut ainsi comprendre que le préfet avait non seulement omis de faire état de son avancée à ses tutelles, mais avait aussi autorisé la reprise des démolitions sans en avoir reçu l'autorisation. Employant des mots forts faisant comprendre que même les révolutionnaires n'avaient pas participé à ce point à la destruction d'un monument dont il rappela l'importance, Chaptal décida d'en référer directement aux consuls²⁹.

Dans le même temps, le préfet monta un nouveau dossier comprenant l'état estimatif de l'abbaye et des matériaux issus du démantèlement de l'abbatiale³⁰. Transmis à Chaptal, le ministre conclut à la lecture de ce rapport qu'effectivement « il est impossible de conserver ce beau monument »³¹ tant vis-à-vis de l'annulation de la vente que de l'état de l'église déjà fortement endommagée. Le 12 août 1801 marqua l'arrêt définitif de sa tentative de sauvetage de l'édifice, écrivant à Gaudin : « Mon cher collègue [...] je cesse toute démarche à cet égard, mais je vois avec douleur que l'influence d'un gouvernement réparateur n'ait pu sauver un de nos édifices les plus intéressants pour l'histoire et pour les arts »³². S'en suivront un arrêté

²⁴ AM, M6, Doc. 107, 11 février 1801 : correspondance.

²⁵ AM, D5, Fol. 20, 5 février 1801 : délibération municipale.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ AD, 3E 40859 et AM, M4, Doc. 4, 13 juin 1803 : acte notarié.

²⁸ AD, 1T267, 3 juin 1801 : correspondance ; une autre lettre est envoyée à Gaudin pour l'informer de la situation : AD, J570, 3 juin 1801 : correspondance.

²⁹ *Ibid.* ; le dossier envoyé aux consuls est en cours de recherche.

³⁰ AM, D4, Fol. 137-137, 23 juillet 1801 : délibération municipale ; procès-verbal non retrouvé.

³¹ AD, 1T267, 12 août 1801 : correspondance.

³² AD, J570, 12 août 1801 : correspondance.

préfectoral autorisant la mainlevée de toutes les oppositions gouvernementales pesant sur l'abbaye³³ et la reprise des démolitions.

2. Une entreprise colossale : ressources du chantier et exception du chœur

La ville de Cluny acquit en 1803 la partie est de l'église abbatiale afin de faire place à un projet de haras national³⁴. La documentation relative au haras précise que la municipalité, chargée des démolitions, restait propriétaire de tous les matériaux qui n'entreraient pas dans sa construction.

Si la disparition de l'avant-nef laissa peu d'informations puisque détenue en mains privées, en revanche, le reste de l'église donna lieu à des comptes de gestion conservés, de façon partielle, aux archives municipales³⁵. S'ils ne recouvrent pas la longue période du chantier, les quelques mois détaillés dans ces documents donnent une idée de l'importance numérique de la main-d'œuvre affectée à cette tâche et de la quantité faramineuse de matériaux produite. Ce chantier dura de nombreuses années, probablement de 1811, date de validation de la première construction par les bâtiments civils³⁶, à 1825, date des dernières mentions trouvées dans les documents consultés³⁷.

Un chantier hors-norme : remploi des matériaux, paiement des ouvriers

Le 5 mai 1815³⁸, le maire présenta devant le conseil municipal, qui le valida deux jours après³⁹, un compte général, en deux volumes, des matériaux provenant des démolitions de l'abbatiale. Si l'un d'eux n'a pas été retrouvé, les informations de celui subsistant couplées aux délibérations qui y sont liées fournissent un grand nombre d'informations. Le maire y signala la quasi-absence de documents⁴⁰, avant de dresser lui-même ce présent compte. Aussi, entre l'acquisition d'une partie de l'église par la municipalité en 1803 et 1815, la gestion des éléments lapidaires demeura peu renseignée⁴¹. En revanche, ces documents détaillent l'usage public qu'a eu la municipalité des matériaux issus des démolitions.

Pour une destination directe, les matériaux furent réemployés sur des chantiers publics. Ainsi, « 100 toises³ » (env. 200 m³) de pierres partirent pour un chantier de réparation de l'hôpital,

³³ AM, M15, Doc. 14, 23 août 1801 : arrêté.

³⁴ AM, M4, Doc. 4, 27 juin 1803 : acte notarié. Pour précision : « Haras national » ou simplement « haras » sont employés ici par facilité, bien que le haras de Cluny fut également « impérial » puis « royal » au fil de l'histoire.

³⁵ Les travaux de destruction de la partie ouest furent à la charge de la ville : AM., D6, Fol. 84, 14 avril 1817 : délibération municipale.

³⁶ Archives nationales (AN), F/13/1536/B et F/21/2481, p. 75-76, 18 juillet 1811 : délibération du conseil des bâtiments civils.

³⁷ Voir par exemple : AM, M14, Doc. 36, 15 juillet 1825 : correspondance.

³⁸ AM, M6, Doc. 92, 05 mai 1815 : délibération municipale.

³⁹ AM, D6, Fol. 61, 07 mai 1815 : délibération municipale.

⁴⁰ AM, M6/M4 ?, Doc. 93 (archivé en D18) : rapport (brouillon).

⁴¹ Aucun document n'a d'ailleurs été retrouvé, antérieur à ceux présentés ici.

une toise cube pour l'entretien d'une fontaine et d'un aqueduc et mille cinq cents pierres de taille se virent utilisées pour la construction des halles.

Pour une destination indirecte, en revanche, les matériaux furent vendus et les fonds obtenus financèrent des projets municipaux⁴². Les documents précisent certains détails sur les acquéreurs : quatre piliers de l'église se vendirent par exemple pour 550 francs à des particuliers, tout comme les matériaux issus du clocher dit « des Bizand ». Si les comptes plus récents n'ont pas été retrouvés, cela donne une idée du destin qu'ont pu connaître les éléments produits par la démolition de l'église abbatiale : remployés ou vendus.

La municipalité tint également des registres détaillés des paiements aux ouvriers employés sur le chantier, dont le seul conservé court sur une partie de l'année 1821⁴³. Selon le témoignage de cet unique registre fragmentaire, mais révélateur de l'entreprise colossale pour la ville de Cluny, plusieurs dizaines d'ouvriers furent embauchés entre décembre 1821 et juin 1822. Le paiement de cette main-d'œuvre se porta à environ 1 900 francs, une lourde somme pour la municipalité⁴⁴. La ville demanda même l'autorisation à la préfecture d'utiliser un crédit deux fois plus important que celui alloué, afin de poursuivre ces travaux d'une immense envergure⁴⁵.

L'exception de l'abside

Le registre des paiements comprend également quelques indications comme l'achat de poudre de mines et de mèches⁴⁶, dont la ville autorisa l'emploi par délibération du 19 avril 1820 afin de démolir tout ce qui ne pourrait pas l'être « par la main d'œuvre ordinaire »⁴⁷. Une note au brouillon (peut-être datée de 1821) évoque la sape comme seconde technique de destruction⁴⁸. L'explosion à la mine et le sapement furent donc les deux techniques employées pour détruire l'église abbatiale. Une exception : les colonnes du rond-point⁴⁹.

Ce même registre note pour le 29 juin 1821 le paiement de cent soixante francs à un maçon pour « la démolition et descente des piliers, colonnes, chapiteaux et corniches faisant partie de l'ancien sanctuaire de l'abbaye de Cluny »⁵⁰. Cette entrée, inscrite de la main du receveur de la commission des travaux publics, expose clairement les événements. La ville a payé la somme de 160 francs à un dénommé Laporte, pour que celui-ci dépose les éléments les plus remarquables de l'abside. Le versement spécifique pour cette tâche démontre un traitement distinct du reste du bâtiment. Paiement, d'ailleurs, qui, remis dans le contexte des 1 franc/jour

⁴² AM, M6, Doc. 84, 08 mai 1815 : comptes

⁴³ Les chiffres donnés sont issus des calculs réalisés à partir des registres municipaux de l'époque, où des erreurs existent. L'auteur ne les a pas modifiées et est resté fidèle aux inscriptions du registre.

⁴⁴ Il s'agit plutôt de groupes d'une dizaine d'ouvriers embauchés sur le chantier et payés à la journée ; ce qui n'enlève rien au coût élevé de cette main-d'œuvre une fois additionnée.

⁴⁵ AM, D13, Fol. 76, 3 janvier 1822 : correspondance.

⁴⁶ Les chiffres donnés sont issus des calculs réalisés à partir des registres municipaux de l'époque, où des erreurs existent. L'auteur ne les a pas modifiées et est resté fidèle aux inscriptions du registre.

⁴⁷ AM, D7, Fol. 3, 19 avril 1820 : délibération municipale.

⁴⁸ AM, M10, Doc. 12, 1821 ? : décompte.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ AM, D17, 29 juin 1821 : registre.

pour le travail d'un ouvrier, s'avère colossal. Étant dissociés des opérations ordinaires et compte tenu de l'impact financier que représente la somme engagée, il est plus que vraisemblable que les colonnes, les chapiteaux et leurs corniches aient été déposés avec soin. Si des doutes persistaient, une autre entrée au registre des paiements de la ville concerne la même opération. Une facture datée du 1^{er} janvier 1822 concerne un certain Letournaud, marchand de bois pour « 4 pièces de bois destinées à l'échafaudage de la descente des colonnes du sanctuaire de l'ancienne église [...] Plus pour fagots destinés au même usage »⁵¹.

Au total, la ville dépensa donc 238,50 francs pour la descente de ces éléments. Une somme trop importante pour ne pas avoir pris toutes les précautions possibles durant l'opération. Ainsi, la logique voudrait que cette somme – équivalent tout de même au paiement d'environ 238 ouvriers pour une journée – ait permis de desceller les colonnes, chapiteaux et corniches, et de les retrouver intactes à la fin de l'opération. Ils auraient donc fait l'objet d'une opération spécifique afin de garantir l'intégrité des pièces déposées provenant de l'abside.

Entre-temps, un projet aurait pourtant vu le jour concernant la conservation du chœur de l'église. Au mois de septembre 1822, le maire écrivit au préfet de la ville de Cluny « relativement au projet des ouvrages à faire pour la conservation du chœur de l'église de notre ancienne abbaye »⁵². Le courrier indique que Vaillant, ingénieur en charge de la construction du haras et des démolitions de l'église abbatiale, se rendit sur place pour dresser des plans et des devis permettant la conservation de ces parties du bâtiment, mais que la municipalité ne conserva rien du dossier. Aucune autre archive n'a été retrouvée sur ce projet, hors cette lettre issue des registres de correspondance au départ de la mairie. Bien que l'issue soit connue, puisque les registres des dépenses font expressément mention du paiement d'ouvriers pour ces démolitions et que le chœur n'existe plus aujourd'hui, il serait intéressant de connaître la teneur du projet et les propositions envisagées pour conserver le chœur. Peut-être était-il fait mention des colonnes et chapiteaux en raison de leur intérêt patrimonial ou de leur valeur marchande, peut-être y aurait-il même eu mention d'autres œuvres comme la fresque de la coupole ?

Aucun élément ne permet de répondre à la seconde question, mais la première fait tout de même l'objet d'une correspondance entre la municipalité et le sculpteur parisien Foyatier, travaillant pour le compte de l'ambassadeur d'Angleterre en France, Charles Stuart. Cette série de lettres évoque des négociations autour de la vente des colonnes et chapiteaux à l'ambassadeur en 1820⁵³, avant les projets de conservation et avant même la descente des chapiteaux. Finalement la vente ne se fit pas, mais ces écrits laissent entendre que d'autres acheteurs étaient prêts à acquérir certaines pièces⁵⁴. Ces éléments furent-ils pris en compte lors du projet de conservation ? La descente fut-elle effectuée avec précaution pour un projet

⁵¹ AM, D17, 1^{er} janvier 1822 : décompte.

⁵² AM, D13, Fol. 95, 28 septembre 1822 : correspondance.

⁵³ AM, P5, Docs. 3-4, 1820 : correspondances.

⁵⁴ AM, P5, Doc. 5, s.d. : correspondance : « Il ne s'est jamais agi des monuments de la petite chapelle, mais toujours des huit colonnes du chœur de l'église, et des chapiteaux qui les surmontent [...] Cela est tellement vrai que nous avons eu la délicatesse de rejeter les propositions qui nous ont été faites à ce même sujet ».

de vente des chapiteaux ? Des réponses se trouvent peut-être dans ce dossier qui n'a pas encore été retrouvé.

3. Naissance d'un haras, vestiges d'une église

La construction du haras entraîna la destruction de l'église abbatiale par les pouvoirs publics. Précédemment placés dans les écuries Saint-Hugues⁵⁵, les espaces se révélèrent rapidement trop petits et insalubres⁵⁶. Les nouvelles installations du haras répondent à une urgence et furent mises en service longtemps avant la prise de possession officielle du terrain par le gouvernement⁵⁷. La démolition de l'église s'effectua parallèlement à la construction du dépôt d'étalons mais également à la conservation du clocher dit « de l'Eau bénite ».

La destruction de l'église abbatiale pour la naissance du haras

Au début du chantier du dépôt d'étalons, l'abbatiale ne se trouvait déjà plus dans un parfait état de conservation, ce que confirme la description de Bruys de Charly, membre du conseil général de Saône-et-Loire, dans le projet de haras installé dans le monument et qu'il soumit au gouvernement, sans doute vers 1809⁵⁸. Il y indiqua que la nef était dégradée au point de devoir être abattue, tandis que les collatéraux pouvaient être conservés, ne souffrant d'aucune fissure ni fente. Le clocher principal de l'église, quant à lui, vit son toit démoli par la municipalité afin d'en prélever la charpente et les ardoises et de les réemployer au renfort du petit clocher servant désormais d'horloge⁵⁹, actuel clocher « de l'Eau bénite »⁶⁰. Bruys de Charly écrivit la conséquence de ce dénuement : « pendant l'hiver dernier, la maçonnerie s'est écroulée (moins l'angle sud-est) avec un tel fracas et une commotion portée au loin si forte, que la plupart des habitants de la ville réveillés en sursaut, ont eu, les uns, l'effroi d'un tremblement de terre ; les autres celui de la chute de leur propre maison ». Ainsi, l'église abbatiale se trouvait déjà dépourvue de son grand clocher et de ses voûtes au moment de la rédaction du projet en 1809.

Le chantier du haras semble débiter à partir de 1811 avec la validation de la construction d'une première écurie par le service des Bâtiments civils⁶¹, aujourd'hui nommée « Écurie n° 1 ». Selon le plan de cession de 1822, il s'agit du seul bâtiment achevé (représenté à l'encre grise), tandis que les autres étaient encore inachevés (représentés à l'encre rose)⁶².

Pour suivre les étapes du chantier, il faut recourir à un nouveau document, conservé aux archives municipales. Le 7 octobre 1818, Vaillant fit un rapport au préfet sur les démolitions restant à entreprendre⁶³. S'étant rendu sur place, il écrivit que trois parties de l'ancienne église

⁵⁵ Voir par exemple : AD, 4ETP3, 30 septembre 1806 : « Plan d'emplacement destiné à former un dépôt de haras à Cluny ».

⁵⁶ AM, D6, Fol. 4, 13 mai 1810 et AN, F/13/1536/B, 18 juillet 1810 : correspondance.

⁵⁷ AD, 4ETP3, 11 avril 1821 : ordonnance royale.

⁵⁸ AM, fonds de la Moussaye / Bruys des gardes, s.d. : rapport.

⁵⁹ AM, M10, Doc. 17 et D5, Fol. 50, 7 février 1804 : délibération municipale.

⁶⁰ Appellation actuelle.

⁶¹ AM, M6, Doc. 92, 5 mai 1815 : délibération municipale.

⁶² AM, non coté, 8 janvier 1822 : plan.

⁶³ AM, M14, Doc. 50, 7 octobre 1818 : rapport.

devaient encore faire l'objet de démolitions : le chœur – où doit être élevé le local administratif –, un des bas-côtés sud – pour y placer le bâtiment des palefreniers – et une portion des collatéraux nord.

Vaillant écrivit ensuite l'ordre des démolitions, qui devaient commencer par le pavillon des officiers, situé dans le « cul-de-lampe »⁶⁴ restant à démolir et programmée, au plus tard, le 1^{er} mars 1819. L'opération suivante consistait en la suppression du collatéral nord qui « masque l'écurie neuve, obstrue la cour et rend la circulation très difficile », ce qui situerait cette partie juste au nord du bâtiment des palefreniers. Il nota que le reste des démolitions, le « grand bas-côté restant au sud » pouvait attendre l'année 1820.

Les documents se succèdent, informant de l'avancée des travaux. Dans une correspondance du 24 janvier 1819, la municipalité demanda qu'il soit interdit de prélever quelques matériaux que ce soit sans l'accord du directeur du dépôt ou de son agent comptable, et celui de la mairie⁶⁵. Un document non daté (peut-être de 1821 ?) et non signé dénombre la quantité des matériaux sur place⁶⁶. Quatre-vingt-dix toises cubes de matériaux s'entassent et quatre cents restent encore à démolir.

Les travaux se poursuivent. En 1825, le maire de la ville informa le préfet que des piliers et leurs voûtes sont en train d'être démolis au sud de la cour du haras⁶⁷. Il s'agirait de ceux entourant le clocher « de l'Eau bénite », car il se posa des questions sur le désordre que la suppression de ces piliers pourrait entraîner sur la structure de celui-ci. Les murs de clôture des haras ne furent achevés que le 7 août 1825 avec les matériaux provenant de l'église⁶⁸.

La même année se posèrent d'autres questions concernant des conservations d'arceaux⁶⁹ ou des suppressions d'arrachements de murs⁷⁰. Il semble tout de même que ces discussions tournèrent autour des derniers travaux avant l'achèvement du haras. Dans les sources revient souvent également la volonté de conservation des parties restantes de l'église, notamment le bras sud du transept avec le clocher dit « de l'Eau bénite ».

De la démolition à la conservation ou la naissance d'une conscience patrimoniale : le clocher « de l'Eau bénite »

Ce clocher est l'un des rares éléments rescapés des destructions systématiques de l'église abbatiale. Même s'il ne s'agit pas de destruction mais bien de conservation, il a paru intéressant d'aborder, en guise de conclusion, la question des premières interventions sur ce bâtiment dont l'importance historique et artistique émergea assez rapidement. Chaptal déjà, en 1800, défendait la valeur patrimoniale de l'abbaye en notant l'intérêt de sa préservation pour

⁶⁴ Vaillant emploie deux fois les termes de « cul-de-lampe » dans son rapport pour désigner certaines parties encore à démolir. Sans doute s'agit-il là d'une erreur de langage et faut-il plutôt comprendre « cul-de-four ». Il parlerait donc du sanctuaire.

⁶⁵ AM, D13, Fol. 16, 24 janvier 1819 : correspondance.

⁶⁶ AM, M10, Doc. 12, non daté : décompte.

⁶⁷ AM, D13, sans fol., 7 juin 1825 : correspondance.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Voir par exemple : AM, D13, sans fol., 13 août 1825 : correspondance.

⁷⁰ AM, D6, Fol. 61, 7 mai 1815 : délibération municipale.

l'architecture et en tentant de faire annuler sa vente⁷¹. La municipalité la reconnaissait également, ayant alerté les autorités sur les destructions en cours, qualifiant l'église de monument « unique »⁷².

Malgré l'impossibilité de la conserver intégralement, un projet se mit rapidement en place pour sauvegarder le clocher « de l'Eau bénite »⁷³. Le premier document retrouvé sur la question date du 20 août 1817⁷⁴. Le maire demanda au préfet de monter dans un même dossier les devis de sauvegarde du clocher et ceux des haras, les deux projets étant liés. L'année suivante⁷⁵, il demanda à Vaillant d'émettre un avis sur la possibilité de conserver un tel monument, ce à quoi ce dernier répondit qu'il faudrait changer les plans validés du haras et obtenir l'accord du ministère de l'Intérieur⁷⁶. Le conseil municipal se réunit le 18 juin 1821 pour définir les motivations devant conduire à la conservation du clocher : 1° il s'agissait d'un reste très intéressant de l'ancienne église abbatiale, 2° cette partie d'édifice pourrait être réutilisée pour un usage public⁷⁷. Dans le même temps, le gouvernement demanda aux préfetures des renseignements sur les églises dont la restauration intéresserait l'art et l'histoire nationale⁷⁸. Le préfet s'empara du dossier et retint l'abbaye de Cluny comme l'un des deux monuments dignes d'intérêt repéré dans tout le département. Très favorable à la participation du gouvernement pour la conservation du clocher, il écrivit dans une lettre au ministère : « L'immense et antique vaisseau de l'église de l'abbaye de Cluny est tombé sous le marteau et la hache du vandalisme [...] à l'exception d'une des cinq tours ou clocher qui reste debout [...] et dont la conservation attesterait, par de larges et riches proportions, ce que la tradition perpétuera de souvenirs laissés par l'un des monuments les plus remarquables de la chrétienté »⁷⁹. Il faut bien noter que ces demandes de conservation-restauration interviennent en même temps que les destructions de l'église. Cette lettre du préfet, favorable à la conservation du clocher, fut rédigée en même temps que le paiement des ouvriers chargés de sa démolition. Montrant encore mieux la chronologie parallèle, en 1823, alors que l'église continuait de tomber, l'abbaye fut qualifiée de « monument d'art » dans une correspondance interministérielle⁸⁰.

Tout ceci conduit, le 3 juin 1823, à l'examen du projet par le conseil des Bâtiments civils des bâtiments proposés à la restauration par le préfet de Saône-et-Loire⁸¹. Concernant l'abbaye, Tardieu nota bien que la restauration du clocher était un projet « trop louable pour en suggérer la moindre contradiction sur le principe »⁸², insistant sur l'intérêt patrimonial du lieu et sur sa

⁷¹ AD, J570, 18 décembre 1800 : correspondance.

⁷² AM, D5, Fol. 19, 2 janvier 1801 : délibération municipale.

⁷³ AD, J570, 12 août 1801 : correspondance.

⁷⁴ AM, D12, 20 août 1817 : correspondance – le contenu de cette lettre montre que le projet de conservation est antérieur à cette date.

⁷⁵ AM, D13, Fol. 15, 24 septembre 1818 : correspondance.

⁷⁶ AM, D7, Fol. 9, 13 mai 1821 : délibération municipale.

⁷⁷ AM, D7, Fol. 14, 18 juin 1821 : délibération municipale.

⁷⁸ Circulaire ministérielle du 12 octobre 1821 ; voir AM, M19, Doc. 98, 3 juin 1823 : rapport.

⁷⁹ AD, 1T267, fin janvier 1822 : correspondance.

⁸⁰ AN, F/19/646, 3 mai 1823 : correspondance.

⁸¹ AN, F/21/2513, fol. 181, 3 juin 1823 : délibération du conseil des bâtiments civils.

⁸² AN, F/19/646, 3 mai 1823 : correspondance.

nouvelle destination : la chapelle de l'école municipale. Le projet fut adopté, puisqu'il permet la conservation et le remploi d'une infrastructure importante pour les arts. Sur les 8 500 francs prévisionnels nécessaires aux travaux, le ministère accorda 4 000 francs⁸³. Leur adjudication eut lieu le 16 novembre 1823 pour un peu plus de 8 000 francs⁸⁴.

Alors que l'année suivante, la municipalité demanda une nouvelle allocation du gouvernement pour terminer les travaux du clocher⁸⁵, elle déposa sur le bureau de la préfecture un autre devis, concernant cette fois la restauration chapelle Bourbon⁸⁶, considérée comme « accessoire »⁸⁷ à celle du clocher. Le 27 mars 1824⁸⁸, le maire fit passer une lettre au ministre de l'Intérieur expliquant l'importance de ce bâtiment « omis »⁸⁹ dans les premiers devis de restauration des restes de l'abbaye. Celle-ci revient sur l'importance historique du bâtiment et l'intérêt de valider la demande de crédits en regardant la chapelle comme un élément accessoire au clocher, dont l'intérêt pour les arts avait déjà été reconnu par le gouvernement. Dans le même document, le préfet rédigea une note datée du 4 avril, dans laquelle il se montra plus que favorable au projet. La chapelle fut expressément reconnue « devoir être classée au nombre des monuments d'art [...] qu'il importe de conserver sous le rapport des arts et des souvenirs qui s'y rattachent » par le gouvernement durant l'examen de ce dossier⁹⁰. Le conseil des Bâtiments civils approuva la demande le 28 mai 1825⁹¹, alors que les démolitions de l'église abbatiale se poursuivaient⁹².

Au fil des années, les travaux de conservation se succédèrent, voyant toujours une communication entre le gouvernement et la ville sur ce sujet. Un mémoire du 3 juillet 1828 atteste du paiement par la municipalité de trois ouvriers pour « ranger les chapiteaux et la table de marbre à la chapelle Bourbon »⁹³, qui deviendra rapidement un musée lapidaire. En 1837 débuta une nouvelle vague de recensement des monuments dignes des crédits de restauration venant du gouvernement⁹⁴, préparant la première liste des monuments historiques de 1840. Malgré les reconnaissances gouvernementales de l'intérêt des restes de l'abbaye, celle-ci ne figura pas parmi les édifices repérés. Il faut attendre la liste de 1862 pour lire « abbaye de Cluny » parmi les édifices classés de Saône-et-Loire, même si entre-temps la préfecture demanda que l'on dessine les ruines de l'église⁹⁵. Aymar Verdier, architecte attaché à la commission des monuments historiques, se chargea de les réaliser en 1850⁹⁶. En définitive,

⁸³ AD, 1T267, 6 septembre 1823 : correspondance.

⁸⁴ AM, M19, Doc. 2, 16 novembre 1823 : délibération municipale.

⁸⁵ AM, D13, Fol. 132, 24 mars 1824 : correspondance.

⁸⁶ AM, M19, Doc. 63, 23 mars 1824 : correspondance.

⁸⁷ AM, D13, Fol. 131, 23 mars 1824 : correspondance.

⁸⁸ AM, D13, Fol. 133 et M19, Doc. 64, 27 mars 1824 : correspondance.

⁸⁹ Dans tous les documents traitants du sujet, la municipalité utilise le terme « omission » pour évoquer l'absence de la chapelle Bourbon dans les premiers projets de restauration de l'église abbatiale.

⁹⁰ AN, F/19/646, 29 juin 1825 : correspondance.

⁹¹ AN, F/21/2516, 28 mai 1825 : rapport.

⁹² AM, D13, sans folio, 7 juin 1825 : correspondance.

⁹³ AM, M19, Doc. 78, 3 et 4 juillet 1828 : mémoire.

⁹⁴ AM, P5, Doc 211, 10 août 1837 : circulaire.

⁹⁵ AD, 1T267, 31 juillet 1848 : correspondance.

⁹⁶ Médiathèque du Patrimoine et de la Photographie, 82/71/2005 : dessins.

l'abbaye de Cluny n'a jamais cessé d'être un monument important pour les arts et l'histoire aux yeux des pouvoirs publics. Aujourd'hui classée parmi les monuments historiques, elle bénéficie d'un régime de protection spécifique et continue à être placée sous le regard attentif des services patrimoniaux qui assurent sa sauvegarde. Les fragments lapidaires constituent désormais une incroyable collection, dont seule une infime partie est présentée aux visiteurs. De nombreuses réserves conservent ces vestiges, témoins si importants de l'immensité et de la magnificence de l'église abbatiale de Cluny.

Bibliographie

Berce, Françoise (2010), « La destruction de Cluny (1789-1830) », in : Stratford, Neil (dir.), *Cluny 910-2010. Onze siècles de rayonnement*. Paris: Éditions du patrimoine.

Marguery-Melin, Bruno (1985), *La destruction de l'abbaye de Cluny 1789-1823*. Cluny: Centre d'études clunisiennes.

Marquardt Janet T. (2008), *From Martyr to Monument: The Abbaye of Cluny as Cultural Patrimony*. Newcastle: Cambridge scholars publishing.

Stratford, Neil. (dir.) (2011), *Corpus de la sculpture de Cluny. Les parties orientales de la Grande Église. Cluny III*, 2 vol. Paris: Picard.

Documents d'archives cités :

Archives municipales (AM) : D4, D5, D6, D7, D12, D13, D17, D18, J 570, M1, M4, M6, M10, M14, M15, M19, P5, fonds de la Moussaye / Bruys des gardes.

Archives départementales de Saône-et-Loire (AD) : Q41, Q421, 1T 267, 3E 12219, 3E 12221, 3E 10827, 3E 40859, 4ETP3.

Archives nationales (AN) : F/13/1536/B, F/19/646, F/21/2481, F/21/2513, F/21/2516.

Médiathèque du Patrimoine et de la Photographie : 82/71/2005.

4.5. Pour une histoire des musées en guerre

Arnaud Bertinet

Histoire culturelle et sociale de l'art (HiSCA)

Résumé

Cette contribution s'attache à comprendre les processus de protection patrimoniale instaurés lors des conflits traversés par les musées français et qui se sont notamment exprimés par la mise en place d'évacuations des collections publiques françaises. Présentation d'un projet en cours, cette étude s'organise autour d'un état des lieux des connaissances actuelles sur le sujet, puis d'une histoire des politiques d'évacuations et de protection de 1870 à 1980, afin de saisir la matérialité de ces épisodes et découvrir de nouveaux éléments pour une histoire politique du patrimoine et une histoire idéologique du goût, tout en soulevant des enjeux nationaux et transnationaux des politiques patrimoniales contemporaines.

Mots-clés

Musées – Guerre – Évacuations – Translocations – Patrimoine – Transnational

Abstract

This contribution seeks to understand the heritage protection processes put in place during conflicts experienced by French museums, which were notably expressed through the evacuation of French public collections. Presenting a work in progress, this study is organised around an overview of current knowledge on the subject, followed by a history of evacuation and protection policies from 1870 to 1980, in order to grasp the materiality of these episodes and discover new elements for a political history of heritage and an ideological history of taste, while raising national and transnational issues in contemporary heritage policies.

Keywords

Museums – War – Evacuations – Translocations – Heritage – Transnational

La période de mise en danger patrimoniale la plus étudiée de l'histoire française et des translocations qui l'accompagnent (Savoy & Terroni 2005), avec celle de la Révolution, était, il y a peu encore, la Seconde Guerre mondiale. L'évacuation des œuvres des musées nationaux vers les châteaux de la Loire en 1939 (Fonkenell 2009) ou l'action de Rose Valland au Jeu de Paume puis en Allemagne (Valland 2014) connut une réelle postérité. Celle-ci dépasse largement la simple littérature grise puisque, après le film de 1965 *The Train* de John Frankenheimer, la production du film à gros budget hollywoodien *The Monuments Men* avec George Clooney, Matt Damon, Cate Blanchett et Jean Dujardin, adapté de l'ouvrage éponyme de Robert Edsel, grand succès de librairie outre-Atlantique (Edsel 2009), a mis cette histoire en lumière à une échelle jamais atteinte. Mais l'histoire des musées en guerre reste encore massivement lacunaire et parcellaire, que ce soit lors de ce second conflit mondial ou lors des autres guerres traversées par l'institution muséale française.

Ainsi, malgré cette actualité, qui sait à quel point la direction des musées de Dominique Vivant Denon a cherché à résister aux demandes des commissaires alliés qui souhaitaient récupérer les œuvres spoliées lors des guerres révolutionnaires et napoléoniennes ? La résistance – ou à tout le moins, le mauvais esprit – développée par l'administration des musées français en 1815 reste peu étudiée, l'inventaire Napoléon demeurant une source complexe à maîtriser (Kairis 2020). Qui se souvient que l'impératrice Eugénie fit évacuer les collections du Louvre aux derniers jours du Second Empire (Bertinet 2015a) ? Qui sait que, dès 1930, la présidence du Conseil s'inquiétait de la préservation du patrimoine français en cas de nouveau conflit à la suite des destructions massives de la Première Guerre mondiale ? Que connaît-on de l'organisation d'une nouvelle évacuation, constamment évoquée de 1930 à 1935 ?¹ Ce projet trouve d'ailleurs sa mise en application à partir de 1936, faisant de l'évacuation des musées français lors de la Seconde Guerre mondiale, dirigée par Jacques Jaujard, la seule concernant l'intégralité des musées nationaux et territoriaux, et la seule pensée et préparée largement en amont et non dans l'urgence (Bertinet 2015b), un bunker étant même construit dans les sous-sols du Louvre². Cette évacuation et cette protection du patrimoine prennent une telle ampleur, dans le cadre d'un conflit globalisé, qu'elles concernent même, à partir de 1942, le musée néo-calédonien de Nouméa³, alors dirigé par Alice Viot, rare femme conservatrice et sans doute seule directrice d'établissement lors de la Seconde Guerre mondiale⁴. Le musée voit s'installer dans ses murs le QG de la Poppy Force américaine, qui empêche l'avancée japonaise vers l'Australie, protège l'île et s'en sert comme porte-avions durant la bataille de la mer de Corail et la suite de la guerre du Pacifique. La Nouvelle-Calédonie est également le théâtre de la dernière évacuation sous protection militaire de collections publiques françaises, en 1984,

¹ Archives nationales (AN) 20144792, ex-Archives des Musées nationaux (AMN) R1 Organisation : plans d'évacuation, premiers projets, dossier 10, 4 février 1930, Plan de protection et d'évacuation, plan de mobilisation des Beaux-arts (secret).

² Archives diplomatiques (AD) 209SUP/465, Dossiers P141-P141bis, Ensemble des abris retenus pour la protection des œuvres d'art, 1944-1970, plan de l'abri du Palais du Louvre, 8 novembre 1939.

³ Archives de la Nouvelle-Calédonie (ANC), 5W1 Musée néo-calédonien, mise à l'abri des collections, 2 juillet 1942.

⁴ ANC 5W23 Musée néo-calédonien, personnel, Alice Viot (1940-1941).

avec le rapatriement vers la métropole des œuvres qui auraient dû être présentées à Nouméa lors de l'exposition « Musée imaginaire des arts de l'Océanie » (Bertin 2021, 474).

Cette protection des collections publiques françaises est organisée par un personnel des musées qui a constamment à l'esprit le spectre des destructions passées et notamment de la Première Guerre mondiale. En effet, durant le premier conflit mondial, par la modernisation et l'industrialisation d'un armement toujours plus dévastateur, s'opère une bascule dans les destructions et la protection du patrimoine (Amice 2023). À chaque époque, ce personnel a laissé des témoignages de ces épisodes, à l'image de Rose Valland, de Pierre Schommer dans ses *Carnets* (Schommer 2014), de Lucie Mazauric dans *Le Louvre en voyage* (Mazauric 1978), ou encore de Germain Bazin avec *Les Souvenirs de l'exode du Louvre* (Bazin 1992). Ces écrits, parfois publiés plusieurs dizaines d'années après les événements, parfois encore totalement inédits comme ceux de Paul Jamot, de Jacques Jaujard ou de Pierre Devambez, sont de fascinants témoignages qui donnent un écho tout contemporain à des textes plus anciens et encore méconnus de l'histoire des musées, à l'image du journal d'Henri Barbet de Jouy, conservateur du département des Objets d'art, qui raconte au jour le jour les événements qui se déroulèrent au Louvre il y a cent cinquante ans, durant la Commune (Ussel 1898). Les témoignages de conservateurs confrontés à la guerre restent ainsi encore largement à découvrir et à étudier.

Le destin des institutions muséales à partir du conflit franco-prussien de 1870, puis durant la Première Guerre mondiale, qui voit le plus grand nombre de musées détruits sur le territoire français au XX^e siècle, et les conséquences de ces conflits sur le monde muséal tout au long du XX^e siècle soulignent les enjeux à l'œuvre dans les musées mais aussi dans la destruction de « lieux de mémoire » (Nora 1997).

La chute du Second Empire, en septembre 1870, montre l'importance que le régime de Napoléon III accorde au patrimoine national (Bertinet 2015b). En quatre jours, le Louvre, sur ordre de l'impératrice, évacue près de 300 toiles jusqu'à l'arsenal de Brest⁵. Ces toiles, parmi lesquelles se trouvent la majorité des toiles de la grande galerie du Louvre, sont stockées dans des caisses faussement destinées au Gabon. Le vaisseau de guerre *l'Hermione* stationne dans la rade, en attente de son chargement si jamais la ville était attaquée. Les œuvres devaient alors être transportées jusqu'à Rochefort, puis déplacées de l'autre côté de l'Atlantique. Les tableaux évacués sous la garde de Pierre-Paul Both de Tauzia, jeune attaché au Louvre, restent plus d'un an à l'abri du siège de Paris puis de la Commune et les œuvres ne reviennent au Louvre que le 7 septembre 1871⁶. Cette évacuation, doublée de l'envoi d'une circulaire sur la protection des collections des musées de province⁷, représente un acte symboliquement fort et la première tentative de protection, à l'échelle d'un pays, d'un patrimoine en danger.

⁵ AN 20150044, ex-AMN Z2 Administration 1792-1964, tous départements, 1870-1871 Évacuation des tableaux du Louvre à l'Arsenal de Brest, 130 fiches.

⁶ AN 20144790, ex-AMN P12 Mutations entre musées nationaux et autres lieux de résidences, 7 septembre 1871, train extraordinaire de Brest à Paris Montparnasse.

⁷ Archives municipales de Bordeaux 1434R8 Musées de Bordeaux, correspondance 1870-1875, janvier 1871, circulaire d'Arsène Houssaye aux conservateurs des musées de France.

Derrière la peur du jugement de l'Histoire, transparaît désormais l'existence d'un devoir moral de protection du patrimoine de la Nation.

Paul Valéry, dans *La crise de l'esprit* publiée en 1919, débute ainsi sa première lettre : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » (Valéry 1919). Dès le début de la Première Guerre mondiale, la modernisation des armes de destruction et la systématisation des bombardements entraînent des pertes humaines et patrimoniales massives. Les belligérants invoquent alors largement la culture dans l'effort de guerre, multipliant les jugements xénophobes à l'égard des patrimoines étrangers, mobilisant historiens de l'art et conservateurs contre la culture de l'ennemi. Les Allemands sont accusés de détruire le patrimoine (*Les Allemands destructeurs de cathédrale* 1915), tandis que les Français se voient reprocher de ne pas savoir le protéger et ce, depuis les destructions de la Révolution (Steinmann 1917), voire de s'abriter lâchement derrière leurs monuments et de se servir du « contenu du Louvre comme pare-balles »⁸. Dès les premiers jours du premier conflit mondial, alors que la destruction du musée de Strasbourg en 1870 (Schnitzler 2010) est rappelée dans la presse mais que le précédent de l'évacuation des collections françaises reste une information essentiellement connue des conservateurs des musées nationaux (Bertinet 2015b), ces derniers mettent en place les premières mesures de sécurité contre les bombardements avant, finalement, d'évacuer les œuvres à partir du 28 août 1914⁹. Comme en 1870, les collections les plus précieuses des musées nationaux partent alors en train, mais cette fois pour Toulouse et non plus Brest. Après plus de quatre années passées sous la protection de l'église des Jacobins, le conservateur Paul Jamot quitte définitivement Toulouse le 22 décembre 1918 à la tête du convoi ramenant les remorques des musées nationaux à Paris et leurs collections intactes¹⁰. Pour autant, les musées du nord et de l'est de la France ne peuvent se prévaloir de ce bilan miraculeux, n'ayant pu bénéficier de ce dispositif d'évacuation dans l'inorganisation du début de la guerre. Si le musée d'Amiens est miraculeusement quasi épargné alors qu'il est directement touché par des obus, les pertes sont très lourdes à Arras, à Cambrai ou Douai. Toujours pour citer Valéry :

« Élam, Ninive, Babylone étaient de beaux noms vagues, et la ruine totale de ces mondes avait aussi peu de signification pour nous que leur existence même. Mais France, Angleterre, Russie... ce seraient aussi de beaux noms. *Lusitania* aussi est un beau nom. Et nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie. Les circonstances qui enverraient

⁸ Certaines légendes de caricatures de la presse allemande sont particulièrement explicites : « Malin comme la cathédrale de Reims leur a servi de couverture, ces rusés de Français vont bientôt utiliser le contenu du Louvre comme pare-balles », *Kladderadatsch*, 4 octobre 1914.

⁹ AN 20150044, ex-AMN Z2 Administration 1792-1964, tous départements, 1914-1918, Protection des œuvres d'art, dossier VI, 27 août 1914, minute de la lettre de Marcel à Dalimier demandant validation de l'ordre oral d'évacuation.

¹⁰ AN 20150044, ex-AMN Z2 Administration 1792-1964, tous départements, 1914-1918, Protection des œuvres d'art, dossier III, 22 décembre 1918, télégramme de Jamot annonçant le départ du convoi de retour.

les œuvres de Keats et celles de Baudelaire rejoindre les œuvres de Ménandre ne sont plus du tout inconcevables : elles sont dans les journaux » (Valéry 1919).

Patrimoine et musées français payent alors un lourd tribut à ce constat, expliquant les précautions et le plan mis en place dès le début des années 1930¹¹, qui n'empêcha toutefois pas certaines destructions en 1940.

Dès octobre 1932, Henri Verne, directeur des musées nationaux, demande à ses conservateurs de commencer « dans une éventualité qu'il faut prévoir tout en souhaitant qu'elle ne se produise pas, [à] étudier de très près la liste des objets de votre département qu'il serait nécessaire d'évacuer, établie par ordre d'urgence, ainsi que les modalités que vous proposez d'adopter pour leur évacuation »¹². En parallèle, à partir de janvier 1936¹³, Joseph Billiet, conservateur-adjoint des musées nationaux à l'inspection des musées départementaux et municipaux¹⁴, est chargé « d'établir par ordre d'urgence les listes des œuvres d'art à évacuer ou à protéger sur place en cas de conflit international »¹⁵ d'abord pour les musées des régions du nord et de l'est de la France, puis pour tous les musées de France¹⁶.

Une véritable répétition générale a lieu au moment du Sommet de Munich : l'exercice souligne les défaillances du système soumis à « une improvisation continue et angoissante » (Schommer 2014, 48). Après une refonte de l'organisation du plan d'évacuation, le 27 août 1939, sept jours avant l'entrée en guerre de la France, ordre est donné aux conservateurs de France d'évacuer leurs collections¹⁷. Un tiers des collections publiques françaises est alors évacué en quelques jours¹⁸. Ces évacuations se déroulent étonnamment bien dans cette France à la dérive de la Drôle de Guerre, les conditions matérielles étaient pourtant loin d'être évidentes, mais la longue préparation, couplée à l'expérience des évacuations de 1870 et 1914, a assurément permis cette issue favorable. Sous la direction de Jacques Jaujard, qui a pensé et piloté l'évacuation et remplace Henri Verne à sa demande à compter du 1^{er} janvier 1940¹⁹, la vie des dépôts s'organise. Entre 1940 et 1944, le calme des dépôts est exclusivement troublé par les inspections surprises des Occupants qui veulent s'assurer de la présence des œuvres et de l'exactitude des inventaires – tous les objets d'origine « allemande » auraient été réclamés

¹¹ AN 20144792, ex-AMN R1 Organisation : plans d'évacuation, premiers projets, dossier 10, 4 février 1930, Plan de protection et d'évacuation, plan de mobilisation des Beaux-arts (secret).

¹² AN 20144792, ex-AMN R1 Organisation : plans d'évacuation, premiers projets, dossier 1, 4 octobre 1932, circulaire d'Henri Verne à tous les départements.

¹³ AN 20144792, ex-AMN R1 Organisation : plans d'évacuation, premiers projets, dossier 4, 31 octobre 1938, note sur la protection des musées de province.

¹⁴ AN 20150497, ex-AMN O30 dossier 364, 28 juillet 1934, lettre de Verne au directeur général des Beaux-arts.

¹⁵ AN 20144792, ex-AMN R1 Organisation : plans d'évacuation, premiers projets, dossier 4, 20 janvier 1936, circulaire de Joseph Billiet à destination des conservateurs des musées de province.

¹⁶ AN 20144792, ex-AMN R1 Organisation : plans d'évacuation, premiers projets, dossier 4, [s. d.] liste des lieux de repli pour chaque département.

¹⁷ AN 20144792, ex-AMN R1 Organisation : plans d'évacuation, premiers projets, dossier 4, 15 octobre 1939, rapport de Billiet au directeur général des Beaux-arts.

¹⁸ AN 20144792, ex-AMN R2A Rapports d'inspection, 29 janvier 1940, rapport de Jacques Jaujard sur l'évacuation des collections.

¹⁹ AN 20150497, ex-AMN O30 dossier 460, 25 décembre 1939, arrêté de nomination de Jacques Jaujard au poste de directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre.

pour le musée de Linz si un traité de paix avait été signé –, tandis que les collections particulières juives placées sous la protection des musées nationaux sont spoliées²⁰. En 1944, les autorités d'Occupation tentent de rapatrier les dépôts vers Paris avec le soutien de Vichy, mais Jaujard arrive à stopper le projet en évoquant la multiplication des bombardements en région parisienne²¹, citant le cas du musée de Sèvres qui n'a pas été évacué et dont les collections ont été touchées par un bombardement le 3 mars 1942²². Les œuvres des musées d'Alsace-Moselle ont, quant à elles, été récupérées dès août 1940 par l'armée allemande pour retourner dans leurs départements d'origine. Ceux-ci sont en effet réintégrés au Reich, et les œuvres spoliées sans possibilité de protestation de l'administration française malgré la présence de nombreux dépôts de l'État français. Elles se retrouveront alors en plein cœur des combats lors de la libération du territoire. Autre perte pour les musées nationaux, celle issue des négociations entre la France et l'Espagne qui entraînent un étonnant échange entre les deux pays – *l'Immaculée Conception* de Murillo et la *Dame d'Elche* retournant en Espagne (Gruat & Martinez 2011) – alors qu'aucune des demandes des dignitaires nazis n'a été couronnée de succès.

Cette politique de préservation mise en place lors des deux conflits mondiaux perdura de manière pérenne après la Seconde Guerre mondiale. À son retour d'Allemagne en 1953, où elle a participé à la recherche des œuvres spoliées par les nazis, Rose Valland se voit confier la tête du service de protection des œuvres d'art, dont les archives sont conservées aux archives diplomatiques de La Courneuve²³. Pour préparer et protéger les musées d'un éventuel nouveau conflit mondial et atomique, Rose Valland, avec l'appui constant de Jacques Jaujard devenu directeur général des Arts et des Lettres, prend la tête du Service de Protection des Œuvres d'Art en 1954. Elle prévoit d'utiliser les anciens blockhaus de commandement construits sur le territoire français par la Wehrmacht et la Kriegsmarine, situés à Saint-Germain-en-Laye et au château de Pignerolles²⁴. Ces bunkers ne sont que les témoignages les plus visibles des différents projets de protection mis en place durant la guerre froide. Rose Valland a également prévu de protéger les collections françaises dans les tunnels ferroviaires alpins, dans différentes mines de sel et de potasse ou encore de créer un semis d'abris sur le territoire sur le modèle de l'abri créé par la Belgique à Braine-l'Alleud²⁵. Le territoire français est divisé en huit zones,

²⁰ Une soixantaine de collections privées avaient été évacuées, notamment au château de Brissac ; cf. AN 20144792, ex-AMN R30 Dépôt des collections évacuées, Brissac, dossier 2, inventaire des collections particulières.

²¹ AN 20144792, ex- AMN R1 Organisation : plans d'évacuation, premiers projets, dossier 10, 13 janvier 1944, rapport de Jaujard au secrétaire général des Beaux-arts.

²² AN 20144792, ex-AMN R5.6 Musée de la Céramique de Sèvres, dossier 1, 3 mars 1942, inventaires établis à la suite du bombardement du musée.

²³ Les cartons conservés aux Archives diplomatiques de la Courneuve, sous les cotes 209SUP/370 à 555 de la série P de la récupération artistique, contiennent non seulement l'activité du service de récupération des œuvres spoliées mais témoignent tout autant de la réflexion et des décisions prises pour protéger les collections publiques françaises par Rose Valland dans le cadre du Service de Protection des œuvres d'art créé en 1954.

²⁴ AD 209SUP/460 à 465, Dossiers P136 à 141bis traitant des bunkers de Saint-Germain-en-Laye, de Pignerolles et de l'ensemble des abris prévus par Rose Valland. Il est utile de consulter en miroir le carton AN 19890535/11 Centre de protection des œuvres d'art de Saint-Germain-en-Laye des Archives nationales.

²⁵ AD 209SUP/422, Dossiers P71 et P72, Doubles de la correspondance du SPBACF devenu SPOA 1953-1957.

des correspondants locaux sont nommés pour diriger chacune d'elle et une liste de l'ensemble des œuvres à préserver est dressée²⁶. À l'image de son engagement lors de la Seconde Guerre mondiale, son implication dans la mise en place de ce plan est totale. La sixième et dernière itération du processus de protection des collections publiques françaises en cas de conflit est planifiée en 1976. Le plan, toujours basé sur une doctrine d'ensemble, est l'héritier des plans Valland dans son ambition, mais il est abandonné quelques années plus tard, non pas à cause de la fin de la guerre froide mais parce qu'il apparaît finalement comme obsolète au décideur²⁷. Toutefois, si ces plans de sauvegarde n'ont pas eu à être activés au niveau métropolitain, les services des musées de France ont tout de même directement géré l'évacuation de plusieurs collections muséales lors des conflits impliquant la France durant la période de la décolonisation.

En effet, les musées fondés en Indochine et sur le territoire algérien se retrouvent au centre de combats violents et sont évacués en 1954 et en 1962. L'épisode indochinois, qui concerne la protection et l'évacuation des musées Louis Finot à Hanoï et Blanchard de la Brosse à Saïgon, devenus musées d'histoire du Vietnam²⁸, est totalement inédit. Quant à la question algérienne, elle est documentée par un unique ouvrage (Cazenave & Serna 2017), qui ne s'intéresse qu'au musée des Beaux-Arts d'Alger, sans interroger les réels enjeux de ces dernières translocations patrimoniales ayant touché des collections dépendant des musées français²⁹. Or, c'est en réalité l'ensemble des musées présents sur le territoire algérien qui sont intégrés dans le processus d'évacuation mis en place à la suite d'un attentat de l'OAS devant le musée d'Alger et d'une tournée d'inspection effectuée par Michel Laclotte en juin 1961, mission totalement passée sous silence dans ses *Mémoires* (Laclotte 2003). Des listes inventoriant l'ensemble du patrimoine artistique et archéologique présent sur le territoire algérien et contenant des milliers d'œuvres sont alors dressées et, en 1962, une partie de ces collections, essentiellement mais pas uniquement issues du musée des Beaux-Arts d'Alger, sont évacuées dans la précipitation. Elles témoignent de la richesse de ce patrimoine et d'un semis muséal important et très mal connu présent sur l'ensemble du territoire algérien. Dans le cadre des Accords d'Évian, un principe général de retour des œuvres est acté, mais la réalité de ce retour vers l'Algérie s'avère bien plus complexe (Goudal 2023).

Le plan de sauvegarde des musées français est donc finalement officiellement abandonné en 1980, mais il trouve à n'en point douter un héritier direct dans le cadre des plans de prévention et de sauvegarde des risques d'incendie et d'évacuation en cas de crise

²⁶ AD 209SUP/421 Dossier P70, Catalogue d'œuvres, protection des œuvres d'art en cas de conflit.

²⁷ Assemblée Nationale, Projet de loi 4263 autorisant l'adhésion de la France au deuxième protocole relatif à la convention de La Haye de 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé, 30 novembre 2016, p. 14. https://www.legifrance.gouv.fr/contenu/Media/Files/autour-de-la-loi/legislatif-et-reglementaire/etudes-d-impact-des-lois/ei_art_53_2016/ei_adhesion_france_deuxieme_protocole-convention_la-haye_1954_protection_biens_culturels_conflit_arme_cm_30.11.2016.pdf.pdf.

²⁸ Archives de l'École française d'Extrême-Orient (AEFEO) AAS/J/2, Archives administratives et scientifiques, Musées du Vietnam, Musées et dépôts, Musée Blanchard de la Brosse et Musée Louis Finot.

²⁹ AN 20150044, ex-AMN Z66 dossiers des musées de province – musées d'Algérie, Alger (3 cartons sous dérogation).

environnementale, comme il a été possible de le constater lors de la crue de la Seine en 2016 en suivant les comptes Twitter des conservateurs des musées parisiens.

Lors de ces conflits, les musées français ont évacué leurs collections pour les protéger. Toutefois, si dans le cadre de l'effondrement de l'Empire en 1815, du conflit franco-prussien de 1870 et de la Première Guerre mondiale, la résistance à d'éventuelles translocations apparaît comme évidente, ce n'est plus l'enjeu majeur lors de la Seconde Guerre mondiale. Lors de l'évacuation de 1939, c'est une nouvelle logique qui prévaut : tout évacuer, tout protéger, plus aucune destruction patrimoniale ne peut être acceptée. La question des translocations apparaît alors comme étrangement absente, assurément à tort lorsque l'on sait ce qui était prévu en cas de signature d'un traité de paix entre la France et l'Allemagne et que l'on constate la complexité des échanges entre la France et l'Algérie depuis 1962. Le patrimoine, à partir du premier conflit mondial, cristallise un enjeu désormais majeur des oppositions armées contemporaines. La connaissance de la mise en danger patrimoniale en temps de guerre, des crispations nées des destructions, de la gestion en urgence d'objets traditionnellement confrontés au temps long, du développement de politiques patrimoniales dans la continuité des conflits est fondamentale pour une meilleure compréhension de sociétés qui cherchent ensuite à se reconstruire. Les récentes destructions patrimoniales en Ukraine, en Syrie, au Mali, en Irak, en Afghanistan et leurs contextes respectifs sont autant d'exemples à étudier et à mettre en perspective à l'aune de l'exemple français et dans une systématisation nécessaire des études patrimoniales sur l'histoire des collections muséales en guerre, qu'elles soient françaises, européennes ou internationales. Elles rappellent également que les catastrophes naturelles ne sont plus le seul danger auquel les musées français peuvent encore être confrontés.

Ce champ d'études est donc particulièrement stimulant et riche en enjeux alors que son histoire reste encore mal connue dans ses mécanismes internes et ses chronologies. De fait, il n'existe toujours pas d'étude globale de ces politiques de protection patrimoniale mises en place en France, et plus largement en Europe, de la fin des guerres napoléoniennes à nos jours et c'est pourquoi nous consacrons notre manuscrit inédit d'Habilitation à Diriger les Recherches à ce sujet. Il est certain que la prise en compte de l'évolution des réflexions au cours de cette période, longue et cruciale pour la politique patrimoniale et la question des translocations permettent d'offrir de nouveaux éléments pour une histoire politique du patrimoine et une histoire idéologique des translocations, tout en soulevant des pistes supplémentaires pour une connaissance globale des enjeux nationaux et transnationaux des politiques patrimoniales contemporaines.

Bibliographie

Amice, Solène (2023), *La sauvegarde à l'œuvre. Grande Guerre et politique patrimoniale*. Thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Tillier. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Bazin, Germain (1992), *Souvenirs de l'exode du Louvre 1940-1945*. Paris: Somogy.

Bertin, Marion (2021), *Circulations et valeurs des objets océaniques dans les collections privées et publiques* (1980-2020). Thèse de doctorat sous la direction de Charles Illouz et Cecilia Hurley-Griener. La Rochelle Université, École du Louvre.

Bertinet, Arnaud (2015a), *Les musées de Napoléon III, une institution pour les arts (1848-1872)*. Paris: Mare & Martin.

Bertinet, Arnaud (2015b), « Évacuer le musée, entre sauvegarde du patrimoine et histoire du goût, 1870-1940 », *Cahiers du Labex CAP* 2, 9-40.

Cazenave, Elisabeth & Serna, Jean-Christian (2017), *Le patrimoine artistique français de l'Algérie. Les œuvres du Musée national des beaux-arts d'Alger, de la constitution à la restitution, 1857-1970*. Saint-Raphaël: Editions Abd-el-Tif.

Edsel, Robert (2009), *Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves, and the Greatest Treasure Hunt in History*. New York: Center Street.

Fonkenell, Guillaume (dir.) (2009), *Le Louvre pendant la guerre, regards photographiques 1938-1947*. Paris: Musée du Louvre éditions, Le Passage.

Goudal, Émilie (2023), « Patrimoine critique et modernité en partage ? Retours de la collection du Musée des Beaux-arts d'Alger (1962-1969) », in : Kirchner, Thomas & Zabunyan, Elvan (dir.), *Les arts en France à la croisée des cultures*. DFK/Universität Heidelberg, 87-104.

Gruat, Cédric & Martínez, Lucía (2011), *L'échange: Les dessous d'une négociation artistique entre la France et l'Espagne, 1940-1941*. Paris: Armand Colin.

Kairis, Pierre-Yves (dir.) (2020), *Nouveaux regards sur les saisies patrimoniales en Europe à l'époque de la Révolution française*. Turnhout: Brepols.

Laclotte, Michel (2003), *Histoires de musées : Souvenirs d'un conservateur*. Paris: Scala.

Mazauric, Lucie (1978), *Le Louvre en voyage, 1939-1945, ou ma vie de château*. Paris: Plon.

Nora, Pierre (dir.) (1997), *Les lieux de mémoire*. 3 vols. Paris: NRF, Gallimard.

Schommer, Pierre (2014), *Il faut sauver la Joconde ! Carnets (1937-1945)*. Paris: Édition du CTHS.

Valéry, Paul (1919), *La crise de l'esprit*. Paris: NRF.

Valland, Rose (2014), *Le Front de l'art*. Paris: RMN. Cet ouvrage a été réédité avec l'ajout d'un appareil critique sous la direction d'Isabelle Le Masne de Chermont et Didier Schulmann.

Ussel (dir.) (1898), « Barbet de Jouy, Henri, Son journal pendant la Commune », *La revue hebdomadaire* 10.

Savoy, Bénédicte (2005), « La mémoire restituée des œuvres volées. Entretien par Christelle Terroni », *La vie des idées*, 26 juin 2005. <https://laviedesidees.fr/La-memoire-restituee-des-oeuvres-volees.html>.

Steinmann, Ernst (1917), « Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris », *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 10-12, 337-379. https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/15150/file/E000005832_1.pdf.

Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé : Mémoire relatif aux bombardements de Reims, Arras, Senlis, Louvain, Soissons etc. accompagné de photographies et de pièces justificatives. (1915). Paris: Hachette.

4.6. Entre ombres et lumières : la muséalisation de l'archéologie au service de l'Empire du Grand Japon (1868-1945)

Chloé-Alizée Clément

Sorbonne, Identités, relations internationales et civilisations de l'Europe (SIRICE)

Résumé

Au Japon comme au-delà des mers, peu d'études reviennent sur l'histoire des collections et des dispositifs de présentation des musées de l'Archipel. Les approches muséologiques éclairent pourtant les mécanismes à l'œuvre lors de la construction puis de la diffusion de la nation japonaise depuis les débuts de l'ère Meiji (1868-1912). Les développements d'une archéologie disciplinaire et les travaux de recherche des premières universités japonaises participent à l'élaboration d'une histoire nationale, qu'il s'agit ici de définir. Mises en lumière ou volontairement dans l'ombre, les premiers musées et universités ainsi que leurs collections archéologiques sont mises au service des ambitions de l'Empire du Grand Japon (1868-1945).

Mots-clés

Archéologie – Histoire des collections – Jōmon – Japon – Musée national de Tōkyō – Université de Tōkyō

Abstract

In Japan and beyond, few studies have examined the history of museum collections and display methods in the archipelago. However, museological approaches shed light on the mechanisms at work in the construction and dissemination of the Japanese nation since the beginning of the Meiji era (1868-1912). The development of disciplinary archaeology and the research work of the first Japanese universities contributed to the elaboration of a national history, which we will define here. Whether highlighted or deliberately kept in the shadows, the first museums and universities, as well as their archaeological collections, were put at the service of the ambitions of the Empire of Greater Japan (1868-1945).

Keywords

Archeology – History of collections – Jōmon – Japan – Tokyo National Museum – University of Tokyo

Omori, banlieue de Tōkyō, mai 1877. Edward Sylvester Morse (1838-1925), naturaliste américain spécialiste des brachiopodes tout juste arrivé au Japon, sillonne en train la baie de Yokohama. Son regard passe par la fenêtre pour découvrir son sujet d'étude pour les années à venir : un amas coquillier, recelant de céramiques d'origine inconnue. Sa recherche, consignée à partir de 1879 dans son rapport *Shell Mounds of Omori*, lève ainsi le voile sur la préhistoire japonaise et la période Jōmon. Les avancées technologiques du XX^e siècle repoussent progressivement les bornes chronologiques de cette culture jusqu'à 16 000 ans avant notre ère commune (AEC), tandis qu'Edward Morse est érigé au rang de « père de l'archéologie japonaise »¹.

Ce statut est toutefois remis en cause par une partie de la communauté archéologique, représentée par Sahara Makoto (1932-2002), préhistorien spécialiste de l'époque Jōmon et ancien directeur général du musée national d'histoire et d'ethnologie de Sakura, Ishii Susumu (1933-2011) et Tanaka Migaku (1933-2022), historiens du Moyen-Âge japonais². Leur rencontre avec l'historien du Japon Pierre-François Souyri et les archéologues Jean-Paul Demoule puis Laurent Nespoulous, organisée par la maison franco-japonaise de Tōkyō et le musée du Louvre, donne naissance à de fructueuses coopérations franco-japonaises (Demoule & Souyri 2003). Elle permet la diffusion en 2002 du *Dictionnaire d'archéologie du Japon*, ouvrage emblématique du dynamisme de l'archéologie japonaise depuis les années 1970 rédigé par Sahara, Tanaka et 76 collaborateurs. Ce travail met à jour les connaissances rassemblées une quarantaine d'années plus tôt par Mizuno Seiichi (1905-1971) et Kobayashi Yukio (1911-1989), qui valorisaient un nombre restreint de figures, à commencer par Edward S. Morse, au détriment d'une historiographie plus générale (Nespoulous 2002). Les effets de cette rencontre perdurent encore aujourd'hui en France, comme l'illustre la synthèse publiée par Pierre-François Souyri et Laurent Nespoulous en 2023, *Le Japon des chasseurs-cueilleurs à Heian, -36 000 à l'an mille*.

Si ces textes scientifiques soulignent le rôle des chercheurs et des universités japonaises dans le domaine archéologique, leurs travaux demeurent encore au Japon en marge des discours issus des *Nihonjinron* ou nippologies. Ces « études sur les Japonais », particulièrement en vogue entre les années 1960 et 1980, visent à montrer l'unité culturelle japonaise. La plupart de ces essais font toutefois l'objet de controverses factuelles ou méthodologiques, comme ceux d'Umehara Takeshi (1925-2019), philosophe et créateur du Centre international sur les études japonaises. La pertinence d'autres, comme les études de l'anthropologue Nakane Chie (1926-2021), est aujourd'hui questionnée. L'intervention régulière de ces personnalités dans les médias japonais continue cependant d'assurer leur notoriété auprès d'un public dépassant largement la communauté scientifique (Befu 2003).

La législation encadrant les fouilles archéologiques participe également à obscurcir le rôle des chercheurs japonais. Ces recherches sont majoritairement menées dans le cadre

¹ Les dates des époques préhistoriques mentionnées correspondent à la chronologie proposée en 2023 par Laurent Nespoulous et Pierre-François Souyri.

² Conformément à la coutume japonaise, le nom précède ici le prénom.

d'obligations relevant de la conservation préventive. Les données présentées en 2005 par l'anthropologue Habu Junko de l'université de Berkeley révèlent la croissance exponentielle du nombre de fouilles préventives : passant de 1 243 en 1973 à 5 105 dix années plus tard, il double encore pour atteindre 10 490 en 1995. Sahara Makoto souligne également que le budget alloué par les entreprises contraintes de financer ces travaux entre avril 1997 et mars 1998 était près de 200 fois supérieur aux contributions apportées par le ministère de l'Éducation, de la culture et des sports (MEXT). La politique de décentralisation des pouvoirs menée par le gouvernement japonais depuis le début des années 2000 accentue cette tendance. En plus de voir son budget réduit, la recherche archéologique se confronte ainsi à des intérêts locaux qui prennent parfois le dessus sur les siens (Sahara 2008).

Cette situation peu propice est toutefois bien antérieure à la décentralisation culturelle et à la naissance des Nihonjinron. Bien qu'acteurs dès les balbutiements de l'archéologie japonaise, les universités et les chercheurs qu'elles abritent sont souvent relégués au second rang, derrière des figures comme Edward S. Morse ou Yamanouchi Sugao (1902-1970), auteur de la première classification typo-chronologique des poteries Jōmon. Elles conservent toutefois une partie du patrimoine découvert depuis les premières collectes archéologiques des années 1870 et 1880.

L'archéologie de l'époque Meiji (1868-1912) jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale est déjà intimement liée au domaine muséal. Le Japon se dote, à partir de 1872, de trois musées nationaux à Tōkyō, Nara (1895) et Kyōto (1897). Avant 1945, trois périodes antérieures à l'arrivée du bouddhisme sont présentées dans les parcours d'exposition : l'époque Jōmon, l'époque Yayoi (du X^e siècle AEC au III^e siècle de notre ère) et la période Kofun, dite période des grandes sépultures (début du III^e siècle au tout début du VIII^e siècle).

Ces dispositifs constituent ainsi, pour reprendre l'expression de Jean Davallon, des médias à part entière. L'exposition devient signe et révèle les objectifs des jeunes institutions étatiques, muséales et universitaires qui l'accueillent (Davallon 2000). Étudier l'évolution de la valeur symbolique des objets archéologiques collectés au Japon depuis les débuts de l'ère Meiji à travers l'histoire de leur découverte et de leur présentation dans un contexte muséal semble dès lors envisageable. Cet article propose ainsi de montrer dans quelle mesure musées et universités participent à la construction d'une identité nationale japonaise fondée sur un imaginaire archéologique, et donc le lien entre recherche, politiques étatiques et muséales.

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, la culture et de ses institutions, jusqu'ici à la charge du ministère de la Maison impériale, deviennent l'apanage de la future Agence pour les Affaires culturelles du MEXT (Inada 2005). Le paysage muséal s'enrichit de nouveaux acteurs, comme les musées privés dès les années 1950 et 1960, puis d'institutions locales après les années 1980. Cette histoire, ainsi que les progrès de la discipline archéologique après la Guerre du Pacifique (1931-1945) incitent enfin à limiter le présent travail à la période comprise entre 1868, avènement de l'ère Meiji, et 1945, date de la défaite japonaise.

Tant au Japon qu'en France, peu d'ouvrages traitent de la muséologie et de l'histoire des collections japonaises. Les archives, photographies et documents mis à la disposition par les institutions concernées comme l'exposition en ligne « Memory of Jōmon Period » réalisée par

l'université de Tōkyō en 2000, ou les ouvrages publiés par le Musée National de Tōkyō, notamment à l'occasion de son 150^e anniversaire en 2022, constituent la documentation principale de cette étude (Okada *et al.* 1960 ; Musée National de Tōkyō 2022). Dans les lignes suivantes, ces données primaires sont confrontées à l'historiographie présentée plus haut.

La première partie de cet article retrace le rôle de l'université de Tōkyō dans le cadre du développement de l'archéologie. Bien qu'intéressé par les institutions et savoirs occidentaux, le gouvernement de Meiji s'en émancipe rapidement afin d'élaborer une identité nationale fondée sur une histoire commune entre les Japonais et les autres peuples d'Asie du Sud-Est. Les vestiges archéologiques prennent alors une valeur historique puis discursive, définie en deuxième partie. Les parcours d'exposition des musées nationaux, dirigés par l'État, concrétisent dès lors cette histoire dominante, comme le musée Impérial de Tōkyō présenté en troisième partie.

1. L'âge d'or des classifications : le rôle de l'université de Tōkyō

Une histoire d'allers-retours

L'avènement de l'université de Tōkyō en 1877 est emblématique du dynamisme des premières années de l'ère Meiji. À travers un gouvernement éclairé, le Japon entend se développer en tant qu'État pour se mesurer à l'Occident en tant qu'égal (Souyri 2016). Malgré la fermeture de ses frontières à l'époque Edo, l'archipel n'a jamais cessé d'interagir avec ses voisins comme avec les Européens. Ce lointain continent intéresse, suscite réflexion, notamment à travers les études dites « hollandaises » développées au XVIII^e siècle, essentielles tandis que s'accroissent les incursions européennes, chinoises et coréennes à partir du début du XIX^e siècle (Souyri 2010). L'arrivée du commandant Perry en 1853 et surtout la signature des traités commerciaux inégaux accélèrent ainsi un processus d'ouverture déjà amorcé depuis plusieurs décennies.

Le gouvernement de Meiji n'entend cependant pas être réduit au même rang que ses voisins d'Asie du Sud-Est comme l'Indochine ou la Chine, partiellement ou totalement soumises, voire colonisées par l'Occident. De prime abord, son arme privilégiée dénote dans un contexte aussi conflictuel : la connaissance. Des délégations diplomatiques sillonnent l'Europe et les États-Unis pour rencontrer les nouveaux partenaires du Japon. La première ambassade shogunale rencontre ainsi l'Empereur Napoléon III à Fontainebleau en 1862 (Leggeri-Bauer 2021). Si ces rencontres donnent lieu à des échanges de présents et à des négociations commerciales, elles permettent surtout aux membres de la mission de découvrir la civilisation occidentale. Les institutions politiques, économiques et culturelles des nations européennes font ainsi l'objet d'une attention particulière. L'État japonais s'en inspire pour élaborer sa propre identité, distincte de l'Occident. Tout comme en Europe, l'archéologie et l'histoire participent à la création d'un roman et de symboles nationaux (Nespoulous 2004). Leurs objets d'étude prouvent l'existence d'un passé commun pour tout l'archipel, étudié par les nouvelles universités.

Université et archéologie

Entre 1872 et 1876, le philosophe Fukuzawa Yukichi rédige son *Appel à l'Étude*, fruit de ses réflexions initiées lors de ses voyages en Europe et aux États-Unis. L'instruction doit selon lui constituer la clé du programme du gouvernement de Meiji : l'égalité fondamentale des citoyens japonais en dépend (Lozerand 2010). Il présente ainsi l'exemple de la très compétitive course au progrès et au savoir opposant les jeunes nations européennes. De nouveaux établissements à la pointe de la technologie rejoignent des institutions millénaires pour former une élite destinée à servir la nation.

Lors de son arrivée à Yokohama en mai 1877, Edward S. Morse ne pensait pas obtenir la charge d'enseignant de sciences naturelles à l'université de Tōkyō, fondée en avril de la même année. Sa présence coïncide chronologiquement avec une politique de recrutement menée par le gouvernement japonais auprès de spécialistes d'Europe et des États-Unis (Lozerand 2010). Edward Morse se voit ainsi proposer une chaire qui lui procure une situation stable durant son séjour prolongé et un cadre institutionnel afin de mener ses recherches. À cette époque, Morse prévoit déjà en effet de mettre à contribution ses connaissances de naturaliste dans le cadre de l'étude archéologique de l'amas coquiller d'Omori. Les fouilles menées de septembre à novembre 1877 constituent l'un des premiers programmes de recherche de l'université de Tōkyō.

Néanmoins, la méthode employée sur ce terrain ne s'inspire que de loin des principes occidentaux. Edward Morse n'est pas archéologue de formation. S'il recense ses découvertes dans une grammaire des styles, il demeure professeur d'histoire naturelle et il ne poursuit plus ses recherches japonaises après 1883. Il n'enseigne pas de méthode archéologique à proprement parler à ses étudiants et son travail de naturaliste demeure sa priorité. De plus, l'université de Tōkyō ne comprend pas de département d'archéologie à l'époque Meiji. Malgré la traduction d'un premier manuel d'archéologie occidental en 1877, il faut attendre 1916 pour que l'université de Kyōto se dote du premier département d'archéologie du Japon.

S'il n'en est pas le père, la présence d'Edward Morse a toutefois accéléré le développement de l'archéologie et des universités. Sa grammaire des styles et ses propositions de datation ont vu le jour grâce à sa collaboration avec d'autres scientifiques japonais. Son rapport de 1877 cite par exemple ses étudiants, Sasaki et Matsuura, ses collègues botaniste, Yatabe Ryokichi (1851-1899), et anthropologue, Matsumura Akira, qui ont étudié en Occident, et son compatriote David Murray, surintendant au ministère de l'Éducation (1873-1879). L'archéologie japonaise moderne naît ainsi de la rencontre de chercheurs issus de disciplines et de formations différentes.

Les travaux de l'université de Tōkyō continuent de porter leurs fruits par la suite. En 1884, Arisaka Shōzō (1868-1941), étudiant et futur archéologue, découvre dans le quartier de Yayoi à Tōkyō une poterie qui se distingue des céramiques retrouvées dans les amas coquilliers. En 1896, Makita Sōjiro suggère dans un premier essai d'associer cette poterie à une culture contemporaine de Jōmon. Il faut cependant attendre les années 1920 pour que cette hypothèse soit réévaluée. Les fouilles menées dans les régions d'Osaka et de Kagoshima par Hamada Kosaku (1881-1938), formé à Londres par W. M. Finders, prouvent par comparaison

que les céramiques retrouvées par Arisaka Shōzō appartiennent à une époque postérieure à Jōmon, qui prend dès lors le nom de Yayoi (Marquet 2008 ; Shimizu 2001).

L'archéologie japonaise des années 1920 et 1930

Après une quinzaine d'années d'essoufflement au gré des guerres, des restrictions budgétaires et des priorités, l'archéologie des époques Jōmon et Yayoi connaît un nouvel essor grâce à une génération d'archéologues riches d'une formation plus technique. Le nom de Morse est oublié au profit de nouvelles figures comme Yamanouchi Sugao (1902-1970). Son travail éclipse également celui de ses contemporains, comme Hamada Kōsaku (1881-1938) de l'université impériale de Tōkyō, ou Nakaya Jiujiro (1902-1936), qui contribue à diffuser la connaissance autour de l'époque Jōmon lors de ses études à Paris sous la direction de Paul Rivet. La réédition en 1943 du premier manuel sur le Japon préhistorique qu'il publie en 1929 montre la longévité de son travail (Nespoulous 2020).

Les résultats de ces premières enquêtes archéologiques sont en partie conservés par l'université de Tōkyō. Les 5 000 objets trouvés à l'occasion des fouilles de l'amas coquiller d'Omori constituent ainsi le point de départ de son futur musée, fondé en 1967. Pour l'ère Meiji, l'activité de l'université se réduit toutefois à la préservation et à l'étude stylistique de cette collection. Leur présentation dans un cadre muséal demeure l'apanage de l'État, qui légitime et contrôle leurs travaux à partir des années 1870.

2. Une muséologie moderne sans être occidentale ? Le musée Impérial de Tōkyō et l'archéologie

À l'origine des musées japonais

Des traditions expositionnelles existaient déjà au Japon lors de l'arrivée des premières délégations diplomatiques en Europe au milieu du XIX^e siècle. Giada Ricci rappelle ainsi dans sa thèse qu'un ensemble d'objets comme des peintures, des céramiques ou des compositions florales étaient rassemblées sous le *tokonoma*, alcôve à l'entrée de la maison japonaise. Ce décor changeait au gré des saisons et des invités accueillis. Les foires qui animent la vie tōkyōïte de l'époque d'Edo (1615-1868) sont également l'occasion pour les artisans et les marchands de rue d'exposer des productions artisanales, peintures, estampes, ou des antiquités aux yeux remplis de curiosité d'une foule venue en nombre (Shiina 2005).

Ces précédents influencent la création des premiers dispositifs de l'ère Meiji. L'exposition « Hakurankai », organisée par le département des musées du ministère de l'Éducation du Japon au pavillon Taiseiden du temple Yushima Seido du 10 au 30 mars 1872, fait ainsi office de transition entre les foires d'Edo et les musées de Meiji (Aso 2014). Une foule de 150 000 visiteurs se précipite pour découvrir la faramineuse quantité d'objets alignés sur les *nishiki-e*, étagères en bois, disposées dans les salles du temple. Leur disposition par domaines témoigne d'un travail de catégorisation en cours d'élaboration. Cette exposition temporaire a pour vocation à se prolonger d'abord lors de l'exposition universelle de Vienne en 1873, puis de

manière permanente : elle forme quelques années plus tard le noyau des collections du musée Impérial de Tōkyō.

Comme en archéologie, le gouvernement japonais fait appel à des spécialistes occidentaux pour l'accompagner dans l'élaboration de ses premières institutions muséales. En 1878, un an après son arrivée, Edward S. Morse invite son collègue orientaliste d'Harvard Ernest Fenollosa (1853-1908) à enseigner la politique, l'économie et la philosophie à l'université de Tōkyō. Le gouvernement de Meiji le recrute rapidement afin de participer à la fondation de l'université des arts de Tōkyō et du musée Impérial encore en gestation. Le musée tōkyōïte ne prend en effet ses quartiers à Ueno qu'en 1882, soit dix ans après sa création. L'État japonais, dans une période aussi effervescente, privilégiait jusqu'ici la construction d'un musée d'Histoire naturelle, également dans le parc d'Ueno. L'ouverture du musée Impérial coïncide non seulement avec l'arrivée de Fenollosa, mais aussi avec les premières grandes découvertes archéologiques.

Un patrimoine archéologique à vocation historique

Si l'archéologie moderne japonaise naît d'un métissage pluridisciplinaire, elle est également tributaire de pratiques préexistantes. Les amas coquilliers étudiés par Morse étaient en effet connus bien avant l'ère Meiji et les antiquités qu'ils contenaient exposées lors des foires de l'époque d'Edo.

Dès le XVIII^e siècle, la problématique des origines japonaises intéresse des lettrés comme Arai Hakuseki (1657-1725) ou Kinouchi Sekitei (1725-1808), qui propose un premier classement d'objets lithiques découverts alors (Souyri 2010). Christophe Marquet identifie ainsi au moins 500 sites préhistoriques fouillés avant l'ère Meiji. Certains sont présentés dans les *meisho zue*, ouvrages recensant les richesses et curiosités locales. Il évoque également la figure de Matsudaira Sadanobu (1759-1829), seigneur du fief Shirakawa, qui, après l'incendie de Kyōto en 1788, organise la fouille d'anciennes tombes impériales. Son contemporain Gamo Kunpei (1768-1813) les désigne sous le terme *kofun* et propose une première classification typologique. Sa monographie, publiée en 1808, sert de référence lors de la première fouille menée par le musée Impérial de Tōkyō au *kofun* d'Eta Funayma (fin du V^e siècle), de la région de Kumamoto, en 1873 (Marquet 2008).

Si elles s'inspirent de politiques européennes, les initiatives japonaises relèvent essentiellement des institutions nationales. Le shintoïsme s'impose en tant que religion d'État au détriment du bouddhisme et de croyances locales. Près de la moitié des temples et des sanctuaires ferment leurs portes entre 1868 et 1874 ou, comme les anciennes familles ruinées, mettent en vente leurs collections. Pour ralentir leur dispersion, le nouvel État japonais met en place un premier inventaire du patrimoine en 1872, qui rejoint les traditionnelles listes régionales préexistantes. Ce sondage, mené par Machida Hisanari et Ninagawa Noritane du musée National de Tōkyō et Uchida Masao du ministère de l'Éducation, débute par l'étude des objets découverts au Shōshō-in, pavillon du temple Tōdai-ji de Nara, resté clos pendant près d'un millénaire. Son objectif est de préserver autant que possible les œuvres *in situ*, tout en élaborant des copies vouées à être exposées dans un contexte muséal. Les objets concernés, comme le précise Christophe Marquet, sont en effet reconnus pour leur valeur historique. Le

patrimoine archéologique japonais est avant tout fonctionnel : il témoigne des balbutiements d'un État japonais à l'époque préhistorique.

Les objets inscrits sur cette liste appartiennent de fait à l'empereur, symbole de la nation japonaise. Leur gestion revient, à partir de mars 1886, au ministère de la Maison impériale. Une partie des objets est alors déposée dans les musées nationaux rassemblés à Ueno, vitrine nationale. Sous sa direction, le musée de Tōkyō prend le nom de musée Impérial et devient garant de la culture et de l'histoire nationale (Okada *et al.* 1969).

Le *Honkan*, hall principal du musée National de Tōkyō, est construit entre 1878 et 1881 par l'architecte anglais Josiah Conder (1852-1920), enseignant à l'école impériale d'ingénierie depuis 1877. Sa façade, disparue lors du tremblement de terre de 1923, évoquait un pavillon oriental à travers ses arcs outrepassés et ses dômes bombés. En 1900, les architectes japonais Shibusawa Eiichi (1840-1931) et Senge Takatomi (1845-1918) s'émancipent de ce modèle orientaliste pour construire le pavillon *Hyokeikan* après le mariage du futur empereur Taishō. Ce bâtiment, inspiré des architectures grecques et romaines, rassemble les collections d'arts décoratifs, de calligraphie, de peinture et de sculpture. Il devient ainsi en 1908 la galerie d'art la plus ancienne du Japon. Les dispositifs conçus autour de ces productions lors des expositions universelles inspirent les musées du Japon pour présenter son histoire officielle. Jusqu'alors intimement lié au ministère de l'Agriculture et du Commerce, le musée Impérial connaît ainsi un nouveau tournant en passant sous l'administration du ministère de la Maison impériale en 1886.

3. Des dispositifs muséaux au service de l'empire

Un discours dominant et unificateur

À partir de 1887, le musée Impérial de Tōkyō se spécialise dans l'étude de ses collections. Si elles ne servent plus de vitrine commerciale, elles gardent en revanche une fonction : servir de jalons à l'histoire nationale en cours de construction, qui fait remonter les origines des Japonais à l'antique état du Yamato (Nespoulous 2004).

L'organisation du bâtiment de Josiah Conder est assez mal connue, compte tenu de sa destruction lors du séisme du Kantō en 1923. Les plans et les archives photographiques conservés par le musée National de Tōkyō nous renseignent toutefois sur les dispositifs envisagés. Les objets sont présentés dans des vitrines en bois plus ou moins chargées. La part belle est encore donnée aux artisanats des époques Edo et contemporaines, présentés dans de grandes vitrines en bois épurées dans le *Hyokeikan*. À l'inverse, le *Honkan* principal regorge d'objets de nature et de provenance diverses. Si les sculptures bouddhiques de l'époque du Japon archaïque (VI^e-VII^e siècles) disposent d'un espace dédié dans l'aile est à partir de 1897, au rez-de-chaussée, les salles dédiées à l'étude du folklore japonais et est-asiatique voisinent celles des minéraux, des taxidermies d'animaux du zoo d'Ueno ou encore les salles dédiées aux armes au premier étage. De rares objets archéologiques du musée, à commencer par des *haniwa*, sculptures en terre cuite représentant des guerriers ou des architectures, retrouvées

autour des anciennes tombes impériales de l'époque Kofun, se trouvent noyées au milieu de cette foison d'objets, de nature et de provenance variées.

Il faut attendre la construction du nouvel Honkan en 1938 pour qu'un véritable département d'archéologie voie le jour. Deux salles sont alors dédiées aux découvertes archéologiques réalisées depuis les années 1870. Toutefois, les époques sont mélangées : les poteries Jōmon côtoient des *dotaku*, cloches métalliques de l'époque Yayoi et des *haniwa* de l'époque Kofun dans une seule et même vitrine en bois. Des cartels sommaires indiquent le nom des objets mais omettent parfois d'en préciser la période. Or, même si les techniques de l'époque ne permettent pas de saisir leur réelle étendue chronologique, elles font l'objet d'une distinction précise depuis les années 1920. Cette surface d'exposition restreinte (environ 5 % du nouvel Honkan) est toutefois optimisée pour représenter l'histoire dominante. Ainsi rassemblés, les objets incarnant les différentes époques de la longue préhistoire japonaise, durant laquelle naissent les prémices de la nation, dont le musée Impérial raconte l'histoire pour le compte de l'État.

L'exposition de pièces japonaises aux côtés de productions coréennes, chinoises, européennes ou encore mésoaméricaines peut également porter à confusion. Ce dispositif comparatif prend sens dans le contexte colonial des périodes Meiji, Taishō (1912-1926) puis du début de l'ère Shōwa (1926-1989). Depuis 1895, le musée Impérial acquiert de nombreux objets originaires des régions conquises par l'Empire du Japon grâce à l'inauguration d'un réseau muséal. Les musées ouverts à Taipei (1908) et à Séoul (1909) sont les premières d'une série de nombreuses institutions développées tout le long de la période coloniale (Aso 2014). Chapeautés par le musée de Tōkyō, ces établissements déploient des programmes de recherche visant à mieux connaître le patrimoine naturel local et à remettre en perspective l'histoire des régions concernées avec celle de l'Archipel. L'exposition d'objets archéologiques doit ainsi montrer l'existence de liens entre les coutumes régionales et la tradition nationale japonaise. L'objectif sur le long terme du réseau des musées impériaux est de créer un musée de la Grande Asie à Tōkyō, où les découvertes sur le terrain seraient exposées aux côtés de la quintessence des productions japonaises. Ce musée ne voit cependant pas le jour, compte tenu de la défaite japonaise en 1945.

Dans ce contexte, les musées contrôlent les discours élaborés autour de ces découvertes afin de corroborer l'histoire officielle. L'archéologie est ainsi utilisée afin de montrer une filiation entre les Ainu, peuple de l'île de Hokkaido colonisée dès 1875, et la culture Jōmon, pourtant disparue des millénaires plus tôt. Ces travaux, loin d'empêcher la disparition de la culture Ainu, sont ainsi utilisés pour justifier leur intégration de force à la société japonaise (Nanta 2006). Dès les années 1900, le musée Impérial de Tōkyō n'expose plus que des vestiges de cette culture à proximité de céramiques Jōmon.

Limites et contrôle : une archéologie de papier

En 1931, la nouvelle tombe : les restes d'un *Homo erectus* ont été retrouvés à Akashi, ville de la province de Hyōgo. Cette découverte bien, qu'erronée — ces ossements appartenaient en réalité à un individu ayant vécu entre 20 000 et 2400 avant notre ère — aurait pu bouleverser la connaissance archéologique japonaise. Ces résultats, qui contredisent le

discours national, sont cependant niés et passés sous silence. La destruction des restes durant la Seconde Guerre mondiale n'empêche cependant pas la réalité d'éclater dès 1947 avec la découverte de la civilisation paléolithique d'Iwajuku (36 000-14 000 AEC). Le premier peuplement de l'archipel ne remonte pas à l'époque Jōmon, comme la recherche le soutenait depuis l'ère Meiji, mais à une époque bien antérieure. Le roman national, déconstruit par l'occupant américain (1945-1952), est ainsi erroné.

La recherche archéologique doit entrer en adéquation avec les discours fondateurs de l'ère Meiji. Dans le cas contraire, le ministère de la Maison impériale n'hésite pas à faire usage de ses pouvoirs pour empêcher les fouilles. Le Kofun d'Eta Funayma mentionné plus haut est la dernière tombe impériale explorée en date. En effet, dès 1874, soit un an après la découverte, l'État interdit l'ouverture des *kofun* pour ne pas troubler le repos des aïeux de la famille impériale (Marquet 2008). Cette démarche est logique dans un contexte où l'on acte l'ascendance divine de l'empereur, cœur de la nation autour duquel est uni le peuple japonais (Souyri 2016). Ces travaux pouvaient en effet remettre en question le roman national de l'époque en suggérant de possibles origines coréennes pour la famille impériale (Shiina 2005). Il convient toutefois de confronter cette hypothèse avec les relations coréano-japonaises depuis les années 1870. Des dynamiques complexes sous-tendent leur évolution avant même la Guerre du Pacifique. Tous les moyens sont permis pour suggérer une origine commune des Japonais et des Coréens colonisés. Pour le géographe Philippe Pelletier, la pureté raciale japonaise devient un enjeu tout particulier après la Seconde Guerre mondiale, alors que le Japon cherche à reconstruire son identité via les *Nihonjinron* (Pelletier 2020).

Le terrain de recherche de l'époque des Kofun étant ainsi inaccessible, les archéologues se rabattent sur les seules sources à leur disposition : les travaux de Gamo Kunpei, qu'ils reprennent, les sources chinoises sur les royaumes japonais et les textes du *Kojiki* (712) et du *Nihon Shoki* (720). Bien que controversés pour leur valeur historique, ces récits mythologiques servent de fondement à l'élaboration de la religion d'État, le *shinto*. Ce terme apparaît bel et bien dans ces récits, mais il n'est jamais utilisé pour désigner l'ensemble très divers de croyances et de pratiques culturelles présentes sur le territoire jusqu'à l'époque Meiji. Bien que indirects, le *Kojiki*, le *Nihon Shoki* et les chroniques chinoises constituent les sources d'une recherche essentiellement historiographique. Leur nombre restreint et l'absence de preuves archéologiques pour étayer les hypothèses proposées remettent en question leur qualité. Faute d'une méthodologie rigoureuse, l'archéologie ne peut questionner le roman national défini à l'époque Meiji. Les rares découvertes archéologiques sont, au contraire, employées dans un contexte muséal pour appuyer ce discours essentiellement interprétatif.

Conclusion

Si elle profite de la dynamique des échanges avec l'Occident, l'archéologie de la préhistoire japonaise se déploie grâce à la volonté du gouvernement de Meiji et de plusieurs générations de chercheurs. Des musées et des universités, institutions d'origine occidentale, sont fondées afin de servir les intérêts d'une nation en construction. Le patrimoine archéologique constitue

dans ce contexte une preuve historique, qui permet à l'Empire japonais de justifier ses projets d'unification coloniale de la Grande Asie.

Cette histoire officielle repose cependant sur un socle fragile, comme en témoignent les traces des dispositifs muséographiques d'avant-guerre mettant en jeu les découvertes archéologiques. Le musée Impérial n'accorde aux périodes archéologiques, pourtant fondamentales dans l'élaboration du discours national, qu'une place restreinte à ces objets, entassés dans des vitrines sans se soucier de leur évolution chronologique. L'université de Tōkyō ne suit pas l'exemple de ses homologues européens et américains en présentant sa collection de recherche au grand public, au risque de souligner des contradictions dans les chronologies et interprétations en vigueur.

Ces objets sont pourtant vus et visités par un public nombreux, au Japon comme au-delà des mers. En novembre 1940, l'exposition spéciale des antiques trésors du Shōsōin accueille ainsi près de 417 361 visiteurs en 22 jours (Aso 2014). Aux États-Unis, les collections personnelles Fenollosa et de Morse sont exposées au musée des Beaux-Arts de Boston. L'université de Tōkyō acquiert d'ailleurs 10 000 ouvrages de Morse après le séisme de 1923 qui ravage sa bibliothèque. Le terrain est ainsi prêt pour la future génération d'archéologues qui, après la Guerre du Pacifique, repousse les limites de l'archéologie préhistorique japonaise, malgré les discours des nippologies, mis en avant par l'État japonais.

Bibliographie

Aso, Noriko (2014), *Public Properties: Museums in Imperial Japan*. Durham: Duke University Press.

Befū, Hiromi (2001), *Hegemony of Homogeneity*. Melbourne: Trans Pacific Press.

Davallon, Jean (2000), *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan.

Demoule, Jean-Paul & Souyri, Pierre-François (dir.) (2008), *Archéologie et patrimoine du Japon*. Paris: Maison des sciences de l'Homme.

Fukuzawa, Yukichi (2018), *L'appel à l'étude*, traduit, annoté et présenté par Christian Galan. Paris: Les Belles Lettres.

Habu, Junko (2004), *Ancient Jōmon of Japan*. Cambridge-New York: Cambridge University Press.

Inada, Takashi (2015), « 1950年からの日本文化財保護法の展開と地域アイデンティティの形成 [1950nen kara no nihonbukazai hogo-hō no tenkai to chiiki aidentiti no keisei, L'évolution de la protection du patrimoine au Japon depuis 1950 : sa place dans la construction des identités régionales] », *Ebisu* 52. <http://journals.openedition.org/ebisu/1576>.

Leggeri-Bauer, Estelle (2021), *Art et diplomatie : œuvres japonaises du Château de Fontainebleau*. Catalogue de l'exposition présentée au château de Fontainebleau (4 juin-20 septembre 2021). Dijon: Faton.

- Lozerand, Emmanuel (2010), « Un individu moderne, ses ombres et ses paradoxes. Sur quelques aspects des mémoires de Fukuzawa Yukichi », in : Souyri, Pierre-François (dir.) *Mémoire et Fiction. Décrire le passé dans le Japon du XX^e siècle*. Arles: Philippe Picquier, 21-46.
- Marquet, Christophe (2008), « Sur la notion du patrimoine archéologique et artistique à l'aube du Japon moderne », in : Demoule, Jean-Paul & Souyri, Pierre-François (dir.), *Archéologie et patrimoine du Japon*. Paris: Maison des sciences de l'Homme, 107-117.
- Morse, Edward S. (1879), *Shell Mounds of Omori, Vol. 1 Part. 1*. Mémoires du département scientifique de l'université de Tōkyō au Japon. Tōkyō: The University of Tōkyō.
<https://archive.org/embed/morse-1879-memoirsofsc-1318798013toky>.
- Musée National de Tōkyō (2022), *ミュージアムヒストリー 東京国立博物館—150年のあゆみ* [Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan — 150-nen no ayumi: myūjiamu hisutorī, *Histoire du Musée National de Tōkyō — 150 ans d'histoire*]. Tōkyō: Yoshikawa Kobunkan.
- Nespoulous, Laurent (2002), « Sahara Makoto et Tanaka Migaku (dir.), *Dictionnaire archéologique du Japon* », *Ebisu* 29, 191-192. www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_2002_num_29_1_1313.
- Nespoulous, Laurent (2004), « Mémoire, tradition, symbole et archéologie impériale. Évolution de l'archéologie des tertres protohistoriques, de la Restauration impériale à la fin des années 1930 », *Ebisu* 32, 3-24. http://www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_2004_num_32_1_1377.
- Nespoulous, Laurent (2020), « Art et préhistoire au Japon : Les Jōmon. Une discussion entre Jean-Paul Demoule et Inada Takashi », *Perspective* 1. <https://journals.openedition.org/perspective/17408>.
- Nespoulous, Laurent & Souyri, Pierre-François (2023), *Le Japon des chasseurs-cueilleurs à Heian, -36 000 à l'an mille*. Paris: Belin.
- Nakane, Chie (1974), *La société japonaise*. Paris: Armand Colin.
- Nanta, Arnaud (2006), « L'altérité aïnoue dans le Japon moderne (années 1880-1900) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 61 (1), 247-273. <https://www.cairn.info/revue-Annales-2006-1-page-247.htm>.
- Okada, Jo et al. (1969), *Tōkyō: le musée national*. Paris: Editions des deux coqs d'Or.
- Pelletier, Philippe (2020), *L'invention du Japon*. Paris: Le Cavalier Bleu.
- Ricci, Giada (2023), *Art et musée au Japon. L'espace et les sens*. Sampzon: Editions Delatour.
- Sahara, Makoto (2008), « Problématiques générales de l'archéologie préhistorique et de la préservation des sites au Japon », in : Demoule, Jean-Paul & Souyri, Pierre-François (dir.), *Archéologie et patrimoine du Japon*. Paris: Maison des sciences de l'Homme.
- Sahara, Makoto & Tanaka, Migaku (1993), *考古学の散歩道* [Kōkogaku no sanpomichi, *Sur les traces de l'archéologie japonaise*]. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- Sahara, Makoto (2002), *日本考古学事典* [Nihon kōkogaku jiten, *Dictionnaire d'archéologie japonaise*]. Tōkyō: Sanseidō.
- Souyri, Pierre-François (2010), *Nouvelle histoire du Japon*. Paris: Perrin.
- Souyri, Pierre-François (2016), *Moderne sans être occidental*. Paris: Gallimard.

Shiina, Noritaka (2005), *日本博物館成立史：博覧会から博物館へ* [Nihon hakubutsukan seiritsushi: hakurankai kara hakubutsukan e, *Histoire de la création des musées japonais : des expositions aux musées*]. Tōkyō: Yūzankaku.

Shimizu, Christine (2014 [2001]), *L'art japonais*. Paris: Tout l'art.

Sitographie

Agence pour les affaires culturelles : <https://www.bunka.go.jp/>.

Musée National de Tōkyō, Ueno Museum : <https://www.tnm.jp/>.

Université de Tōkyō, Memory of Jōmon Period, 2000 : http://umdb.um.u-tokyo.ac.jp/DPastExh/Publish_db/2000dm2k/english/02/02-04.html.

4.7. « Donner à voir » les musiques de l'Orient fantasmé : la collection Kraus et le déni d'historicité (1875-1881)

Louis Petitjean

Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA) & ED 441

Résumé

Au XIX^e siècle, les collections d'instruments de musique émergent en Europe occidentale pour classer universellement les instruments et rédiger une histoire globale de la musique, intégrant mais aussi excluant les musiques non-européennes. Musées, spectacles et Expositions universelles présentent la musique des cultures lointaines, reflétant la modernité coloniale. L'article se penche sur le musée Kraus de Florence, dirigé par Alexander Kraus, dont la collection exposée dans le dernier quart du siècle permit à Alessandro Kraus Jr. de s'engager dans une carrière scientifique en anthropologie musicale. Ce travail éclaire les mécanismes sociaux de la perception de l'altérité musicale au XIX^e siècle.

Mots-clés

Orientalisme – Musique – Exposition universelle – Historicité – Anthropologie – Histoire des sciences

Abstract

In the 19th century, collections of musical instruments emerged in Western Europe with the aim of universally classifying instruments and writing a global history of music, incorporating but also excluding non-European music. Museums, shows, and World's Fairs presented the music of distant cultures, reflecting colonial modernity. This article focuses on the Kraus Museum in Florence, directed by Alexander Kraus, whose collection, exhibited in the last quarter of the century, enabled Alessandro Kraus Jr. to pursue a scientific career in musical anthropology. This work sheds light on the social mechanisms of the perception of musical otherness in the 19th century.

Keywords

Orientalism – Music – World's Fair – Historicity – Anthropology – History of science

Au cours du siècle industriel, la science est érigée comme une « nouvelle religion », avec ses apôtres et ses détracteurs, son lot d'attentes et de croyances, qui se manifeste par des « miracles » que représentent les avancées technologiques concrètes qu'elle rend possible (Carnino 2015). Si les Lumières insistaient déjà sur le caractère émancipateur de la science dans le progrès de la raison humaine face à l'obscurantisme, c'est bien au XIX^e siècle, marqué par le positivisme, que se développent à grande échelle et dans de nombreuses strates de la société un « amour » et un « désir » de science dans les sociétés occidentales. C'est aussi au cours de cette période que l'on voit s'opérer une structuration du champ scientifique, à travers l'institutionnalisation et la séparation en univers concurrentiels liés au développement des États-nations. Cette autonomisation du champ du savoir produit et oriente le désir de savoir vers un désir de science : pas à pas, « la *libido sciendi* [devient] une *libido scientifica* » (Bourdieu 1994, 94). Pour attester de ce phénomène dans le domaine de la musique, il faut saisir les formes culturelles des « sciences musicales » et de leurs reconfigurations dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Si la passion musicale (Hennion 2007) motive l'approche intellectuelle de la musique, il faut, pour en produire une histoire, nous « plonger dans la complexité du monde pluriel des 'passions cognitives' et de leurs motivations » (Fages & Guignard 2018, 18). Une plongée dans les archives d'une famille de collectionneurs d'instruments de musique nous permettra de proposer ici une ébauche de réflexion à ce sujet¹.

Au cours du XIX^e siècle, la musique savante occidentale est en quête de ses origines. Cette période est caractérisée par l'intensification des contacts avec des cultures musicales éloignées, rendue possible par la domination géopolitique de l'Europe à travers le système colonial. Apparaît alors l'écriture d'une histoire de la musique qui souhaite réunir de façon encyclopédique *toutes* les musiques. Ainsi naissent de nombreuses « Histoires générales » de la musique, la plus connue et diffusée à l'époque étant celle écrite par le compositeur et critique belge François-Joseph Fétis (1784-1871) (Fétis 1869). Cette opération intellectuelle, qui consiste à penser le fait musical de façon universelle, suppose aussi de « faire coexister 'notre musique' et 'la musique des autres' (que l'on aille chercher cette musique loin dans le temps et l'espace). [C'est] aussi une manière de qualifier les gens qui la font : classer les 'musiques du monde', c'est classer les populations qui font ces musiques » (Laborde 2009, 109). À ce titre, Fétis a mis en lien cette histoire générale de la musique avec une approche racialisée, alors très en vogue dans les milieux savants, promue entre autres par Ernest Renan (1823-1892) et Arthur de Gobineau (1816-1882). Cette approche conduit Fétis à prononcer, le 21 février 1867 devant la Société d'Anthropologie de Paris, un discours resté célèbre, « Sur un nouveau mode de classification des races humaines d'après leurs systèmes musicaux » (Fétis 1867).

Dans un monde où les techniques de l'enregistrement ne sont pas encore diffusées dans les sciences musicales, Fétis se base sur le medium alors privilégié pour étudier la musique : l'instrument. Au cours du siècle, les collections de ce type fleurissent, comportant à la fois des

¹ Il s'agit du fonds Kraus, qui se trouve à l'Archivio di Stato di Firenze (ASFi). Je remercie Caterina Guiducci de m'avoir accompagné dans l'exploration de ce fonds dont l'inventaire est actuellement en refonte à la suite d'un nouveau dépôt des descendants.

instruments de musique savante occidentale, mais aussi des artefacts musicaux lointains, anciens et folkloriques. Cet effort de collecte tente lui aussi d'apporter des éléments de réponse à la question : d'où vient « notre » musique et quels ont été les stades de son évolution ? Naissent alors en Occident des « musées d'instruments de musique » dans un intervalle temporel rapproché : 1864 à Paris, 1875 à Florence, 1877 à Bruxelles. Ces musées font suite au dépôt d'une importante collection qui donne lieu à leur ouverture au public et sont sous la coupe avisée d'un collectionneur-conservateur, souvent lui-même facteur d'instruments. À cette époque et de manière croissante jusqu'à la fin du siècle, avec un apogée dans les décennies 1870-1890, les instruments « primitifs », « curieux » ou « exotiques » entrent dans les collections. Ils proviennent de politiques d'acquisition, de dons de collectionneurs ou de demandes explicites de collecte adressées aux ministères coloniaux. Ils se fondent sur la dualité symbolique du lointain-ancien : le « lointain géographique » est transposable au « lointain historique ». En cela, collecter des chants populaires, des objets musicaux « ethnographiques » ou des instruments antiques issus des fouilles archéologiques est assimilable à un même mouvement.

Ce même geste de collecte renvoie ces objets à une histoire lointaine, pensée comme « stationnaire » dans le temps, mise en miroir avec celle de l'Occident moderne et industriel, au contraire « cumulative » (Lévi-Strauss 2001). Cette différence est produite par une négation de l'historicité musicale, entendue comme la capacité qu'ont les acteurs d'une société donnée à inscrire leur présent dans une histoire, « à le penser comme situé dans un temps non pas neutre mais signifiant, par la conception qu'ils s'en font, les interprétations qu'ils s'en donnent et les récits qu'ils s'en forgent » (Bantigny 2013, 13). Or, comme l'a montré Claude Lévi-Strauss, cette historicité, ou plutôt cette « événementialité » d'une culture ou d'un processus culturel, « sont ainsi fonction, non de leurs propriétés intrinsèques, mais de la situation où nous nous trouvons par rapport à eux, du nombre et de la diversité de nos intérêts qui sont gagés sur eux » (Lévi-Strauss 2001, 72). Et à cette époque, l'histoire mondiale de la musique s'écrit depuis l'Europe, qui déploie une force économique, militaire et culturelle forte pour assurer son rayonnement. Les sciences de la musique sont alors en proie à un ethnocentrisme traversant les sciences de l'Homme en général.

À travers les inventaires systématiques des collections, les conservateurs des musées d'instruments s'attellent à une tâche de classification des objets, première pierre de la structuration de l'organologie, la science des instruments de musique. En se focalisant sur la physique, l'acoustique et la nature des matériaux de manière internaliste, l'organologie est une science qui s'inspire des sciences naturelles. Ces artefacts musicaux, conservés et exposés, sont mobilisés par les contemporains comme autant de leviers leur permettant de construire des classifications marquées par le paradigme évolutionniste, catégorisant des « spécimens », des « familles » et des « branches », largement héritées des sciences du vivant. Dès l'origine, l'organologie et le musée d'instruments entretiennent une relation symbiotique (Dehail 2019) : cette science naît dans la même période et dans ces mêmes musées, qui fonctionnent comme des laboratoires. D'une part car ils réunissent des experts, artisans et facteurs d'instruments, conservateurs, musiciens, restaurateurs, en un même lieu, et d'autre part ils fournissent un

cadre matériel propice à l'étude, à travers les collections, les instruments eux-mêmes et les bibliothèques de musique, souvent rattachées aux conservatoires dont dépendent ces musées.

Le double effet de la présence intrinsèque d'instruments non-européens au musée et du développement d'une discipline musicologique et instrumentale universaliste et comparatiste en son sein oriente le regard et la perception de la musique. Pour les contemporains, faire connaissance avec des artefacts musicaux lointains dans une époque de domination européenne sur le monde, c'est aussi engager des réflexions sur la nature de la musique *en général*. Denis Laborde insiste sur le fait que la musique, en tant que « fait institutionnel » au sens de John Searle, a besoin d'institution humaine pour exister (Laborde 2009, 111). Ainsi, la production des savoirs sur la musique repose sur des croyances, des intérêts, des normes et des valeurs. Mis en regard avec le contexte colonial de l'époque, on constate une « primitivisation » des cultures musicales non-européennes, entendue comme « le processus par lequel le primitif acquiert suffisamment de consistance pour pouvoir être confronté au civilisé et en constituer l'envers, la figure repoussoir » (Mayaud 2018, 78).

Ce travail se base sur l'étude du parcours d'une collection d'instruments asiatiques, à travers les archives d'une riche famille aristocratique italienne la possédant, sur un temps très court allant de l'ouverture de leur musée en 1875 à l'Exposition nationale de Milan en 1881. Il cherche à questionner les enjeux de l'inégale théorisation de l'historicité musicale construite à partir d'objets musicaux. Cet article aborde la question des transferts, de la collecte, de la conservation et de l'exposition de ces instruments et permettra de nous interroger sur la pertinence d'une réflexion croisée entre histoire des sciences et histoire de la musique. En dépassant les interrogations nécessaires sur l'histoire institutionnelle des patrimoines musicaux, il s'agira de voir dans quelle mesure la construction de l'altérité « orientale » au courant de la décennie 1870 a été produite par la « monstration » de la musique d'un Orient pensé et construit par l'Europe, à travers un « Anschaaung » (Schüßler 2022) matériel ou immatériel. Car « le savoir sur l'Orient, parce qu'il est né de la force, crée en un sens l'Orient, l'Oriental et son monde [...] l'Oriental est contenu et représenté par des structures dominantes » (Saïd 2005, 88).

Nous étudierons pour commencer les origines de la collection d'instruments d'Asie de l'Est réunie par la famille Kraus. Nous verrons ensuite comment sa présentation au sein de l'Exposition universelle de Paris en 1878, puis les concerts de musique orientale qui en ont découlé sont révélateurs du déni d'historicité propre à l'appréhension d'une culture musicale éloignée depuis l'Occident au cours du XIX^e siècle.

1. La collection Kraus dans les sciences musicales

Alexander Kraus (1820-1905) est originaire de Francfort-sur-le-Main, ville de la Confédération Germanique (1816-1866), qu'il quitte en 1838 pour s'installer en Toscane où il se marie avec une pisane, Carolina Papini (1819-1913). Il obtient la citoyenneté de Saint-Marin, un micro-État enclavé au sein de l'Émilie-Romagne mais réside à Fiesole, sur les hauteurs de Florence, où il fait carrière en tant que pianiste et commence à réunir une collection

d'instruments de musique. Son fils Alessandro Kraus Jr. (1853-1930) poursuit le travail de son père, en lui ajoutant une ambition encyclopédique et universaliste. Le « musée Kraus » ouvre à Florence en juin de l'année 1875, après que « Mr. Alexandre Kraus fils résolut de rassembler le matériel nécessaire à entreprendre la publication d'une histoire générale des instruments de musique des différentes nations » (Kraus 1878, 3). Il comporte plus de cinq cents instruments de musique, dont la moitié sont de facture non-européenne et sont réunis grâce à l'entourage des Kraus. Cette famille aristocratique jouit d'un réseau très important du fait de la renommée du père en tant que musicien et de leur proximité avec la République de Saint-Marin.

En 1878, alors âgé de vingt-cinq ans, Alessandro se fait connaître grâce à la publication de son ouvrage *La musique au Japon*, qui lui vaut l'obtention d'une médaille d'or à l'Exposition universelle à Paris. Cet ouvrage traite de manière détaillée des mythes et légendes de la musique japonaise, des instruments de musique propres à celle-ci et dont il donne des exemples photographiés de sa collection personnelle, mais aussi du système musical japonais et propose un système d'équivalences avec celui en vigueur en Europe. Fort de cette renommée, Kraus se fait connaître dans le paysage orientaliste et organologique ; il rencontre notamment le japoniste Léon de Rosny (1837-1914) qui l'intègre à l'Alliance Scientifique universelle créée en 1877, projet de réunion internationale des ethnologues. Kraus participe donc dans la foulée au Quatrième Congrès International des Orientalistes tenu à Florence en septembre 1878. Il y expose ses instruments et y organise un « concert oriental ». La réception très positive de ces événements donne à Kraus père & fils la responsabilité de l'organisation de l'exposition nationale de Milan en 1881, puis de l'Exposition internationale de musique à Bologne en 1888.

La collection Kraus a été déterminante dans la délimitation des savoirs musicaux sur le Japon, d'abord en Italie mais aussi en Europe de façon plus globale. En effet, outre les travaux de Léopold Müller (1824-1893), fondateur de l'École de Médecine de Tokyo et physicien personnel de l'empereur Meiji (Müller 1874), aucune étude sérieuse sur la musique au Japon avant *La musique au Japon* n'est publiée. Dans son *Histoire générale*, Fétis lui consacre cinq pages et déclare que « les Japonais sont évidemment une race mongolique, comme les Chinois » (Fétis 1866, 80), ce qui lui permet d'avancer que leur musique est analogue à celle jouée en Chine. Il faudra attendre 1893 et le livre *The Music and Musical Instruments of Japan* de Francis Taylor Piggott pour qu'une nouvelle étude sur la musique japonaise, réalisée *in situ* à la différence de celle de Kraus, soit publiée. L'œuvre de Kraus, ainsi que sa collection, ont fortement contribué au « japonisme » de nombreuses pièces d'opéra italiennes, à l'instar de *Iris* de Pietro Mascagni datant de 1898, ce dernier ayant été subjugué par les concerts de musique orientale donnés dans la villa des Kraus à Fiesole (Negri 2001, 236).

Les deux catalogues de la collection Kraus, publiés respectivement en 1878 et en 1901, sont des sources essentielles pour comprendre la place de la musique dans l'histoire des sciences humaines en général. Le premier catalogue du « musée Kraus » utilise un découpage par type d'instruments, il déploie une classification en cinq parties : instruments à archet, instruments à cordes pincées et frappées, instruments à cordes et à clavier, instruments à vent, instruments à percussion. La mention des pays de provenance est présente mais ne fait pas l'objet d'un classement. En revanche, 23 ans plus tard et fort d'une collection qui a doublé son nombre

d'entrées, le nouveau catalogue distingue les instruments par aire géographique. Le catalogue est cette fois-ci rédigé en italien et il revêt le nom de *Museo Etnografico-psicologico-musicale Kraus*, dans lequel Kraus déclare que « l'apport que le musicologue peut apporter aux études d'ethnographie et de psychologie comparée est donc important » (Kraus 1901, 3). Cette nouvelle nomenclature muséale est novatrice et fait écho au développement de la musicologie comparée en Allemagne, rendue possible par Carl Stumpf (1848-1936), psychologue allemand qui s'intéresse aux musiques non-européennes à partir de la fin des années 1870 (Kalinowski 2023). Ce dernier collabore alors avec Erich von Hornbostel (1877-1935), lui-même à l'origine d'une systématisation de la classification des instruments de musique, encore utilisée aujourd'hui (von Hornbostel & Sachs 2014). Ces influences ont nettement marqué Kraus, qui voit dans l'organologie et le musée des manières pertinentes d'analyser la variété des formes de la raison humaine telles qu'elles se manifestent dans la musique. D'ailleurs, Stumpf et Hornbostel publient deux ans après la publication de ce catalogue de 1901 un article sur la musique japonaise y faisant mention (Abraham & von Hornbosel 1903, 303).

Si Kraus est un membre de la Société Anthropologique Italienne fondée en 1870 par le darwiniste Paolo Mantegazza, le « père de l'anthropologie italienne » (Puccini 1991, 66), il est risqué de voir dans l'histoire de ce collectionneur, conservateur et savant un pionnier des études ethnomusicologiques, comme cela a été défendu par le passé (Rossi-Rognoni 2004). Cette association court le risque de faire une unification intellectuelle *a posteriori* de l'ethnomusicologie comme une discipline stable et instituée, pensée comme la continuité de l'anthropologie dite « de cabinet ». L'anthropologie au XIX^e siècle ne s'est pas accordée sur un ensemble de pratiques ou de théories : on parle plus volontiers d'une pluralité des discours anthropologiques « si divers en leurs attendus et si diversement situés dans l'espace intellectuel qu'en écrire l'histoire n'est pas sans ressembler à l'entreprise qui consiste à décrire les images d'un kaléidoscope » (Lenclud 2020, 74). Kraus, comme ses pères orientalistes, s'appuie uniquement sur des sources « à distance » et via des informateurs, ce qui donne au discours qu'il produit sur la musique japonaise une tenue particulière, comparativement à des études publiées avant et après lui, basées sur des observations *in situ* à l'instar de Müller et Piggott. Outre le fait que le savoir organologique qu'il produit s'établit à partir d'objets diasporiques déracinés, sans prendre en compte leur jeu « en contexte », cette collection et cet ouvrage ont été utilisés par Kraus de manière intéressée en servant des usages pluriels, dépassant l'idée d'une science pour la science.

Nous allons désormais voir en quoi la collection et l'ouvrage de Kraus ont revêtu des enjeux diplomatiques et ont transformé la trajectoire de carrière d'Alessandro, dans un moment charnière qu'a constitué l'Exposition universelle de 1878.

2. La collection Kraus à l'Exposition universelle de 1878 : déboires de l'historicité ?

Du 1^{er} mai au 31 octobre 1878, l'Exposition universelle de Paris bat son plein. La délégation japonaise, déjà présente lors de la précédente exposition parisienne en 1867, y organise son pavillon dans la « rue des Nations » sur le Champ de Mars, et reproduit une « ferme japonaise » dans les jardins du Trocadéro. Dans ces espaces, on pouvait y contempler céramiques, bronzes, étoffes, estampes, sabres ; des Japonais y servaient le thé en costumes traditionnels (Saadoun 2020). Pourtant, un observateur français s'étonne de l'absence d'une monstration d'instruments de musique et se demande : « Est-ce la conscience de cette barbarie musicale qui a empêché les fils de la terre du Soleil levant d'exhiber au Champ de Mars aucun instrument musical ? » (Lamarre & Fontpertuis 1878, 114).

Pourtant, des instruments de musique japonais étaient bel et bien présents à Paris. Destinée à être présentés dans l'exposition rétrospective de l'Art ancien dans le palais du Trocadéro et envoyée de Florence par Alessandro Kraus Jr., la partie japonaise de la collection d'instruments de la famille Kraus pose problème. Ces instruments, achetés par le chevalier Pietro Savio d'Alexandrie (1838-1904) et vendus à la famille Kraus sont le résultat de l'intensification des rapports diplomatiques entre le Japon et l'Italie unifiée depuis 1861. En 1866, un accord commercial bilatéral est signé entre les deux pays et des relations diplomatiques commencent à se mettre en place. Puis, en 1868, le Japon « s'ouvre » officiellement au monde occidental, suivant la vision du nouvel empereur Meiji. Dans ce contexte, Savio se rend plus de douze fois au Japon, entre 1869 et 1881, voyages qu'il détaille dans plusieurs ouvrages². Son intérêt pour les coutumes locales et le fonctionnement du Japon, d'un point de vue géographique – il fait partie de la Société Géographique Italienne fondée en 1869 – en font un informateur précieux pour Kraus, qu'il remercie dans son ouvrage sur la musique japonaise (Kraus 1878, 8). Lorsqu'il quitte ses fonctions de diplomate en 1874, il devient à la fois marchand de cocons de vers à soie, marchand d'animaux pour le roi Victor Emmanuel II et marchand d'art (La Rocca & Ciapparoni 2013, 406). Ces instruments sont donc le résultat de son activité de marchand, qu'il utilise pour enrichir sa famille. Il est donc fort probable que ces instruments soient des fabrications contemporaines, le Japon produisant à l'époque beaucoup d'artefacts à destination du marché de l'art européen.

Dans un premier temps, ces instruments sont destinés à être exposés dans le Palais du Trocadéro au sein de l'exposition rétrospective d'instruments de musique. Organisées à partir de 1872, ces expositions montrent « les étapes successives de la facture instrumentale dont les progrès ont abouti au perfectionnements moderne du XIX^e » (Haine 2003, 451). Faisant souvent partie des Expositions universelles, elles comprennent une section dédiée aux instruments non-européens mais ne comportent pas de divisions en nationalités.

La correspondance de Kraus Jr. avec le chargé d'affaires du consulat de Saint-Marin à Paris, le baron Etienne-François-Théodore Morin de Malsabrier (1814-1890) est intéressante car elle

² Voir Savio 1873 ; 1875.

nous renseigne sur les enjeux de la préparation de l'exposition. Ce dernier lui écrit, le 3 avril 1878, pour l'informer de la situation concernant le projet d'exposition de sa collection d'instruments de musique. Il s'est rendu la veille à la Direction des Affaires étrangères et il a négocié un espace pour l'exposition de la collection Kraus, à condition « que les objets de cette exposition comprendront ceux exécutés depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'an 1800 »³. Or, si les instruments à clavier et la lutherie italienne ancienne remplissent cette condition, « je crains qu'il n'en soit pas de même pour les instruments japonais, c'est-à-dire qu'ils ne soient ni assez anciens ni assez artistiques pour être admis dans l'exposition historique »⁴. L'absence de datation pour les instruments japonais des Kraus disqualifie de prime abord la collection de l'exposition rétrospective.

En même temps, ce sont des objets japonais et ils ne peuvent donc pas valoriser l'industrie et les savoir-faire nationaux de Saint-Marin au sein du Pavillon des Nations. Le 16 avril, le Baron de Malsabrier déclare avoir récupéré et mis en sécurité les caisses envoyées par la famille Kraus. Il lui explique ses démarches pour avoir l'autorisation d'exposer les instruments japonais, cette fois sur le Champs de Mars, « lequel est destiné uniquement à recevoir les instruments, collections ou appareils scientifiques postérieurs à 1867, et provenant du pays même qui les expose »⁵. Donc ils ne peuvent pas non plus y figurer, car on les attribuerait *de facto* au pavillon du Japon.

Cette dernière précision fait aussi problème, car les instruments proviennent de la collection Kraus à Florence en Italie et devraient, dans un deuxième cas de figure, trouver leur place au sein du pavillon italien. Mais c'est la citoyenneté saint-marinaise de la famille Kraus qui crée la possibilité même de les exposer ! L'enjeu est donc d'« éviter avant tout que l'on ne sache que [les] envois viennent de Florence et non pas de Saint-Marin ». C'est pourquoi le Baron, « avant de montrer à la Direction les photographies de vos instruments » a pris « soin de couper au bas de chacune le nom de la ville de Florence qui y figurait »⁶. Cette opération de contournement des règles de l'Exposition trahit aussi un phénomène d'appropriation de ces objets culturels qui, par leur existence comme bien de collection, sont contraints d'adopter une nouvelle nationalité. Ils sont ainsi sujet à d'autres enjeux géopolitiques, dans ce cas entre la jeune Italie unifiée et la République de Saint-Marin.

Kraus fait donc face à un paradoxe. Le dualisme lointain-ancien se heurte à la séparation nationale des pavillons. Il ne peut pas finalement exposer ses instruments, qui restèrent dans une malle avant de repartir à Florence au début du mois de novembre 1878. Rien ne dit dans les sources que ces objets ont fait l'objet d'une présentation ; en revanche, il est fort possible qu'ils aient été montrés de manière informelle. Il présenta néanmoins officiellement son ouvrage *La musique au Japon*, accompagné de photographies de sa collection japonaise, qui lui font obtenir une médaille d'or, ainsi que le diplôme d'honneur de la République de Saint-Marin.

³ AsFi, Fondo Kraus, Carteggio « Esposizione internazionale di Parigi 1878 / Congresso degli Orientalisti di Firenze 1878 », lettre de Mr. le Baron de Malsabrier, Paris, 3 avril 1878.

⁴ *Ibid.*

⁵ AsFi, Fondo Kraus, Carteggio « Esposizione internazionale di Parigi 1878 / Congresso degli Orientalisti di Firenze 1878 », lettre de Mr. le Baron de Malsabrier, Paris, 16 avril 1878.

⁶ *Ibid.*

Gustave Chouquet (1819-1886), conservateur du musée des Instruments du Conservatoire national de musique de Paris et secrétaire du comité d'admission à l'Exposition universelle de 1878, écrit dans son rapport que l'ouvrage de Kraus est essentiel pour la connaissance de la musique non-européenne et se situe « parmi les meilleurs de ce genre » (Chouquet 1880, 48).

Mais cela semble tenir d'un travail attentif de diplomatie, en témoigne la lettre que le diplomate Émile Réaux (1836-1896) envoie à Kraus en septembre, lors de la publication des résultats. La République de Saint-Marin rafle huit médailles, soit une par exposant : « Et la République [de Saint-Marin] ne serait-elle pas satisfaite ? [...] Je trouve, moi, que c'est un tour de force et qu'il nous a fallu batailler ou plutôt persuader, câliner, comme nous l'avons fait, pour atteindre ce résultat »⁷. Le pavillon voisin, celui du Luxembourg, n'a obtenu quant à lui qu'une seule médaille. On voit ici que l'Exposition universelle est aussi et avant tout un espace où des enjeux dépassant le cadre proprement scientifique se jouent. Le « tour de force » réalisé par Kraus, le baron de Malsabrier et Émile Réaux a consisté à mettre en valeur les collections de la République de Saint-Marin, alors même que les instruments japonais n'étaient pas exposés dans le pavillon du Trocadéro. L'ensemble de leurs stratégies et postures, au sein de l'espace « scénique » que constituaient les Expositions universelles, n'est pas accessible pour l'historien mais a très probablement joué un rôle important.

3. Et la musique ?

Nous avons vu comment la présentation d'instruments au sein d'une Exposition universelle a été le lieu d'enjeux croisés entre nation et science, entre une « exhibition technologique » et une « *garden party* de la puissance invitante » (Ory 2010). Mais qu'en était-il de la musique vivante ? Car si « le traitement savant de la 'musique' passe par le fait de privilégier sa visualisation et sa mise en repos » (Le Marec & Ribac 2019), la musique « orientale » a aussi été jouée et mise en scène lors de cette période, dans différentes occasions. Autrement dit, elle a autant été « donnée à voir » qu'elle a été « donnée à écouter ».

Il faut désormais nous intéresser à cet autre mode d'appréhension des cultures musicales éloignées. Le show populaire et commercial était omniprésent dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; c'était, selon Pascal Griener, ce qui conditionnait même le « régime perceptif », entendu comme « l'ensemble des modalités qui conditionnent la contemplation de l'art à une période donnée » (Griener 2017, 133). Dans ce contexte, il est intéressant de voir que l'année 1878 marque un tournant dans la musique vivante. À la différence de l'exposition de 1889 (Fauser 2005), les concerts de musique non-européenne sont les grands absents de la programmation musicale de l'Exposition universelle de 1878, en tout cas dans les archives de l'Exposition (Jardin 2022, 251).

Néanmoins, le goût et les attentes du public se tournent déjà vers la musique « de l'Orient ». Pour ne citer qu'un exemple, dans le cadre de l'Exposition universelle, une « matinée

⁷ AsFi, Fondo Kraus, Carteggio « Esposizione internazionale di Parigi 1878 / Congresso degli Orientalisti di Firenze 1878 », lettre d'Émile Réaux, Paris, 4 septembre 1878.

japonaise » est programmée le 6 novembre 1878, finalement annulée à la demande du Japon⁸. Le spectacle était supposé se dérouler en plusieurs parties. D'abord on y présentait une scène d'intérieur japonais : « chant, danse, peinture, discours, etc. tout y sera passé en revue, y compris la célèbre cérémonie du thé »⁹. Puis, la seconde partie était consacrée à la littérature japonaise, avant qu'un explorateur rentré d'Inde raconte son voyage. Enfin, la séance se serait clôturée par *La Belle Saïnara* d'Ernest d'Hervilly (1839-1911), déjà présentée à l'Odéon depuis 1876. Une comédie mettant en scène des personnages et des « traits » japonais caricaturés, ce qui en dit beaucoup de la vision européenne du Japon de l'époque et qui pourrait être une hypothèse pour expliquer le refus du Japon d'autoriser la tenue de la matinée. À l'annonce de l'annulation, *Le Petit Parisien* se lamente et déclare que « c'eût été une agréable et peut-être unique occasion, d'entrevoir, par le petit bout de la lorgnette, quelques-uns de ces mystères que cache si opiniâtrement l'Extrême-Orient »¹⁰. Outre le théâtre, c'est à partir de cette décennie 1870 qu'en France et en Italie se développent des pièces musicales inspirées de thèmes japonais, comme *La Princesse Jaune* de Camille Saint-Saëns en 1872.

Parallèlement à la création de collections d'instruments, les organologues organisent eux aussi des shows de musique orientale. Cette fois-ci, il s'agit moins d'un show populaire qu'une nouvelle manière de diffuser des savoirs musicaux, ou de « mêler l'utile à l'agréable » (Guiducci 2009). Nous allons maintenant étudier la série de concerts organisée par Kraus pour étudier cette modalité particulière de présentation de la musique « orientale », dans laquelle l'Orient est renvoyé à un passé lointain et fantasmé.

4. Kraus et le show orientaliste ou comment chronologiser ce qui n'a pas d'histoire ?

L'Exposition universelle de 1878 n'est pas terminée que le IV^e Congrès Orientaliste débute déjà à Florence. Kraus, introduit par De Rosny, y participe et il y montre sa collection d'instruments orientaux. Le 12 septembre 1878, les Kraus organisent une « Soirée de musique orientale donnée en honneur des orientalistes réunis à Florence » dans leur villa à Fiesole, qui a eu beaucoup de succès (Sestili 2002).

La description du programme renseigne sur la construction de l'altérité musicale à l'époque. On pouvait y entendre un total de 25 pièces musicales, comme le « chant des Anthropophages de *Noukahiva*, quand ils font rôtir leurs prisonniers de guerre », le « Tourana. Chant indien très ancien » ou encore le « Commencement de l'Ode grecque de Pindare à Apollon ». Certaines pièces sont jouées elles-mêmes par Kraus père et fils. On retrouve ici le renvoi à un axe historique où la musique d'un Orient lointain privé d'histoire est placée aux côtés des musiques des « sauvages » mangeurs d'humains, comme phases préliminaires au progrès de la musique. De plus, le programme est intéressant car il encadre ces œuvres « ethnographiques » ou

⁸ *Ibid.*, 253.

⁹ *Le Figaro*, 3 novembre 1878, 1 ; <https://www.retronews.fr/journal/le-figaro/03-nov-1878/104/807199/1>.

¹⁰ *Le Petit Parisien*, 6 novembre 1878, 3 ; <https://www.retronews.fr/journal/le-petit-parisien/06-nov-1878/2/72900/1>.

« folkloriques » de pièces de musique savante occidentale, de l'ouverture (un *andante* de Beethoven « pour Flûte, Violon, Violoncelle, Piano et Harmonium ») à la fermeture (la « Marche Turque » de Mozart). Si ces quelques morceaux de musique savante occidentale sont joués à l'aide d'instruments, les autres sont chantés par des chœurs. Les instruments de musique européenne ne sont pas utilisés pour jouer les morceaux alors même qu'ils peuvent figurer dans les collections. Une exception est peut-être faite pour le « Foudjiyou japonais pour *Kokiou*. Solo de Violon des musiciens aveugles japonais, extrait de *La Musique au Japon* de A. Kraus fils », qui semble avoir été arrangé pour violon. Et en effet, cet air est directement repris de l'ouvrage alors célèbre de Kraus, *La musique au Japon*, dans lequel se trouve une partition qu'il a extraite du rapport de Müller¹¹.

Un mois plus tard, à Paris, est organisée une autre série de concerts lors de l'« Athénée oriental » de l'Institution Ethnographique. Cette « soirée littéraire et musicale » du 18 novembre 1878 fait suite à une série de conférences et de cours donnés par cet institut, fondé en 1859 par De Rosny. L'utilisation de ce terme, « Athénée », renvoie au temple d'Athéna. Dans la Grèce antique, ce lieu public, bastion de l'enseignement des lettres et des sciences, où les poètes, rhéteurs et philosophes déclamaient leurs œuvres, constituait un espace d'apprentissage. Cette appellation repose sur un double implicite : d'une part, elle désigne le lieu de science et promet l'acquisition d'une connaissance nouvelle, à savoir les tonalités de la « musique orientale ». De l'autre, elle est le lieu d'une délectation artistique qui renouerait avec celle des Anciens. Elle a pour effet de renvoyer sur un double axe, géographique et historique, la musique non-européenne, qui existerait dans le même espace-temps que la musique de la Grèce antique. Si l'on se penche sur le programme, il est constitué cette fois de huit morceaux¹². Au milieu de cette programmation allant d'un « Chant du Muezzin et Hymne à la Nuit » à un « Air du Cheval de bronze », on pouvait y entendre le « Foudjujon, morceau ancien japonais, pour le *kokiou* (violon japonais), harmonisé et arrangé pour le violon et le piano », exécuté par Stanisław Piliński (1839-1905). Si Kraus n'est pas présent, car déjà retourné à Florence, un membre de l'Institution Ethnographique, Piliński, écrit à Kraus pour lui demander des informations sur le système tonal japonais. Il lui indique au passage qu'il a joué ce même morceau auprès des orientalistes parisiens et que « ces formes mélodiques ont beaucoup intéressé les auditeurs »¹³. Ici, encore une fois, les airs non-européens sont chantés et non joués : seule la musique japonaise, grâce à la transcription des équivalences harmoniques présentes dans l'ouvrage de Kraus, est « traduisible » en langage musical européen et donc jouables sur piano et violon, faisant de Kraus un intermédiaire essentiel dans cette conversion. Cette opération de traduction montre aussi que la musique japonaise est perçue différemment des autres musiques non-européennes à l'époque.

¹¹ Voir supra.

¹² AsFi, Fondo Kraus, Carteggio 10, lettre de Stanisław Piliński, Paris, 26 novembre 1878. Le programme en question était joint à la lettre.

¹³ AsFi, Fondo Kraus, Carteggio 10, lettre de Stanisław Piliński, Paris, 26 novembre 1878.

La renommée de la collection et de la famille Kraus ne s'arrête pas là. Alessandro et son père sont retenus pour présider la section « musique » de l'Exposition nationale de Milan, se déroulant entre mai et octobre 1881. Ils y organisent une exposition rétrospective d'instruments de musique, qui comprend cette fois-ci les instruments japonais de leur collection personnelle. Parallèlement, ils organisent une série de quatre jours de concerts dont ils sont les responsables de la programmation. Le programme se présente sous forme d'un tableau à colonnes, qui annonce les œuvres jouées de façon chronologique, sur le plan du déroulement du show, mais aussi sur la date d'origine déclarée de la pièce jouée. Mais comment chronologiser une musique qui n'a pas d'histoire ?

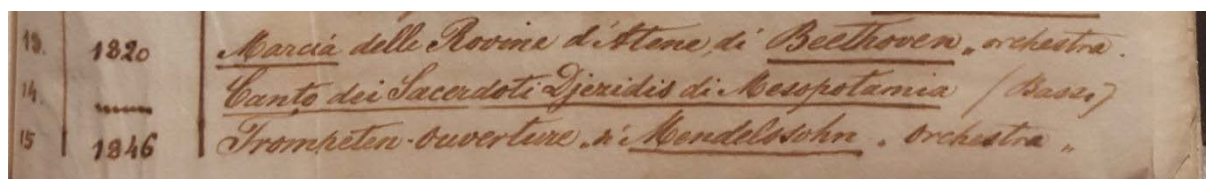


Figure 1. AsF, Fondo Kraus, Carteggio 6, Copialettere 40, « Concerti Storici. Programma n° 1 ».

Ils se confrontent ainsi une fois de plus au paradoxe créé entre leur volonté orientaliste de programmer des airs « lointains » et l'exigence d'une série de concerts historiques. On voit aussi que l'absence de connaissance permettant de dater les pièces ne porte que sur les airs non-européens. Cela se traduit, dans l'écriture, par un dessin de vague à la place de la date. Cet « à-côté » de l'histoire n'empêche pas les deux hommes de les insérer dans une série chronologique de concerts musicaux, comme on le voit sur l'image ci-dessus (fig. 1).

Conclusion : pour une histoire de l'oreille

Dans cette contribution, nous avons tenté de donner une idée de la perception de la musique de l'« Orient » au cours de la décennie 1870, dont les conséquences de l'ouverture du Japon à partir de l'accession au pouvoir de l'empereur Meiji ont radicalement changé les modalités. Cette perception est produite par deux facteurs. Visuellement, à travers les expositions d'objets musicaux orientaux, qui servent l'objectif organologique de classification universelle des instruments. Auditivement, les shows orientalistes font entrer la nouveauté dans les catégories acceptées de la musique savante occidentale. Ils ravissent l'oreille savante en produisant une altérité vécue, dans une programmation qui déplace l'auditeur dans une histoire inventée et stationnaire. Nous avons tenté de montrer que l'« Oriental », comme le « 'primitif', n'est pas simplement posé là, dans l'avant, comme quelque chose d'étranger, mais son altérité radicale est construite socialement » (Mayaud 2018, 78).

Pour comprendre cette double production de la perception, l'exigence d'une anthropologie historique de l'ouïe s'est posée, avec son lot d'enjeux épistémologiques. Elle se base sur le constat que l'audition « suppose une pensée et des concepts qui nous font doter d'intelligibilité des suites de sons [...] notre oreille qui pense conseille en permanence notre oreille qui entend » (Laborde 2009, 17). Cette oreille est donc conditionnée par le contexte historique, social et culturel donné, elle est un *period ear*.

Ce *period ear* est sujet à des enjeux sociotechniques mêlant innovations technologiques et représentations sociales de l'altérité musicale. Il est aussi produit par l'anthropologie et la musicologie, en pleine structuration à l'époque, qui façonnent l'oreille moderne sous couvert de critères de scientificité. Se poser la question de ce qu'entendaient les contemporains suppose une véritable mise à distance de notre propre rapport à la musique : nous vivons dans l'ère de la musique enregistrée. Si le phonogramme est présenté à l'Exposition universelle de 1878 comme une innovation technologique, les sciences musicales ne considèrent pas encore l'importance qu'il va revêtir par la suite. À ce titre, la transcription est une opération très commune à l'époque et constitue un des moyens d'accès à la musique les plus légitimes.

L'ethnomusicologie, structurée en France au sein du musée de l'Homme au siècle suivant, finit par considérer différemment la musique du lointain, en souhaitant rompre avec la pluralité des savoirs anthropologiques qui l'ont précédée, en unifiant les pratiques d'enquête sous le giron d'une ethnologie « de terrain ». Pourtant, elle participa sans doute elle aussi à la « primitivisation » des musiques non-européennes, questionnant ainsi le rôle des épistémologies occidentales dans la construction de l'altérité musicale.

Bibliographie

- Abraham, Otto & Hornbostel Erich M. von (1903), « Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 4 (2), 302-360.
- Appadurai, Arjun (dir.) (2020), *La vie sociale des choses. Les marchandises dans une perspective culturelle*. Paris: Les presses du réel.
- Bantigny, Ludvine (2013), « Historicités du 20^e siècle. Quelques jalons sur une notion », *Vingtième Siècle* 117 (1), 13-25. <https://doi.org/10.3917/vin.117.0013>.
- Bourdieu, Pierre (1994), *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil.
- Carnino, Guillaume (2015), *L'Invention de la science : la nouvelle religion de l'âge industriel*. Paris: Seuil.
- Chouquet, Gustave (1880), *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Groupe II. – Classe 13. Rapport sur les instruments de musique et les éditions musicales par M. Gustave Chouquet, Conservateur du musée du Conservatoire national de musique*. Paris: Imprimerie nationale.
- Dehail, Judith (2019), « De la classification scientifique des instruments de musique », *Revue d'anthropologie des connaissances* 13 (3), 781-792.
- Fages, Volny & Guignard, Laurence (2018), « Introduction », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* 57 (2), 9-20. <https://doi.org/10.4000/rh19.5921>.
- Fausser, Annegret (2005), *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester: University of Rochester Press.

Fétis, François-Joseph (1867), « Classification des races à l'aide de leurs systèmes musicaux », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris* 2 (1), 134-146. <https://doi.org/10.3406/bmsap.1867.4288>.

Fétis, François-Joseph (1869), *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*. Paris: F. Didot. <http://archive.org/details/histoiregnra01ft>.

Griener, Pascal (2017), *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIX^e siècle*. Paris: Hazan, Éditions du Louvre.

Guiducci, Caterina (2009), « Miscere utile dulci: motto programmatico dei concerti Kraus », *Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze* N.S. 9, 172-209.

Haine, Malou (2003), « Expositions rétrospectives », in : Fauquetm Joël-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*. Paris: Fayard, 450-451.

Hennion, Antoine (2007), *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Édition revue et corrigée. Paris: Métailié.

Hornbostel, Erich M. von & Sachs, Curt (1914), « Systematik der Musikinstrumenten. Ein Versuch », *Zeitschrift für Ethnologie* 46, 553-590.

Jardin, Étienne (2022), *Exposer la musique. Le festival du Trocadéro (Paris 1878)*. Paris: Horizons d'attentes.

Kalinowski, Isabelle (2023), *La mélodie du monde*. Paris: Philharmonie éditions.

Kraus, Alessandro (1878), *Catalogue des instruments de musique anciens et modernes*. Florence: Imprimerie de l'Arte della stampa. <http://archive.org/details/cataloguedesinst00muse>.

Kraus, Alessandro (1879), *La musique au Japon*. 2^e éd. Florence: Imprimerie de l'Arte della stampa.

Kraus, Alessandro (1901), *Catalogo della Collezione etnografico-musicale Kraus in Firenze: Sezione istrumenti musicali*. Firenze: Tipografia di S. Landi.

Laborde, Denis (2009), *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité*. Paris: L'Harmattan.

Lamarre, Clovis, Fontpertuis, Adalbert Froust de (1878), *La Chine et le Japon à l'Exposition de 1878*. Paris: C. Delagrave. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65779849>.

Le Marec, Joëlle & Ribac, François (2019), « Savoirs de la musique et études de sciences. Sons, sens et silence », *Revue d'anthropologie des connaissances* 13 (3), 653-670. <https://doi.org/10.3917/rac.044.0653>.

Lenclud, Gérard (2020), « L'anthropologie et sa discipline », in : Boutier, Jean & Passeron, Jean-Claude (dir.), *Qu'est-ce qu'une discipline ?*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 69-93. <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.20091>.

Lévi-Strauss, Claude (2001), *Race et histoire. Race et culture*. Paris: Albin Michel, Éditions de l'Unesco.

Mayaud, Isabelle (2018), *Sciences de la musique sans frontières ? Contribution à une sociologie du processus de primitivisation*. Thèse de doctorat. Université Paris 8.

Müller, Leopold (1874-1876), « Einige Notizen über die japanische Musik », *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 6, décembre 1874, 13-31 ; 8, septembre 1875, 41-48 ; 9, mars 1876, 19-35.

Negri, Eleonora (2001), « L'Oriente in scena: gli sstotismi di due operisti toscani tra otto e Novecento », in : *Firenze, Il Giappone e l'Asia Orientale*. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 25-27 Marzo 1999. (Studi / Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux 10). Florence: L.S. Olschki, 231-248. <https://doi.org/10.1400/186707>.

Ory, Pascal (2010), « Les Expositions universelles, de 1851 à 2010 : les huit fonctions de la modernité », in : Mei, Duanmu & Tertrais, Hugues (dir.), *Temps croisés I*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 225-233. <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.931>.

Piggott, Francis Taylor & Southgate, Thomas Lea (1893), *The Music and Musical Instruments of Japan*. Londres: B.T. Batsford. <http://archive.org/details/musicandmusical00soutgoog>.

Puccini, Sandra (1991), « Institutionnalisation de l'anthropologie italienne au XIX^e siècle », *Gradhiva: revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* 9 (1), 63-76. <https://doi.org/10.3406/gradh.1991.1374>.

Rocca, La & Ciapparoni, Teresa (2013), *Cav. Pietro Savio di Alessandria: Giappone e altri viaggi*. Rome: Società geografica italiana. <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:178000223>.

Rossi-Rognoni, Gabriele (2004), *Alessandro Kraus musicologo e antropologo. Guida alla mostra*. Florence: Giunti.

Saadoun, Angélique (2020), « Japonisme et enjeux d'exposition dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Contextualités*, 10 décembre 2020. <https://contextualites.hypotheses.org/1213>.

Said, Edward W. (2005), *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris: Seuil.

Savio, Pietro (1873), *La prima spedizione italiana nell'interno del Giappone e nei centri sericoli racconto particolareggiato*. Milan: Treves. http://archive.org/details/bub_gb_XKD4U0OLTTCQ.

Schüßler, Lotte (2022), « Theatre exhibitions, models and the quest for Anschauung », *Theatre Research International* 47 (1), 79-98. <https://doi.org/10.1017/S0307883321000614>.

Sestili, Daniele (2002), « A pioneer work on Japanese music: 'La musique au Japon' (1878) and its author, Alessandro Kraus the younger », *Asian Music* 33 (2), 83-110.

4.8. La dislocation des collections de tirages en plâtre de l'Institut d'art et d'archéologie

Alain Duplouy & Soline Morinière

Trajectoires. De la sédentarisation à l'État & Musée d'Archéologie nationale

Résumé

Cette contribution retrace l'histoire des collections de tirages en plâtre de l'Institut d'art et d'archéologie de Paris, initialement exposées en Sorbonne. Après la Seconde Guerre mondiale, leur état se dégrada et les événements de Mai 68 accélérèrent leur déclin. En 1970, un projet de musée des Monuments grecs et romains à Versailles fut lancé, absorbant une partie des collections de l'institut. Le déménagement fut long et complexe, et l'institut perdit une grande partie de ses tirages en plâtre. Finalement, en 2001, la collection de Versailles fut affectée au musée du Louvre, qui y créa sa Gypsothèque. L'institut conserve aujourd'hui un petit nombre de tirages en plâtre, principalement d'œuvres médiévales et modernes. Les archives du Louvre, notamment les photographies prises lors du déménagement, offrent la possibilité de reconstituer un inventaire complet des anciennes collections de l'institut.

Mots-clés

Collections universitaires – Tirages en plâtre – Institut d'art et d'archéologie de Paris

Abstract

This article traces the history of the plaster cast collections of the Paris Institute of Art and Archaeology, originally exhibited at the Sorbonne. After World War II, their condition deteriorated, and the events of May 1968 accelerated their decline. In 1970, a project for a museum of Greek and Roman Monuments in Versailles was launched, absorbing part of the institute's collections. The move was long and complex, and the institute lost a large part of its plaster casts. Finally, in 2001, the Versailles collection was transferred to the Louvre Museum, which created its Gypsothèque there. Today, the institute retains a small number of plaster casts, mainly of medieval and modern works. The Louvre's archives, particularly the photographs taken during the move, make it possible to reconstruct a complete inventory of the institute's former collections.

Keywords

University collections – Plaster casts – Paris Institute of Art and Archaeology

Sur le modèle des universités allemandes, l'Université de Paris se dote, dès la création de la première chaire d'Archéologie en Sorbonne en 1876, d'une collection de tirages en plâtre d'œuvres antiques, bientôt rejointe par une collection semblable pour l'art médiéval et moderne. Les étapes de la constitution de ces collections et leur présentation à la Sorbonne puis à l'Institut d'art et d'archéologie ont été bien étudiées (Pinatel 1996 ; Martinez 2005 ; Martinez 2016 ; Morinière 2025). Il n'en est pas de même de leur devenir à la suite de la Seconde Guerre mondiale et des événements de 1968, qui mènent à leur démantèlement au début des années 1970. C'est cette histoire mouvementée que nous tâcherons de retracer ici. Notre étude s'appuie, d'une part, sur les fonds d'archives de l'Université de Paris et du Rectorat versés aux Archives nationales et, d'autre part, sur les fonds d'archives liés au projet de musée des Monuments grecs et romains de Versailles conservés au musée du Louvre¹.

1. De la Sorbonne à l'Institut d'art et d'archéologie

Dès le début du XX^e siècle, les deux collections de tirages antiques et modernes sont exposées au rez-de-chaussée de la Sorbonne de Nénot dans deux espaces distincts : un « musée d'Art moderne » (qui inclut en réalité des copies d'œuvres médiévales et modernes) et un « musée d'Art ancien » (qui concerne l'art de l'Antiquité grecque et romaine). Ceux-ci occupent deux espaces disposés de manière symétrique par rapport à l'amphithéâtre Richelieu (fig. 1), l'art antique se trouvant dans ce qui constitue aujourd'hui, depuis la restructuration de 2014, l'entrée de la Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne. À ces deux espaces s'ajoutent également une salle des collections au deuxième étage dite « Salle d'archéologie » (céramiques, terres cuites et petits tirages en plâtre) et une salle pour l'art archaïque au troisième étage. La frise des Panathénées prend place, quant à elle, dans la Galerie Robert de Sorbon, adjacente au musée d'Art ancien.

¹ Nous remercions chaleureusement pour leur aide et leur contribution Mathilde Combet, déléguée aux archives du musée du Louvre, ainsi que les équipes du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (AGER) : Elisabeth Le Breton, conservatrice du patrimoine responsable de la Gypsothèque du musée du Louvre, Laura Favreau, cheffe du service d'étude et de documentation, Thomas Lebée, chargé d'études documentaires, et Christine Walter, chargée des dépôts.

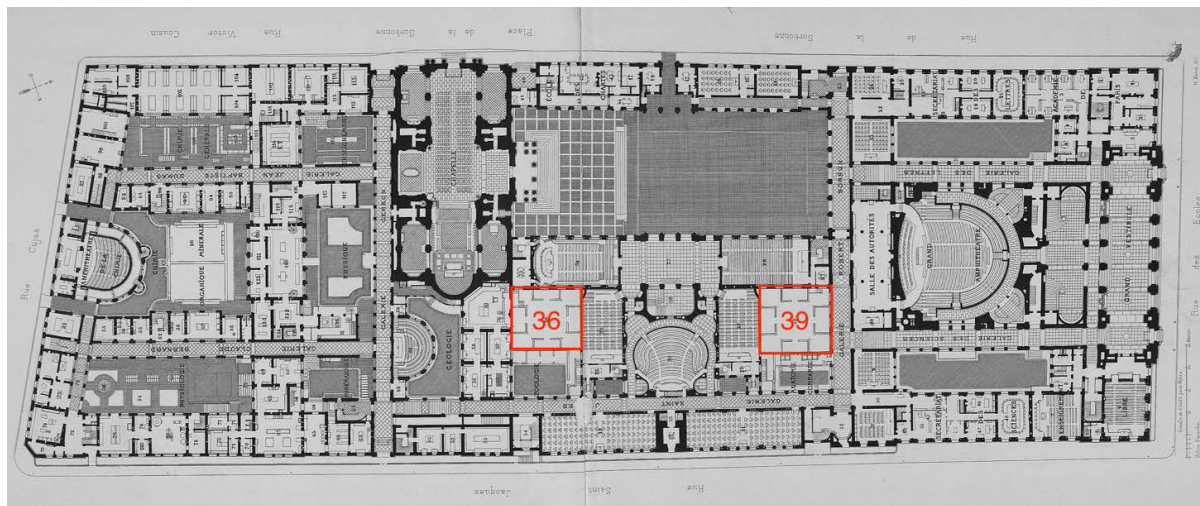


Figure 1 : Plan du rez-de-chaussée de la Sorbonne. Dessin d'Henri-Paul Nénot, héliographie de Dujardin, vers 1903 : le n° 39 correspond au musée d'Art ancien, le n° 36 au musée d'Art moderne.
D'après Henri-Paul Nénot, *Monographie de la Nouvelle Sorbonne*, 1903, pl. II.

Les deux collections rejoignent au début des années 1930 l'Institut d'art et d'archéologie de la rue Michelet, où elles trouvent un nouvel écrin dans un bâtiment littéralement construit pour et autour d'elles. L'installation dans les nouveaux locaux de l'institut inaugure une période faste pour ces deux collections, qui occupent rapidement l'ensemble des espaces dévolus. La collection d'art médiéval et moderne prend place au deuxième étage dans plusieurs galeries et dans les salles d'études. Les deux seules photographies connues à ce jour sont publiées dans un article de René Schneider en 1934 dans le *Bulletin de l'Office international des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art* (Schneider 1934) (fig. 2). La collection ne s'agrandit pas, les professeurs estimant que la présence à proximité du musée du Trocadéro, de l'École des Beaux-Arts, du Louvre et de Cluny est suffisante. La collection d'art antique se déploie, quant à elle, au troisième étage dans trois vastes galeries disposées en Π. Une description relativement détaillée est donnée par une étudiante de l'institut, Elly Niki, dans la revue *Mouseion* en 1933, illustrée de quatre photographies, les seules connues pour longtemps des espaces d'exposition de cet étage, avec ses verrières zénithales (fig. 3). Selon les mots d'Elly Niki, « Ce petit Musée d'études, tant par son organisation que par le choix judicieux des sculptures réunies, constitue pour les étudiants de l'Université de Paris le meilleur moyen d'étude scientifique de l'histoire de l'art grec et romain » (Niki 1933, 234). Grâce à une politique dynamique d'achats auprès des plus grands ateliers de moulages européens, de dons, d'attributions et de mises en dépôt, la collection dédiée à l'art antique se développe. Dans son article, René Schneider indique que « le catalogue des deux musées est en cours » (Schneider 1934, 11). Ceux-ci n'ont toutefois pas encore été localisés. Enfin, le quatrième étage accueille l'immense Plan de Rome en plâtre de

l'architecte Paul Bigot, qui témoigne aussi d'une volonté de développer une section de la gypsothèque en faveur de l'art romain (Niki 1934 ; Royo 2005, 37-43).



Figure 2 : Vue de la collection de tirages en plâtre d'art médiéval et moderne à l'Institut d'art et d'archéologie, Anonyme, vers 1934. D'après Schneider 1934.



Figure 3 : Vue de la collection de tirages en plâtre d'art antique à l'Institut d'art et d'archéologie, Anonyme, vers 1933. D'après Niki 1933.

2. Les collections à l'épreuve de la Seconde Guerre mondiale et de Mai 68

La Seconde Guerre mondiale marque un tournant dans l'histoire des collections de tirages en plâtre de l'institut. Certes, la politique d'acquisition continue ; les comptes-rendus annuels mentionnent plusieurs achats et dons en faveur des collections de tirages en plâtre². Les visites des collections sont toujours possibles et sont dites « nombreuses » dans le compte-rendu de l'année universitaire 1942-1943. On en trouve trace à travers un cliché pris en février 1941 par le photographe André Zucca dans une série intitulée « En marge des facultés », conservée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Le cliché, intitulé « Galerie des moulages de l'Institut de l'histoire de l'art », montre, dans une grande pénombre, la salle médiane du troisième étage avec l'imposante maquette de Marmaria³ (fig. 4). Mais les tirages en plâtre sont, par leur taille, la fragilité du matériau et les conditions d'exposition, plus vulnérables que d'autres ensembles documentaires (photographies, gravures, plaques de projections, etc.). Ils subissent de plein

² Les rapports d'activité envoyés par Charles Picard, directeur de l'Institut d'art et d'archéologie, sont conservés aux Archives nationales sous la cote 20010498/47.

³ Bibliothèque historique de la Ville de Paris NN-013-06106-F ; cf. <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001664956/0012>.

fouet la dégradation de l'état du bâtiment, due au budget d'entretien très limité, à l'absence de chauffage, à l'humidité, aux infiltrations et aux projectiles de la défense anti-aérienne. On notera que Paul Bigot vient en personne réparer sa maquette de Rome en mars 1941⁴ et que Pierre Lorenzi, qui avait assisté son père à la mise en place des collections en Sorbonne, propose ses services pour l'entretien et la réparation des tirages en plâtre, charge qui lui est accordée à partir de janvier 1943⁵.



Figure 4 : Galerie des moulages de l'Institut de l'histoire de l'art, Paris, février 1941. Photographie d'André Zucca. Négatif sur support souple en nitrate de cellulose, 6 x 6 cm. Bibliothèque historique de la Ville de Paris, NN-013-06106-F. © André Zucca / BHVP / Roger-Viollet.

⁴ La correspondance entre Paul Bigot, le directeur et l'administrateur de l'Institut d'art et d'archéologie et le doyen de la faculté des sciences chargé des fonctions de recteur sur le sujet de la réparation, du nettoyage et de l'entretien du Plan de Rome en mars 1941 est conservée au Archives nationales sous la cote 20010498/48.

⁵ Pierre Lorenzi (1879-1943), mouleur et fils de mouleur, possède un atelier de moulages au 5 rue Racine, à proximité immédiate de l'université. Lettre de Pierre Lorenzi au directeur de l'Institut d'art et d'archéologie, Paris, le 11 novembre 1942. Archives nationales 20010498/47. Charles Picard demande à cet effet une somme forfaitaire de 2 000 francs à employer en 1943, qui lui est accordée par le recteur de l'Académie de Paris. Lettre de Charles Picard au recteur, Paris, le 9 décembre 1942, annotée. Copie de la réponse du recteur à Charles Picard, 11 décembre 1942. Archives nationales 20010498/47. Pierre Lorenzi décède le 21 septembre 1943 à l'âge de 64 ans. Acte de décès, Archives de la ville de Paris, 6D253. Pour une courte biographie de la dynastie Lorenzi, cf. Tagliasacchi 2002, 37-40.

Les demandes de crédits et les comptes-rendus alarmants se succèdent dans les années 1940 et 1950. Charles Picard écrit dans le bilan de l'année 1945-1946 :

« En ce qui concerne les musées de moulages, notre rôle ne peut plus être après la période de guerre que d'essayer d'éviter la ruine. Il n'est sans doute pas superflu de rappeler à l'administration supérieure que la France ne possède plus aucun musée de moulages d'art antique ; le Louvre ayant détruit le sien, les Beaux-Arts n'entretenant pas leurs riches séries non classées, et les collections provinciales de Lyon, de Strasbourg ayant été (en grande partie) détruites par la guerre »⁶.

Les infiltrations par les verrières et l'effondrement des terrasses causent des dégâts irrémédiables sur la maquette de Rome du quatrième étage et sur les tirages en plâtre du troisième étage. Un crédit de 700 000 francs est demandé en janvier 1947 pour « enrayer » les dégradations des terrasses et 900 000 francs sont attribués en ce sens par l'administration dans le courant de l'année⁷. Malheureusement, le compte-rendu de l'année 1952-1953 signale encore l'eau coulant des verrières sur le Plan de Rome et le troisième étage, « où les grandes plaques de plâtre tombées des plafonds (sur les moulages) n'ont jamais été réparées »⁸.

Pour autant, deux dépôts importants sont consentis par des musées nationaux : en 1954, le musée du Louvre met en dépôt huit tirages en plâtre de korés archaïques de l'Acropole d'Athènes⁹ et, en novembre 1961, le nouveau recteur de l'Académie de Paris, Jean Roche, accepte le dépôt à l'institut des reproductions de dix-huit reliefs de l'Arc de Constantin de Rome par le musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye¹⁰. Ces reliefs, transférés en 1963, ornent encore aujourd'hui les murs de la cage d'escalier droit et du quatrième étage de l'institut.

C'est dans ces conditions déjà fortement dégradées qu'arrivent les événements de mai 1968. Durant ces journées, le bâtiment et ses collections souffrent énormément : le Plan de Rome déjà en piteux état est finalement détruit et nombre de tirages en plâtre sont vandalisés, tandis que les murs de l'institut sont le support d'une œuvre graphique d'un artiste inconnu dépeignant l'assaut fictif (et satirique) du bâtiment par une compagnie de CRS, comme en témoignent une série de photographies prises par Jo Schnapp, entraîné par son frère Alain

⁶ Charles Picard, Rapport sur l'activité de l'Institut d'art et d'archéologie pour l'année 1945-1946, 5 mai 1946, p. 9. Archives nationales 20010498/47.

⁷ Charles Picard, Rapport d'activité de l'Institut d'art et d'archéologie pour l'année 1946-1947, mai 1948, p. 10. Archives nationales 20010498/47.

⁸ Rapport sur l'activité de l'Institut d'art et d'archéologie en 1953, p. 19. Archives nationales 20010498/47.

⁹ Arrêté de dépôt du 25 mars 1954. Une copie est conservée au Archives nationales 20220314/12.

¹⁰ Lettre du directeur des musées de France au conservateur en chef du musée des Antiquités nationales, Paris, le 8 novembre 1961. Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale, dossier de dépôt. Ces tirages sont issus du moulage de l'Arc de Constantin ordonné par le pape Pie IX pour Napoléon III. Ils entrent dans les collections du musée d'Archéologie nationale en 1864 et sont inscrits au registre d'entrée des collections sous le numéro 22289.

Schnapp, au cours de la seconde quinzaine de mai¹¹ (fig. 5). Indirectement, ce témoignage de l'insurrection étudiante offre aussi un précieux état des lieux visuel des collections de tirages en plâtre de l'institut, même s'il se limite à la cage d'escalier et à la grande salle du quatrième étage.



Figure 5 : Vue des tirages en plâtre situés dans l'escalier entre les 3^e et 4^e étages lors des événements de mai 1968, Jo Schnapp, mai 1968.

¹¹ Longtemps inédite, cette série photographique a été publiée dans Lewino 2018 (« Les CRS assiègent l'Institut d'art et d'archéologie »). Pour Frédéric Lewino, « Le dessinateur, inconnu, 'boxe' dans la même catégorie que le fameux Reiser » ; cf. Fr. Lewino, « Graffitis : les aventures inédites d'un CRS en Mai 68 », *Le Point*, 9 mars 2018 ; https://www.lepoint.fr/culture/graffitis-les-aventures-inedites-d-un-crs-en-mai-68-09-03-2018-2201087_3.php#11.

3. Le projet de musée des Monuments grecs et romains à Versailles

Le tournant des années 1960-1970 scelle le destin des collections de tirages en plâtre de l'Institut d'art et d'archéologie et leur démantèlement au profit d'un projet d'envergure.

Dès 1969, la direction de l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA), qui possède une riche collection de tirages en plâtre, demande à la Direction des musées de France de la prendre en charge pour pouvoir entreprendre les travaux nécessaires à l'installation de nouveaux ateliers. Des réunions qui suivent, associant l'ENSBA, le musée du Louvre, des universitaires et des praticiens, émerge l'idée « d'établir un véritable musée de moulages, qui existe à l'étranger et qui rend de réels services, notamment pour l'enseignement [...] mais aussi pour le public qui trouve là une manière plus directement abordable que dans les musées d'originaux », comme le souligne Noël Duval, conservateur du département des Antiquités grecques et romaines du Louvre, dans un courrier adressé à la Direction des musées de France le 29 octobre¹². À partir de novembre 1969, Simone Besques, conservatrice à l'inspection des musées de France, est mandatée par le directeur des musées de France pour faire l'inventaire des plâtres à déménager puis pour travailler à la création d'un « musée des monuments grecs et romains » à partir de la collection de tirages en plâtre d'antiques de l'ENSBA¹³. Plus de 1 400 sculptures arrivent ainsi à Versailles entre août et novembre 1970. Elles sont bientôt rejointes par 122 pièces issues du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre. Dès le début, la collection de tirages en plâtre de l'institut se dessine en toile de fond. Dans la lettre de Noël Duval, citée plus haut, celui-ci écrit : « on a attiré mon attention sur les collections complémentaires, provenant partiellement du Louvre qui se trouvent à Paris ou en province, notamment à l'Institut d'art et d'archéologie et qui sont plus ou moins menacées ». Outre les conditions matérielles désastreuses de leur conservation, la collection de l'institut est en effet mise en péril par une autre décision : le décret du 21 mars 1970 scinde l'Université de Paris en 13 entités distinctes. L'institut est désormais divisé entre ses deux occupants, les universités Paris 1 et Paris IV, qui se partagent les étages du bâtiment et sont à la recherche désespérée d'espace pour faire face au nombre croissant d'étudiants et au renouvellement des méthodes pédagogiques.

En novembre 1970, informé du projet de création d'un musée de moulages antiques à Versailles devant accueillir la collection de l'École des Beaux-Arts, Pierre Demargne, professeur d'archéologie grecque – qui fit le choix de rejoindre Paris 1 avant sa retraite en 1971 – et dernier directeur en titre d'un Institut d'art et d'archéologie unitaire, fait établir un devis de la Société André Chenue (emballage et transport d'objets d'art) pour le déménagement d'un « grand monument de Delphes » de 9 m de long sur 3 m – sans doute la maquette de Marmaria – depuis l'institut aux écuries de Versailles pour un total de 9 925,44 francs¹⁴. La

¹² Archives nationales 20220314/3. Le fonds 20220314 relatif au projet de musée des monuments grecs et romains à Versailles (1965-2014) a été versé en 2025 par la Délégation archives du musée du Louvre, où nous l'avons consulté en 2023 avec la cote 143 AML.

¹³ Sur la constitution de cette collection, on verra notamment Besques 1977 ; Martinez 2009.

¹⁴ Archives nationales 20220314/3.

volonté de s'inscrire dans ce projet de musée des Monuments grecs et romains est très présente chez les universitaires, qui souhaitent rendre leur collection accessible à un plus large public, mais le besoin criant d'espace accélère assurément le processus, sinon le motive.

Très rapidement, en 1971, apparaît en effet le « problème de la collection de moulages de l'Institut d'art et d'archéologie, 3, rue Michelet, Paris 6^e ». Dans un rapport de 1971, Simone Besques écrit : « Il existe une collection, qui complèterait heureusement celle des Beaux-Arts, Corés archaïques, fronton Ouest d'Olympie, reliefs romains, etc... Le devis pour l'enlèvement de ces plâtres et leur transport dans les Grandes Écuries du Roy a été préparé (10 millions d'A.F.) ; leur enlèvement devient urgent, sinon ils vont être cassés (ce qui coûtera environ 2 millions d'A.F.). Mais l'Éducation Nationale ne trouve pas les crédits »¹⁵. Une version annotée de ce rapport (avec la date de 1972) porte la mention au crayon : « Depuis le mois de mai, le crédit a été inscrit par le Ministre de l'Éducation nationale »¹⁶. Il s'ensuit près d'une année de débats et de communications contradictoires entre Simone Besques, Jean Deshayes, premier directeur du nouveau département d'histoire de l'art de Paris 1, et Roland Martin, nouveau professeur d'archéologie grecque à Paris 1, sur la disponibilité effective de ces crédits¹⁷. Ceux-ci sont en fait essentiellement destinés au réaménagement complet du troisième étage, qui doit accueillir salles de cours et bureaux d'enseignants. Comme l'indique Simone Besques dans un rapport au directeur des musées de France en novembre 1972, « les travaux prévus dans le 3^e étage de l'Institut ne pouvant s'effectuer tant que ces moulages seront en place »¹⁸. Le 24 novembre 1972, le conseil de l'UER d'art et archéologie de Paris 1 entérine la décision d'envoyer les plâtres à Versailles, mais il faut encore attendre six mois avant de disposer des 20 000 francs nécessaires pour le déménagement¹⁹. Dans un rapport daté de mai 1973, Simone Besques annonce enfin : « Le Directeur de l'Institut d'art et d'archéologie, Mr Deshayes, a reçu l'avis de déblocage des crédits pour l'aménagement du 3^e étage de cet Institut. Il attend la fin des cours pour faire procéder aux travaux d'enlèvement des moulages, destinés à être confiés au musée des Monuments antiques »²⁰.

4. Le transfert des plâtres à Versailles

Entre-temps, Simone Besques effectue des visites à l'institut en mai et juin 1972, accompagnée de son assistante, Christiane Pinatel, aide technique au CNRS. Elles prennent les mesures, marquent et photographient les tirages en plâtre à emporter²¹. La sélection répond à des principes précis : la collection de l'institut doit servir à compléter celle de l'ENSBA. Malgré le souhait des universitaires de voir partir tous les plâtres à Versailles, pour leur éviter un sort

¹⁵ Note de Simone Besques, Musée des monuments grecs et romains, non datée (probablement 1971). Archives nationales 20220314/3.

¹⁶ Archives nationales 20220314/12.

¹⁷ Archives nationales 20220314/3.

¹⁸ Archives nationales 20220314/11.

¹⁹ Martinez 2005, 104 évoque le procès-verbal du conseil de l'UER, que nous n'avons pas pu retrouver aux archives de Paris 1.

²⁰ Archives nationales 20220314/11.

²¹ Archives nationales 20220314/1, agenda 1972.

funeste, les contraintes budgétaires obligent à revoir à la baisse la première sélection. Une liste plus réduite est établie en juin 1973. Seuls les tirages en plâtre « strictement nécessaires » seront emportés ; les doublons ne feront pas partie de l'envoi²². Dès ce moment, le sort de la colonne d'acanthes ou de la maquette de Marmaria est scellé : elles partiront à la casse. Il en va de même pour la maquette du complexe monumental de la pyramide à degrés de Saqqarah, conservée au quatrième étage (comme on peut le voir sur les photos de Jo Schnapp). Quelques années plus tard, en 1977, son auteur, Jean-Philippe Lauer, s'en inquiéta et demanda à Simone Besques son transfert à Versailles. Témoin de l'Égypte pharaonique, la maquette – « qui se trouvait exposée à l'Institut d'art et d'archéologie jusqu'en 1968, date où elle fut en partie saccagée par les manifestants » – ne rentrait pas dans le projet d'un musée « uniquement consacré aux monuments grecs et romains » et n'avait donc pas été emportée à Versailles²³.

Le 17 juillet 1972, la tâche d'inventaire est terminée. Simone Besques écrit dans une lettre à Roland Martin : « Nous avons numéroté et fait les photographies de tous les moulages que nous allons emporter ». Ce dernier lui répond le 24 juillet :

« Il se trouve que les crédits d'aménagement pour le 3^e étage sont débloqués plus rapidement que prévus [...] Le déménagement des moulages doit donc avoir lieu en octobre. J'ai fait préciser par l'Université que les frais, comme convenu, étaient à sa charge, dans la limite du devis que vous nous aviez fait parvenir, augmenté sans doute d'un petit supplément. Dans cette tranche de travaux, seul le 3^e étage est concerné, donc Paris 1 qui assume la charge de cette partie du déménagement »²⁴.

La question de l'extension du déménagement à l'ensemble des tirages en plâtre antiques, grecs et romains, de l'institut se pose en effet. Les agendas de Simone Besques montrent qu'en juin 1972, la conservatrice prend des mesures pour installer les reliefs de l'Arc de Constantin dans les intervalles des arcades de la Petite Écurie. Le 16 août 1972, elle confirme à Roland Martin : « Il est bien entendu que nous enlèverons en même temps les 10 reliefs du 4^e, les moulages du 3^e étage et ceux qui sont dans l'escalier ? Tout cela fait d'ailleurs partie des 11 millions des devis »²⁵. Mais dès septembre 1972, il apparaît clairement que seul le troisième étage sera concerné par les enlèvements, Paris IV ne disposant pas des crédits nécessaires. En avril 1973, Simone Besques essaie encore de convaincre Gilbert-Charles Picard, professeur d'archéologie romaine à Paris IV, de joindre à l'envoi à Versailles les reliefs de l'Arc de Constantin, au quatrième étage, et ceux qui sont dans l'escalier. En juin 1973, Picard ne repousse pas *a priori* l'idée de transporter les plâtres du quatrième étage et laisse entendre qu'il ne s'agit que d'une question d'argent : « d'ici 2 ou 3 ans trouvera moitié argent », note

²² Voir à ce sujet les échanges entre Jean Chatelain, directeur des musées de France, Jean Deshayes, Simone Besques et Pierre Demargne. Archives nationales 20220314/3.

²³ Échange épistolaire entre Jean-Philippe Lauer et Simone Besques (7 et 11 juillet 1977). Archives nationales 20220314/3.

²⁴ Archives nationales 20220314/3.

²⁵ Archives nationales 20220314/3. Simone Besques ajoute : « Or, Chenue a compté un trop grand nombre de moulages au 3^e, puisque je ne prends pas les doubles de ceux que j'ai déjà ».

Simone Besques dans son agenda²⁶. Mais comme le relève Christiane Pinatel dans un rapport (non daté), « les reliefs romains sur les murs de l'escalier » étaient à vrai dire « moins en danger », tandis que ceux du quatrième étage n'ont pas été emmenés « faute de place »²⁷.

Après de multiples reports, les travaux de déménagement des plâtres se déroulent finalement du 17 au 26 juillet 1973. Dans une lettre à Roland Martin du 13 août 1973, Simone Besques note : « Tout s'est bien passé, rue Michelet – nous avons été un peu abandonnés ! à l'exception d'une visite de Huot à la fin de la première semaine. Remerciez de ma part le personnel qui a été très coopératif »²⁸. Mi-septembre, Jean Deshayes remercie officiellement Simone Besques : « Merci surtout du mal que vous vous êtes donné pour le déménagement de nos moulages. Je constate avec regret, qu'une fois de plus, mes collègues ont failli à leur tâche. Je vous suis d'autant plus reconnaissant de vous être vous-même occupée de cette affaire »²⁹.



Figure 6 : Vue de la collection de tirages en plâtre d'art antique avec la Victoire de Paionios au premier plan, Christiane Pinatel, mai-juin 1973, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, CD 7, cliché 000059. © Musée du Louvre (AGER).

²⁶ Archives nationales 20220314/1, agenda 1973 en date du 15 juin.

²⁷ La collection de moulages d'après l'antique de Versailles : les origines. Rapport non daté, probablement rédigé par Christiane Pinatel, p. 5. Archives nationales 20220314/17.

²⁸ Archives nationales 20220314/3.

²⁹ Lettre de Jean Deshayes à Simone Besques, Paris, 13 septembre 1973. Archives nationales 20220314/3.

Les multiples rebondissements de ce déménagement, les listes maintes fois révisées et non conservées, les fiches compilées par Christiane Pinatel³⁰ – qui comptent encore des plâtres qui devaient partir mais qui sont restés – font qu'il est aujourd'hui difficile de connaître le nombre exact de pièces transférées de l'institut à Versailles. En 1978, dans une lettre adressée au directeur des musées de France, Simone Besques note : « l'Université de Paris a mis en dépôt à la direction des musées de France sa collection de 385 moulages d'art grec, pour être exposés dans le musée »³¹. Mais une liste des tirages en plâtre signée « C. Pinatel, 30 juin 1998 » ne comprend que 330 moulages, dont 51 sont dits « perdus »³².



Figure 7 : Déménagement du discobole de Myron, Christiane Pinatel, juillet 1973, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, CD 56, cliché 000088. © Musée du Louvre (AGER).

Le déménagement donna toutefois lieu à une documentation précieuse. Lors des visites préparatoires de l'année 1972 et durant les journées de juillet 1973, plus de 200 photographies furent prises à l'institut par Christiane Pinatel³³. Elles offrent une couverture photographique

³⁰ Musée du Louvre, DAGER. Il s'agit de 299 fiches carrées sur papier bristol.

³¹ Lettre de Simone Besques au directeur des Musées de France, Paris, 29 août 1978. Archives nationales 20220314/9 (dossier Roland Martin).

³² Archives nationales 20220314/23. Dans leur mémoire, Pascale Dhaussy, Christilla Homberg, Jean-Luc Martinez et Jeanne Morand-Goirot indiquent qu'il s'agit en réalité, d'après les fiches conservées, de 323 ensembles correspondant à environ 385 pièces ; cf. Dhaussy *et al.* 1986-1987, 40.

³³ Musée du Louvre, DAGER. Les 205 clichés y ont été numérisés et classés par CD-ROM : CD 07 (00001-00103), 08 (00002-000039), 09 (000022-000038), 43 (000037-000057) et 56 (00001-00006, 000078-000081 et 000083-000098). Notons qu'il n'y a aucune photographie du deuxième étage et des tirages en plâtre d'œuvres médiévales et modernes. Seules les photos du CD 56 semblent avoir été prises lors du déménagement en juillet 1973.

conséquence des espaces dévolus à l'exposition de l'art antique au troisième étage – qui n'avait pas été couvert par Jo Schnapp –, auxquelles s'ajoutent quelques vues du quatrième étage et de la cage d'escalier qui relie ces deux paliers. À côté des rares photos connues auparavant, elles offrent un témoignage unique de l'état de la collection et de sa composition au moment de son démantèlement (fig. 6 et 7). L'exploitation de ces photographies est en cours et permettra prochainement, en complément des autres fonds d'archives, de restituer une liste aussi complète que possible des pièces qui la composaient naguère³⁴.

5. Du transfert à Versailles à l'affectation au musée du Louvre

Si l'arrêté de mise en dépôt des plâtres de l'ENSBA à la Direction des musées de France fait l'objet de nombreuses discussions et relances pendant près d'une décennie, il n'en va pas de même pour les plâtres de l'institut. Dès avril 1973, Simone Besques communique à Jean Deshayes un modèle d'arrêté de mise en dépôt de la collection de l'institut à la Direction des musées de France et de son envoi à Versailles ; elle le prie de le transmettre au directeur des musées de France et de lui « envoyer 'pour information' une copie de la lettre au Directeur »³⁵. Simone Besques fut longtemps convaincue qu'un tel arrêté avait été établi en octobre 1973, comme elle l'affirme dans divers rapports et courriers officiels. C'était pour elle une étape importante sur le chemin, semé d'embûches, de la création d'un musée des Monuments antiques. Par contraste, elle se lamentait en effet de l'incertitude juridique dans laquelle se trouvaient les tirages en plâtre de l'ENSBA, comme elle l'explique dans une note adressée à B. Gilman en février 1983 et dans une lettre à Alain Pasquier en juillet 1985³⁶. Pour ces derniers, la signature de l'arrêté de mise en dépôt fut en effet bloquée par Jean Musy entre 1973 et 1978, qui souhaitait en fait récupérer la collection une fois devenu directeur de l'ENSBA. Cette situation a longtemps empêché la mise en place effective du musée et progressivement diminué le budget mis à disposition, la Direction des musées de France ne souhaitant plus financer un musée qui n'avait pas d'existence juridique du fait du non-dépôt des œuvres qui le composaient. Dans son rapport de 1988, désabusée sur l'absence d'avancées concrètes, Simone Besques avoue : « La mise en dépôt des moulages de l'Université de Paris 1 aurait été signée en 1973 ; mais à ce jour, il n'existe aucune trace de ce document, ni à Versailles, ni à la Direction des musées »³⁷. De la même manière, dans un rapport d'avril 1991 adressé au directeur des musées de France, Christiane Pinatel note à propos des tirages en plâtre de l'institut déménagés à Versailles : « Cette riche collection actuellement sommeille et sa mise en dépôt n'a pas encore été régularisée »³⁸. Aucune archive du département d'histoire de l'art

³⁴ C'est l'objectif du portail Collections ; cf. <https://collections.univ-paris1.fr/s/accueil/page/tipias>.

³⁵ Archives nationales 20220314/3.

³⁶ Archives nationales 20220314/17.

³⁷ Archives nationales 20220314/11.

³⁸ Avant-projet muséal. Collection des plâtres d'antiques dans les Petites Écuries à Versailles par Christiane Pinatel, avril 1991. Rapport adressé à Jacques Sallois, directeur des musées de France, le 16 mai 1991. Archives nationales 20220314/12. C'est aussi le constat que l'on retrouve dans le travail mené par Pascale Dhaussy, Christilla Homberg, Jeanne Morand-Goirot et Jean-Luc Martinez en 1986-1987 ; cf. Dhaussy *et al.* 1986-1987, 66-67.

et d'archéologie de Paris 1 n'ayant été conservée avant 1983, il est impossible de suivre l'affaire du point de vue de l'université. À dire vrai, il n'est pas invraisemblable qu'aucun arrêté de mise en dépôt n'ait été établi.

Durant les années 1970 et 1980, les moulages de l'institut sont entreposés dans divers espaces des Grande et Petite Écuries à Versailles, mais le projet de musée des Monuments antiques n'obtient jamais la reconnaissance officielle tant attendue. Si l'équipe de Simone Besques ne ménage pas ses efforts pour donner corps au musée, l'absence d'actions concrètes de la Direction des musées de France finit par entraîner « pour les collections de l'Université de Paris entreposées dans trois salles de l'aile H, des dégradations et des vols, pour les moulages de sculptures restaurées ou en cours de restauration, dans les trois salles du pavillon, des dégradations, pour les collections exposées dans les galeries du Bâtiment central des dégradations et des vols »³⁹. Ainsi, « la Victoire de Paeonios, à Olympie, arrivée absolument intacte et qui est irrémédiablement endommagée »⁴⁰. Il s'ensuit, en mars 1983, une réaction de François Chamoux, Pierre Demargne, Jean Marcadé et Roland Martin, désormais membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, qui exhortent le directeur des musées de France à ne pas laisser disparaître la collection des moulages de l'Institut d'art et d'archéologie⁴¹. Hélène Ahrweiler, ancienne présidente de Paris 1 et désormais recteur des universités de Paris, est également alertée⁴².

Rien ne se passe pourtant pendant une quinzaine d'années et il faut attendre juin 1998 pour que Pierre Rosenberg, président-directeur du musée du Louvre, rouvre le dossier, en adressant un courrier à Françoise Cachin, directrice des musées de France. Il note en particulier les difficultés juridiques auxquelles fait face le Louvre pour s'en occuper : « L'un des préalables à toute initiative est à mes yeux d'unifier le statut des collections, ou d'éclaircir la question de leur dépôt, pour que l'entité administrative retenue pour les gérer soit juridiquement compétente pour mener tout type d'action [...] Dans ces conditions, le Louvre n'a pas la qualité requise pour négocier le transport et le regroupement des œuvres dans les petites écuries puisqu'il n'en a pas la garde ; il ne peut non plus payer de facture afférente à ce transport »⁴³.

Le dossier se réactive. Une réunion est organisée le 8 novembre 1999 sur les « collections de plâtres d'après l'antique entreposées à Versailles », pour laquelle une note préparatoire est rédigée à l'attention d'Alain Pasquier, chef du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines au Louvre. Celle-ci fait état du statut problématique des plâtres de l'institut : « D'après S. Besques, un arrêté de dépôt à la DMF aurait été signé par l'IAA en novembre 1973. Ce document reste introuvable : A-t-il réellement été signé ? Si oui : il faut le retrouver [...] S'il n'a jamais existé : il faudrait opter pour la même procédure que pour l'ENSBA pour régler la

³⁹ Note adressée à B. Gilman le 6 février 1983. Archives nationales 20220314/17.

⁴⁰ Lettre au directeur des musées de France, Paris, le 7 mars 1983. Archives nationales 20220314/17.

⁴¹ Lettre de François Chamoux, Pierre Demargne, Jean Marcadé et Roland Martin au directeur des Musées de France, Paris, le 22 mars 1983. Archives nationales 20220314/17.

⁴² Lettre de Jean Marcadé à Hélène Ahrweiler, recteur des Universités de Paris, Paris, le 11 décembre 1983. Archives nationales 20220314/17.

⁴³ Lettre de Pierre Rosenberg à Françoise Cachin, Paris, le 26 juin 1998. Archives nationales 20220314/12.

question, mais au niveau interministériel puisque l'IAA relève de l'Éducation nationale »⁴⁴. Les réunions qui s'ensuivent en 2000 et 2001 associent le musée du Louvre, la Direction des musées de France et l'ENSBA, mais, dans les archives conservées, l'université ne semble jamais convoquée. Parallèlement, un important travail de récolement est entrepris par les équipes du Louvre sur l'origine de la collection, qui permet de lister 1 916 plâtres présents à Versailles. Ce travail met notamment en évidence de nombreux dépôts préalables du Louvre à l'ENSBA, mais aussi à l'institut (les 8 korés envoyées en 1954) ; ce qui complique un peu plus encore la situation. Cela étant, le rapport rédigé par Jean-Luc Martinez, Elisabeth Le Breton et Raphaël Jacobs en juin 2001 conclut qu'il est impossible d'« identifier pour chaque œuvre le véritable propriétaire », tout en soulignant : « l'affectation de la collection et des locaux est une priorité, notamment l'affectation de la collection au DAGER est un préalable pour que le Louvre continue à investir de l'argent et du personnel »⁴⁵.

Finalement, le 12 décembre 2001, un arrêté du ministère de la Culture et de la communication affecte au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre l'ensemble des tirages en plâtre conservés dans les Écuries du Roi à Versailles, collection qui compose aujourd'hui la Gypsothèque du Louvre à Versailles⁴⁶. Dans un courrier préalable adressé à François Augereau, adjoint au chef du bureau du mouvement des œuvres et de l'inventaire à la Direction des musées de France, Jean-Luc Martinez présente le texte soumis à la signature de la ministre Catherine Tasca comme une « régularisation administrative de la gestion des collections de moulages conservées dans les Écuries de Versailles »⁴⁷. Plus exactement, l'arrêté dispose :

« La ministre de la Culture et de la communication, sur proposition conjointe de la directrice des musées de France, du délégué aux arts plastiques et du directeur de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, arrête : Art. 1^{er}. – Les collections des 1 916 moulages, dont la liste est jointe au présent arrêté, commandés par l'État, provenant des musées nationaux, de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts ou de toute autre institution publique et rassemblés à la date de signature du présent arrêté aux petites écuries de Versailles, sont affectés au département des antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre qui est chargé d'en tenir l'inventaire et d'en assurer l'étude scientifique et la conservation en vue de leur présentation au public. Art. 2. – La directrice des musées de France et le président-directeur du musée du Louvre sont chargés, chacun en ce qui les concerne, de l'exécution du présent arrêté. »

⁴⁴ Archives nationales 20220314/12.

⁴⁵ Les collections de moulages d'après l'antique réunies à Versailles. Bilan de l'action menée par le département des Antiquités Grecques, Étrusques et Romaines au musée du Louvre. État du dossier au mois de juin 2001. Bilan rédigé par J.-L. Martinez, E. Le Breton et R. Jacob. Archives nationales 20220314/5.

⁴⁶ Ministère de la culture et de la communication, *Bulletin officiel Hors-série* n° 1 (décembre 2001). <https://www.culture.gouv.fr/content/download/19735/168387&ved=2ahUKewjioZmFz9-OAxXeVKQEHcgWDokQFnoECA4QAQ&usg=AOvVaw2qUNU6x8XysOSja5wBP1fs>.

⁴⁷ Lettre de Jean-Luc Martinez s/c Alain Pasquier à François Augereau, Paris, le 3 août 2001. Archives nationales 20220314/5.

Bien que l'Institut d'art et d'archéologie soit clairement identifié par tous les acteurs du dossier comme l'une des provenances principales des collections rassemblées à Versailles, l'arrêté n'en dit mot et subsume celui-ci dans la formule « toute autre institution publique ».

Il est vrai que la scission de l'Université de Paris avait fait de l'institut un inextricable mille-feuille administratif. Si le bâtiment lui-même est propriété de l'État avec attribution « à titre de dotation aux universités de Paris I et de Paris IV »⁴⁸, ce n'est pas le cas des tirages en plâtre. Ceux-ci n'avaient d'ailleurs pas été « commandés par l'État », comme le laisse entendre l'arrêté de 2001. Si l'on excepte quelques dons, attributions et mises en dépôt bien identifiés, il s'agit pour la plupart d'achats effectués par l'université, comme en attestent les nombreux bons de commande conservés dans les archives de Maxime Collignon et du Rectorat⁴⁹. En l'occurrence, le musée du Louvre s'interrogeait de « savoir si au moment de leur entrée dans les collections de l'ENSBA, ces œuvres ont été acquises pour le compte de l'État ou pour le compte de l'école (sous réserve que celle-ci ait alors disposé du statut juridique l'autorisant à acquérir pour son propre compte) »⁵⁰. Pour ce qui est de l'université, la réponse est claire, telle que précisée récemment par Inès Lamouri (2023). Depuis la fin du XIX^e siècle au moins – tel qu'exprimé notamment par des décrets de 1885, 1893 et 1896 –, le droit français dote les universités de la personnalité morale, qui est la condition essentielle pour être propriétaire. Il n'en va pas de même pour un ministère ou un musée, qui ne sont pas juridiquement des entités personnifiées et ne peuvent qu'être affectataires de biens administrés pour le compte de l'État. Tout achat, don ou legs effectué ou reçu par l'Université de Paris jusqu'à sa dissolution en 1970 relève donc d'un patrimoine en propre, dont la transmission doit du reste être appréhendée comme un héritage. De fait, en l'absence de dévolution du patrimoine mobilier, les collections de l'ancienne Université de Paris – à l'exclusion bien sûr des attributions et des dépôts – sont devenues la propriété indivise des treize établissements créés en 1970, qui ne peuvent légalement agir les uns sans les autres. La gestion de ce patrimoine indivis fut confiée à la Chancellerie des universités de Paris⁵¹. Davantage même, en vertu d'une jurisprudence constante, le principe même de l'indivision étant contraire au régime de domanialité publique, les biens ainsi partagés entre plusieurs propriétaires relèvent en dernier ressort du domaine privé des treize universités (Asselineau 2017, 258-260).

Démêler les fils de cet écheveau juridique universitaire aurait certainement retardé considérablement les décisions qui s'imposaient alors pour la gestion concrète des plâtres de l'institut déménagés à Versailles depuis plus de 25 ans. Comme le justifie Jean-Luc Martinez, « Le statut juridique de la collection rassemblée à Versailles était complexe. Les moulages de

⁴⁸ Arrêté du ministère de l'Éducation nationale du 30 juin 1983.

⁴⁹ Bibliothèque Jacques Doucet (INHA), Archives, fonds Maxime Collignon (057) et Archives nationales 20010498/47-48. Cf. Martinez 2005, 96-99.

⁵⁰ Convocation à la réunion du 14 juin 2001 à la Direction des musées de France. Archives nationales 20220314/5.

⁵¹ En 1993, la Chancellerie des universités de Paris lançait un programme de récolement des collections universitaires. À l'Institut d'art et d'archéologie, Léon Pressouyre, professeur d'histoire de l'art médiéval, fait alors réaliser une campagne photographique des collections du département. Son départ en 1996 pour une mission de l'Unesco en Bosnie-Herzégovine interrompt l'entreprise d'inventaire, qui ne connut aucune suite. Tout au plus une série de clichés est-elle conservée aux Archives de Paris 1.

l'École des Beaux-Arts comme ceux de la Sorbonne étaient le fruit de dons, d'envois, d'achats, mais aussi de dépôts de certains musées (Louvre, Trocadéro...). De fait, ces dépôts cessèrent dès la date du déménagement. Les institutions réformées après le départ des collections, l'actuelle Ensb-a et les Universités Paris I et Paris IV, ne pouvaient ni ne voulaient réclamer leur retour » (Martinez 2005, 104). L'arrêté d'affectation de 2001, qui est un acte fort de la part du gouvernement, fait le choix d'une approche très pragmatique et offre enfin un statut juridique clair et unique aux plâtres de l'Institut d'art et d'archéologie. Il permet au musée du Louvre d'en prendre soin en toute légitimité⁵². C'est l'acte de fondation de la Gypsothèque du musée du Louvre.

Conclusion

Cette histoire mouvementée scelle le démantèlement des collections de tirages en plâtre de l'Université de Paris, aujourd'hui partagées entre la Gypsothèque du musée du Louvre à Versailles et l'Institut d'art et d'archéologie, où un inventaire récent mené dans les locaux des deux universités a recensé 145 pièces⁵³. Il n'est pas étonnant d'y retrouver principalement des tirages en plâtre de sculptures médiévales et modernes, qui ne faisaient pas partie du projet de Versailles et qui n'étaient pas situées au troisième étage, mais on signalera tout de même quelques reproductions d'œuvres antiques, surtout des plâtres accrochés dans l'escalier et au quatrième étage, ainsi que quelques œuvres de petit format conservées dans les bureaux des enseignants. La richesse de la documentation conservée au musée du Louvre (fiches et photographies) rend aujourd'hui possible la perspective de reconstituer un inventaire complet – ou du moins le plus complet possible en l'absence de catalogue ancien – des collections de moulages qui prenaient place à l'Institut d'art et d'archéologie et qui servaient à l'enseignement et la recherche⁵⁴. C'est ce projet que nous espérons voir aboutir dans les années à venir, pourquoi pas en recréant virtuellement les collections de l'Institut d'art et d'archéologie.

⁵² L'importance de cette décision – et le contexte de sauvetage dans lequel elle se place – est rappelée par Elisabeth Le Breton. Depuis, le musée du Louvre œuvre à la réhabilitation des collections de tirages en plâtre existant sur le territoire français et a structuré son action autour d'un réseau national, le réseau Gypsothèques, piloté par Elisabeth Le Breton, qui rassemble les responsables de collections de moulages et spécialistes de ce domaine. Cf. Le Breton 2022, 100-101, 103-104.

⁵³ Un premier inventaire fut réalisé par Soline Morinière du 20 au 28 mars 2017 (132 numéros). Il a été complété par quelques découvertes effectuées par Alain Duploux, Vincenzo Capozzoli et Cyrille Galinand (Paris 1) dans divers recoins du bâtiment. Un nouveau récolement, effectué par Sorbonne Université à l'automne 2023 avec le concours de Soline Morinière et de l'Université Paris 1, a porté ce chiffre à 145 pièces ; cf. <https://colluniv.sorbonne-universite.fr>.

⁵⁴ En 2021, Elisabeth Le Breton faisait ce constat que les fiches de déménagement des œuvres « permettent de recomposer avec assez de précision les deux collections et leur provenance ». Cf. Le Breton 2021, § 27.

Bibliographie

Asselineau, Audrenn (2017), « Statut juridique des collections universitaires : cas des vases grecs de l'Institut d'art et d'archéologie de Paris », in : Lagrange, Marion (dir.), *Université & Histoire de l'art. Objets de mémoire (1870-1970)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 251-262.

Besques, Simone (1977), « Le musée des Monuments antiques à Versailles », *CRAI* 121, 240-243. <https://doi.org/10.3406/crai.1977.13349>.

Dhaussy, Pascale, Homberg, Christilla, Martinez, Jean-Luc & Morand-Goirot, Jeanne (1986-1987), *Le dépôt de la collection des moulages de l'Institut d'art et d'archéologie de l'université de Paris au musée des monuments antiques de Versailles*. Mémoire de muséologie de l'École du Louvre, 1986-1987.

Lamouri, Inès (2023), « Les libéralités en faveur de l'Université de Paris et des universités franciliennes du XIX^e siècle à nos jours : perspectives juridiques », in : Charmasson, Thérèse & Méchine, Stéphanie (dir.), *Patrimoine, philanthropie et mécénat. XIX^e-XXI^e siècle*. Aubervilliers: Éditions du CTHS, 49-55.

Le Breton, Élisabeth (2021), « Un conservatoire des plâtres antiques, 2. De la Nouvelle École royale et spéciale des beaux-arts (Paris) à la gypsothèque du musée du Louvre », *In Situ* 43, <https://doi.org/10.4000/insitu.28947>.

Le Breton, Élisabeth (2022), « L'or blanc. Vocations plurielles des collections de modèles en plâtre en France du XVII^e au XX^e siècle. Quelle fortune pour ces répliques au XXI^e siècle ? », in : Dalon, Laure (dir.), *Plâtres. Pour une histoire de la sculpture à Amiens*, Amiens: Éditions Inventit & Musée de Picardie, 95-104.

Lewino, Walter (2018), *L'Imagination au pouvoir. Photographies de Jo Schnapp*. Paris: Éditions Allia.

Martinez, Jean-Luc (2005), « La collection de moulages : un musée pédagogique », in : Texier, Simon (dir.), *L'Institut d'art et d'archéologie. Paris 1932*. Paris: Picard, 93-104.

Martinez, Jean-Luc (2009), « La gypsothèque du musée du Louvre à Versailles », *CRAI* 153, 1127-1152. <https://doi.org/10.3406/crai.2009.92593>.

Martinez, Jean-Luc (2016), « Exposer des moulages d'antiques : à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles », *In Situ* 28. <https://doi.org/10.4000/insitu.12537>.

Morinière, Soline (2025), *Laboratoires artistiques. L'Âge d'or des musées de moulages universitaires français (1876-1914)*. Paris: Mare & Martin.

Niki, Elly (1933), « La collection de moulages de l'Institut d'art et d'archéologie de Paris », *Mouseion* 21-22, 234-239. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6101581x/f299.item>.

Niki, Elly (1934), « Une reconstitution de la Rome antique à l'Institut d'art et d'archéologie de Paris », *Mouseion* 25-26, 163-169. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6101616p/f236.item>.

Pinatel, Christiane (1996), « La formation de la collection de moulages d'après l'antique à Versailles », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 318-327. <https://doi.org/10.3406/bsnaf.1999.10115>.

Royo, Manuel (2005), « Paul Bigot et la maquette de Rome antique », in : Texier, Simon (dir.), *L'Institut d'art et d'archéologie. Paris 1932*. Paris: Picard, 37-43.

Schneider, René (1934) « Université de Paris. Institut d'art et d'archéologie », *Bulletin de l'Office international des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art* 1 (2), novembre 1934, 3-14.

Tagliasacchi, Paolo (2002), *Figurine e figurinai nel XX secolo*. Fornacette: CLD Libri.

4.9. La destruction du patrimoine culturel en zone de conflit armé : la restauration de céramique bombardée : théories et protocoles

Madeleine Daste

Trajectoires. De la sédentarisation à l'État

Résumé

La destruction du patrimoine culturel en zone de conflit armé est un sujet très actuel, mais la restauration des œuvres en céramique après conflit reste peu étudiée. Les recherches montrent un manque de protocoles pour conserver et restaurer ces objets détruits en contexte de guerre. Cette contribution analyse d'abord les spécificités et les risques liés à la céramique face aux armes militaires, puis les réponses existantes. L'étude propose ensuite des protocoles adaptés pour restaurer les objets en céramique frappés par les bombardements, en soulignant l'importance de procédures spécifiques pour leur tri, conservation et restauration post-conflit.

Mots-clés

Patrimoine culturel – Céramique – Conflit armé – Bombardements – Dégradations – Fragments – Conservation-restauration

Abstract

The destruction of cultural heritage in areas of armed conflict is a highly topical issue, but the restoration of ceramic works after conflict remains understudied. Research shows a lack of protocols for conserving and restoring these objects destroyed in the context of war. This contribution first analyses the specific characteristics and risks associated with ceramics in the face of military weapons, then the existing responses. The study then proposes appropriate protocols for restoring ceramic objects damaged by bombing, emphasizing the importance of specific procedures for their sorting, conservation, and post-conflict restoration.

Keywords

Cultural heritage – Ceramics – Armed conflict – Bombing – Damage – Fragments – Conservation-restoration

Du fait de ses caractéristiques physico-chimiques, le matériau céramique résiste mal aux sollicitations physiques, car il possède une mauvaise résistance à la tension et aux chocs (Lega 2002). La fragmentation reste donc sa cause de détérioration la plus fréquente. La porosité et la proportion de phases cristallines ou vitreuses du matériau influencent la résistance mécanique des objets face aux contraintes. Cette porosité est donc une caractéristique importante à prendre en considération car, en plus de diminuer la dureté et donc la résistance mécanique du matériau, elle représente également une voie d'accès à des fluides qui peuvent imprégner ce dernier. En d'autres termes, les céramiques poreuses sont plus susceptibles d'absorber l'humidité ; or, lorsque des dégradations sont provoquées par des armes militaires, cette différence de dureté peut avoir d'importantes conséquences. En supposant que deux objets de nature différente soient frappés par la même arme à la même distance, celui possédant la dureté la moins importante, et donc la porosité la plus élevée, serait potentiellement le plus dégradé.

En partant de ces faits, nous chercherons à mettre en évidence la vulnérabilité particulière du matériau céramique lorsque ce dernier est soumis à des impacts d'armes militaires, tels que des bombardements. L'objectif est de montrer dans quelles mesures des œuvres en céramique détruites par des bombardements nécessitent des protocoles de restauration spécifiques. Afin d'illustrer au mieux notre propos, nous avons testé des protocoles de restauration, mais également de tri des débris et d'identification des œuvres sur deux corpus d'objets bombardés durant la Seconde Guerre mondiale. Ce travail a été rendu possible grâce au concours de deux institutions : le musée national de Céramique de Sèvres en région parisienne et le Museo Internazionale delle Ceramiche (MIC) à Faenza en Émilie-Romagne, Italie.

1. Comment trier et archiver les débris post-conflit ?

En 2019, le Centre international pour la conservation et la restauration des biens culturels (Iccrom) et l'Institut canadien de conservation (ICC) publient en collaboration un guide de gestion des risques appliqué au patrimoine culturel, disponible en ligne. Ce dernier propose notamment une méthodologie en plusieurs points sur la chaîne opératoire à adopter lorsqu'un bien culturel est confronté à un risque de dégradation. Le dernier point de cette méthodologie évoque le terme de récupération : « Si tout le reste échoue, la seule option qui reste consiste à essayer de récupérer les éléments ou les parties du bien patrimonial touchés par les agents de détérioration » (Pedersoli *et al.* 2019). Nous verrons que les musées de Sèvres et Faenza ont pris soin de conserver les fragments céramiques issus des bombardements, permettant de reconstituer un nombre d'œuvres non négligeable.

Cependant, à la vue de photos d'archives prises à la suite de ces catastrophes (fig. 1), il est évident que les chantiers de tri pour la récupération du plus grand nombre possible de fragments représentaient une tâche colossale. Cette étape, primordiale pour mettre en œuvre

un travail de restauration sur les objets, nous a donc amenés à nous intéresser aux méthodes et protocoles nécessaires dans de tels contextes.

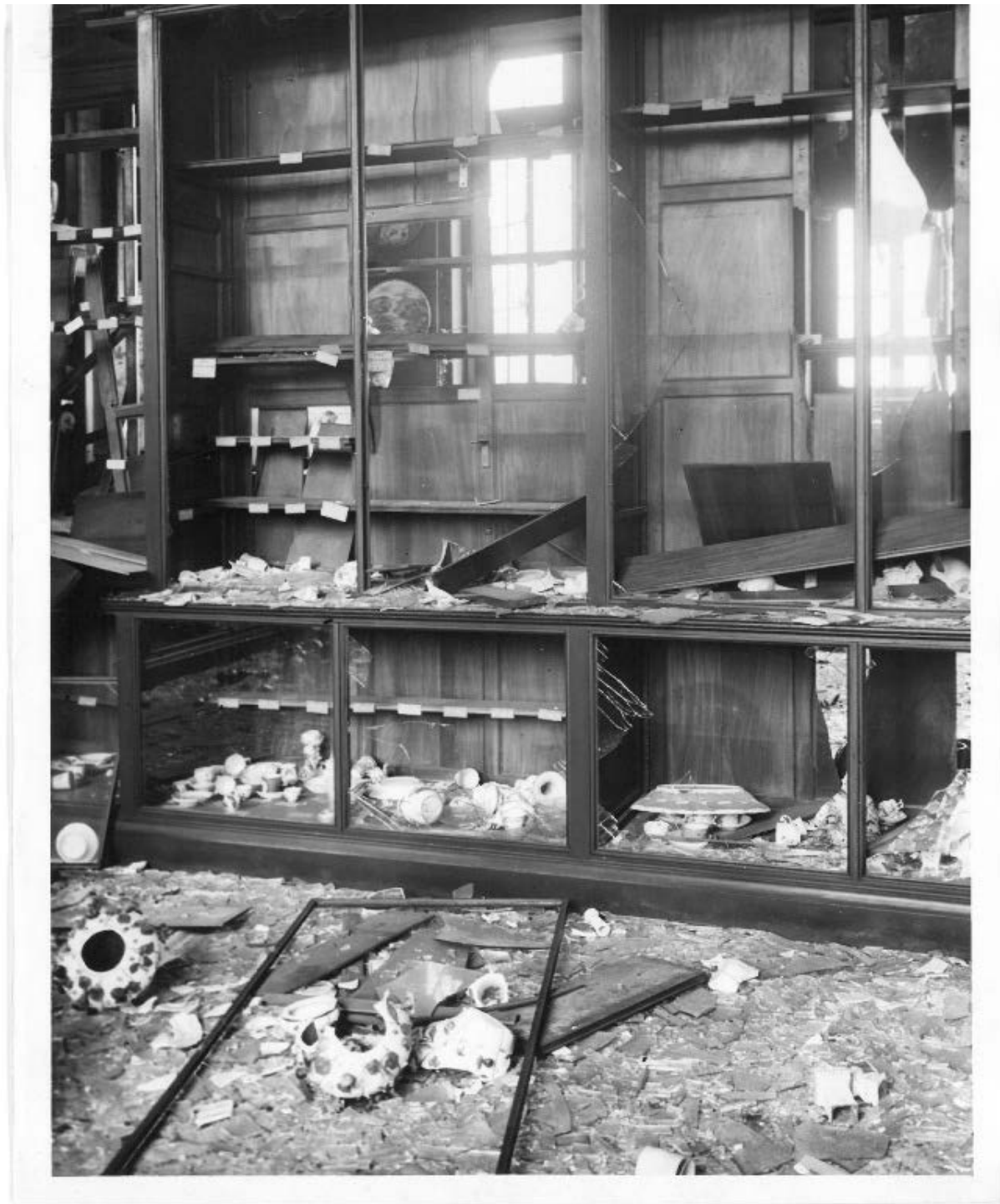


Figure 1 : Archives du centre de documentation de la cité de la céramique de Sèvres, Bombardements de 1942, boîte photos 24.

Dans l'ouvrage *Le patrimoine martyr : Destruction, protection, conservation et restauration dans l'Europe post bellica* (Detry 2020), plusieurs interviews réalisées auprès de membres de l'Istituto Centrale per il Restauro (ICR) ayant pu travailler avec Cesare Brandi font part du

bombardement de l'église Santa Maria della Verità dans la ville de Viterbe. Ce monument menaçait de s'écrouler et une partie de la façade s'est effondrée, provoquant un décrochage des fresques de leur support de maçonnerie. Les entretiens relatent le travail de récupération des fragments effectué par Cesare Brandi et ses équipes. Adoptant une méthode archéologique en quadrillant le terrain du sinistre, ils furent en mesure de collecter les débris par section. Ces derniers furent ensuite placés dans des caisses annotées au numéro de la section correspondante et transportés à l'ICR afin de commencer le travail de reconstitution. Cette méthodologie, bien qu'elle ait été appliquée à des fresques, fonctionnerait pour d'autres types d'œuvres détruites dans des contextes de conflits armés, dont des objets en céramique.

Appliquer ce système de quadrillage de la zone peut en effet permettre, dans un premier temps, de trier les restes d'œuvres des autres débris provenant du bâtiment, ou bien des vitrines s'il s'agit d'un musée. Puis, une seconde phase de tri peut alors avoir lieu afin de regrouper les fragments par potentiels objets ou bien typologies d'objets. À cette fin, les méthodologies employées en archéologie lors de fouilles peuvent une nouvelle fois se montrer efficaces. En classant les tessons récupérés en fonction de leurs caractéristiques (revêtement si présent, couleur de la pâte, etc.), il est possible de former différents groupes de tessons similaires qui permettront *a posteriori* de reconstituer les objets.

Tout tesson isolé doit cependant être conservé. En effet, les phases de tri étant longues et fastidieuses, il n'est pas impossible que certains fragments manquants soient simplement mal classés. En les conservant, ils pourront par la suite réintégrer leur objet d'origine. Nous avons constaté qu'aux musées de Sèvres et de Faenza, il y avait un tessonnier, regroupant plusieurs tessons isolés. Au cours de travaux de restauration, durant la phase de remontage, si le conservateur-restaurateur travaillant sur un objet constate qu'il est lacunaire, il peut effectuer une rapide recherche dans le tessonnier.

2. Quels matériaux de restauration employer ?

Une fois ce travail de tri des décombres effectué, une autre problématique s'impose à nous, car les objets en céramique issus de tels contextes présentent bien souvent des états très fragmentaires et lacunaires ; les modalités de leur restauration doivent donc répondre à certaines exigences. Nous nous sommes interrogés sur les stratégies de remontage à mettre en place, les adhésifs et matériaux de comblement à employer afin de proposer des traitements de restauration adaptés à ces objets en céramique détruits lors de bombardements.

Dans un article de Régis Bertholon, responsable de la filière Conservation-Restauration de l'école HE-ARC en Suisse, ce dernier étudie l'évolution des compétences en conservation-restauration. En effet, cette profession a connu une progression depuis le temps « des peintres-restaurateurs et raccommodeurs de porcelaine du XVIII^e siècle aux conservateurs-restaurateurs ou encore préventeurs du XXI^e siècle » (Bertholon 2016). Les destructions patrimoniales relatives à la Seconde Guerre mondiale ont fortement contribué au développement de la théorisation de la conservation-restauration en tant que discipline à part entière. La création de l'ICR en 1939, s'inscrit dans cette volonté de création d'un cadre institutionnel pour la préservation des biens culturels.

L'ICR a d'ailleurs créé des émules, car d'autres pays durant la seconde moitié du XX^e siècle se sont aussi dotés d'une institution centrale de recherches pour la conservation-restauration des œuvres. C'est le cas notamment de la France avec le Centre de recherche et de restauration des Musées de France (C2RMF) ou du Canada avec l'ICC. La mise en place de ces institutions, a permis, d'une part, de faire évoluer les pratiques de la conservation-restauration au travers de formations spécialisées et, d'autre part, de faire avancer la recherche concernant les matériaux et les protocoles d'intervention. Par exemple, certaines pratiques comme les réparations de céramiques avec des agrafes sont aujourd'hui considérées comme des méthodes obsolètes, car elles causent davantage de dommages aux œuvres.

De nombreux manuels de référence concernant la restauration de céramique mettent en avant des procédés méthodologiques avec différentes étapes à suivre pour la restauration de ces objets et les adhésifs ou matériaux de comblement à employer. L'ouvrage *Il restauro della ceramica* propose une méthodologie de restauration de la céramique dont les différentes étapes suivent cet ordre : analyse de l'état de conservation de l'objet, consolidation éventuel, nettoyage, dérestauration des interventions précédentes s'il y en a, assemblage des fragments, intégrations et fiche de restauration (Fabbri & Ravanelli Guidotti 2004).

Cette méthodologie, bien qu'elle soit en partie vraie et encore d'actualité, ne prend néanmoins pas en compte les cas particuliers. En effet, dans des cas d'œuvres en céramique détruites lors de conflits armés, cette méthodologie conventionnelle ne peut pas toujours s'appliquer ; nous verrons pour quelles raisons en abordant nos cas pratiques. Il convient de considérer ces indications comme une trame directrice mais de développer d'autres méthodologies au cas par cas en fonction des problématiques qui s'imposent à nous en tant que conservateur-restaurateur. Il en va de même pour l'utilisation de certains adhésifs. Un autre manuel, *Restoring ceramics*, recommande par exemple l'usage de résine époxy pour le collage de certains types de céramiques comme les porcelaines (Larney 1975). Pourtant, dans un autre ouvrage de référence, *La conservation en Archéologie méthodes et pratiques de la conservation-restauration des vestiges archéologiques*, l'autrice mentionne le fait que les colles thermodurcissables époxy et polyester ne devraient être employées qu'en dernier recours (Berducou 1990). Ces adhésifs sont en effet difficilement réversibles. Dans le cas des objets en porcelaines des musées de Sèvres et Faenza sur lesquels nous avons pu travailler, les adhésifs et matériaux de comblement devaient évidemment répondre aux exigences muséales en termes de réversibilité des traitements de restauration effectués. D'autre part, comme nous l'évoquions concernant le tri des débris, il était important de songer aux futurs de ces objets et d'envisager que les parties lacunaires puissent être en fait retrouvées et réintégrées. Ces éléments nous ont donc orientés dans le choix des adhésifs et des matériaux de complements employés.

C'est pourquoi nos choix se sont portés sur des adhésifs acryliques thermoplastiques. Nous avons également songé à utiliser ces mêmes matériaux en guise de comblement ; nous avons effectué au préalable des tests afin de comparer trois résines acryliques : le Regalrez 1094 ©, le Laropal A 81 © et le Paraloid B72 ©. Cependant, après réalisation des éprouvettes nous avons constaté qu'aucun des produits testés ne pourrait convenir pour les critères de rigidité et d'aspect de surface. De plus, même si le Paraloid B72 © semblait répondre mieux au critère de rigidité, la formation du film n'était pas suffisamment épaisse pour répondre aux exigences de comblement des porcelaines dures. Nous avons donc utilisé du plâtre en matériau de comblement, qui demeure efficace. Ce matériau a l'avantage d'être compatible avec la céramique et facilement réversible avec de l'eau. Cependant, le comblement des lacunes dans des cas d'objets bombardés, et donc parfois très lacunaires, demande une réflexion particulière sur le choix des parties à combler. En effet, parmi les objets que nous avons pu restaurer pour illustrer cette réflexion, certains des plus lacunaires n'ont été comblés que partiellement dans les parties structurelles afin d'assurer une bonne cohésion de l'ensemble (fig. 2). Pour les lacunes non-structurelles, il nous a paru qu'il n'était pas essentiel de les combler. D'une part car cela laisse apparente l'histoire de l'objet et met en avant sa valeur historique. Et d'autre part, d'un point de vue pratique, si des fragments manquants sont retrouvés, il ne sera pas nécessaire de dérestaurer entièrement l'objet pour les réintégrer.



Figure 2 : Assiette en porcelaine tendre MNC 2166-3, détruite lors du bombardement du musée de Sèvres en 1942, après restauration. © Madeleine Daste.

3. Étude de cas

La finalité de ce travail a été rendue possible grâce au musée national de Céramique de Sèvres et au Museo Internazionale delle Ceramiche de Faenza. Notre choix s'est porté sur ces deux institutions qui partagent une histoire commune liée à la Seconde Guerre mondiale et conservent dans leurs réserves des œuvres en céramique qui ont été endommagées durant le conflit armé. Les deux musées ont subi des bombardements, avec pour chacun des armes différentes, et ont chacun adopté un positionnement différent par rapport à cette histoire de leur collection. Nous avons pu mettre à profit ces deux expériences enrichissantes pour servir notre propos dans ce travail de recherche.

Ainsi, au musée national de Céramique de Sèvres, le traitement des effets sur les œuvres du bombardement de la manufacture et du musée n'est pas au centre des missions prioritaires de l'institution. Cette histoire des collections demeure d'ailleurs peu connue ; nous nous sommes donc beaucoup appuyés sur des documents d'archives pour nos recherches, car peu de publications sont disponibles sur le sujet. Les objets du bombardement représentent une proportion limitée des collections mais doivent encore faire l'objet de futurs chantiers. En comparaison, au Museo Internazionale delle Ceramiche, une section du musée est spécifiquement dédiée à l'histoire du bombardement : depuis les années 1980, les équipes du musée s'efforcent de retrouver les œuvres détruites grâce au fonds d'archives du musée, afin de leur redonner une visibilité. Au musée national de Céramique de Sèvres, les objets du bombardement sont disponibles à des fins d'études. Nous avons donc pu expérimenter des protocoles et des traitements de restauration complets afin de montrer que les œuvres en céramique endommagées par des armes militaires dans des contextes de conflit armé nécessitent des protocoles de restauration spécifiques. Au Museo Internazionale delle Ceramiche, en revanche, nous avons contribué au travail de tri et d'identification des œuvres, tout aussi important et inévitable dans le cas d'œuvres détruites par des bombardements.

4. Le musée national de Céramique de Sèvres

La zone industrielle de Boulogne-Billancourt, à proximité du site de la manufacture et du musée, fut utilisée durant l'occupation pour servir l'appareil de production nazi. Par conséquent, de nombreux bombardements alliés ont touché les usines de cette région. Le 3 mars 1942, le bâtiment du musée est une victime collatérale d'un bombardement qui endommage considérablement l'édifice ainsi qu'une partie des collections qui n'avaient pas été évacuées¹.

Le conservateur en chef du musée Georges Haumont, en poste de 1926 à 1942, avait pris soin de faire évacuer une partie des collections afin de les mettre à l'abri dès 1939 lors de la déclaration de guerre. Dans une lettre datée du 10 septembre 1942 adressée au Dr. Chompret, le président des amis du musée de Sèvres, Georges Haumont explique que les œuvres n'ayant pas été évacuées ont fait l'objet d'un tri des débris et ont été classées en trois groupes : les pièces intactes ayant survécu au bombardement, les pièces « réparables » et les pièces jugées

¹ Archives du centre de documentation de la manufacture de Sèvres, Bombardements de 1942, boîte photos 24 ; dossier intitulé « architectes Bombardement du 3 mars 1943 ».

« irréparables »². Dans la même missive il informe son destinataire de sa volonté de créer une commission qui sera en charge de constater :

- Les pièces intactes déjà mises en caisse et transportées vers l'abri déjà occupé par les collections évacuées en 1939 ;
- Les pièces réparables, qui doivent être mises en caisse et déposées dans les sous-sols du musée jusqu'à qu'il soit « possible de les remettre en état »³ ;
- Les pièces irréparables qui devront être néanmoins toutes conservées « à la fois comme pièces justificatives et comme tessons d'études »⁴.

Il est intéressant de constater que, déjà à l'époque, le conservateur en chef du musée avait pris conscience de l'importance de conserver des œuvres, mêmes détruites, à des fins pédagogiques et de mémoire de l'histoire de l'institution. Un poste de restaurateur a également été créé après la guerre en raison de l'important travail à effectuer sur les collections. En 2013, ce fonds a de nouveau fait l'objet d'un chantier des collections qui a occasionné une reprise du tri des fragments des œuvres récupérées des décombres. Ce chantier a permis de compléter le travail d'identification des pièces initié en 1942, qui n'avait alors pu être achevé entièrement, sans doute à cause de l'urgence de la situation imposée par le conflit en cours, ainsi que du nombre très important de débris à trier. Dans une lettre du 18 avril 1942, Georges Haumont explique que l'évacuation du musée est terminée et que la phase de classement des pièces cassées reste à faire, en insistant sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une « petite affaire »⁵. Dans une lettre du 28 mars, il estime qu'environ la moitié des décombres ont pu ou pourront être « récupérés », car il s'agit de pièces « intactes » ou jugées « réparables »⁶. On comprend donc, à la lecture de ces échanges, que l'autre moitié du fonds détruit par le bombardement a été classée comme des pertes irréparables et que les objets n'ont pas pu être identifiés à l'époque.

Le chantier des collections de 2013 a permis de compléter ce travail d'identification. Parmi la documentation disponible dans le laboratoire de restauration du musée, un rapport d'activité du chantier informe que certains objets, caractérisés comme irréparables en 1942, ont pu, quelque 70 ans plus tard, faire l'objet d'un remontage temporaire à des fins d'identification.

Nous avons sélectionné un échantillon de trois objets de ce corpus afin de tester nos protocoles de restauration. La restauration de ces œuvres, actuellement achevée, s'est déroulée entre mars et juin 2022. Cet échantillon d'œuvre se composait des pièces suivantes :

- une jatte chinoise en porcelaine dure, numéro d'inventaire MNC 4252, date d'entrée dans les collections juillet 1851 ;
- une assiette en porcelaine tendre, numéro d'inventaire MNC 2166-3, date d'entrée dans les collections 1836 ;
- un plat en faïence avec décor glaçuré, numéro d'inventaire MNC 16562, date d'entrée

² Archives du centre de documentation de la manufacture de Sèvres, carton 4W80, Correspondances de Haumont année 1942.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

dans les collections 1919.

La jatte en porcelaine dure a bénéficié d'un traitement de restauration complet, car hormis la zone du point d'impact, les autres lacunes étaient situées sur le pied et le col et étaient facilement accessibles. Les comblements en plâtres pouvaient être retirés aisément en cas de dérestauration. De plus, du fait de la matérialité de l'objet, qui était le moins fragile des trois, il a été choisi d'effectuer des interventions plus invasives car le matériau pouvait le supporter et une restauration complète permettait de lui rendre une meilleure lisibilité. L'assiette en porcelaine tendre, quant à elle, a fait l'objet d'un traitement de restauration partiel. Certaines lacunes n'ont pas été comblées, notamment celles du bord. Cet objet étant plus lacunaire, il a été jugé préférable de ne pas opter pour une intervention trop invasive et de favoriser son aspect historique. Seules les lacunes structurelles ont donc fait l'objet d'un comblement. Les collages et comblements ont été effectués en mars-avril sur la jatte et l'assiette. La phase de retouche a eu lieu en juin. Durant cette seconde phase, nous avons également procédé au traitement curatif du troisième objet en faïence. Ce plat présentait des traces d'infestation de type moisissure et un défaut d'adhérence à l'interface tesson-glaçure. Il était nécessaire de procéder au traitement de l'infestation biologique ainsi qu'à la consolidation de la glaçure pour stopper le processus de dégradation actif en cours. Cette œuvre n'a pas fait l'objet d'un traitement de restauration, car elle présentait des dégradations évolutives plus préoccupantes. De ce fait, le traitement curatif a été jugé prioritaire par rapport à toute intervention de restauration.

Nous faisons ici le choix de présenter en détail le traitement de l'assiette en porcelaine tendre, numéro d'inventaire MNC 2166-3. Ce cas représente bien à lui seul toutes les réflexions à avoir avant de débiter un travail de restauration sur un objet en céramique bombardé.

Le nombre important de petits fragments (fig. 3), ainsi que le nombre important de lacunes, y compris dans des endroits structurels, nous a obligés à utiliser une stratégie différente de la procédure classique que nous évoquons plus haut. Rappelons que cette méthodologie consiste normalement à coller en premier tous les fragments ensemble et à effectuer les comblements des lacunes ensuite. Cependant, dans ce cas précis, au vu de la matérialité de l'objet et de son état de conservation, nous avons décidé de coller certains tessons afin de former différents groupes, qui laissent accès aux lacunes structurelles. Le collage a été effectué avec une solution de paraloïd B72 © à 30 % dans l'éthanol et l'acétone (50/50). De ce fait, le collage est tout à fait réversible : il peut être défait par apport de chaleur ou des solvants utilisés dans la solution. Ainsi, l'objet pourra être facilement dérestauré si jamais des morceaux manquants étaient amenés à être retrouvés.



Figure 3 : Assiette en porcelaine tendre MNC 2166-3, détruite lors du bombardement du musée de Sèvres en 1942, avant restauration. © Madeleine Daste.

Une fois cette première étape effectuée, nous avons créé des tessons en plâtre amovibles dans les endroits structuraux afin d'assurer une bonne cohésion de l'objet. Pour cela, nous avons, dans un premier temps, isolé les tranches des lacunes avec des bandelettes de papier aluminium. Puis, nous avons versé le plâtre dans le trou laissé de la lacune, fermé de l'autre côté par de la cire dentaire, afin d'éviter que le plâtre ne s'écoule. Après le temps de séchage, nous avons obtenu des tessons en plâtre qu'il nous a fallu par la suite ajuster à l'aide de modostuc pour obtenir un tesson sur mesure aux dimensions exactes des lacunes à combler. Cette étape de comblement est relativement longue, mais la nature de l'assiette, en porcelaine tendre, fait qu'elle possède une glaçure plus fragile. Le comblement classique nous aurait par la suite obligés à poncer le plâtre directement en contact avec l'objet et donc risquer de rayer la glaçure. Une fois tous les tessons formés et parfaitement ajustés à la forme de la lacune, les différentes parties de l'assiette ont pu être recollées ensemble.

Il a été choisi de ne pas combler les lacunes sur les bords (cf. fig. 2) Ce choix a été fait afin de préserver la valeur historique de cet objet. En effet, ces parties n'étaient pas essentielles pour la structure de l'objet. Le laisser dans un état partiellement restauré mettait mieux en avant son histoire et semblait plus judicieux d'un point de vue pratique, au cas où des fragments manquants seraient amenés à être retrouvés. Pour la retouche, nous avons utilisé de la peinture acrylique en mélangeant du blanc de titane avec une pointe de jaune de Naples et une

pointe de bleu de Prusse. La couleur a été appliquée avec un aérographe de la marque Evolution, puis, après un temps de séchage, nous avons appliqué au pinceau un vernis gloss de la marque Golden© en deux couches, afin d'obtenir une brillance identique à la glaçure originale.

5. Le Museo Internazionale delle Ceramiche

Le Museo Internazionale delle Ceramiche (MIC) se situe dans la ville de Faenza, en Émilie-Romagne, au centre de l'Italie. Ce musée a été fondé à l'instigation de Gaetano Ballardini en septembre 1908, à la suite d'une exposition internationale dédiée à Evangelista Torricelli hébergée à Faenza, laquelle a permis de présenter le travail de nombreuses manufactures italiennes et européennes⁷. Le don des œuvres des exposants a permis de créer le nucleus original des fonds du futur musée. Les collections ont ensuite été enrichies grâce au travail effectué par le directeur, Ballardini, qui a réussi à convaincre des prestigieuses institutions ou artistes de contribuer à la fondation de son musée par des dons ou des dépôts. Ainsi, dans la salle des arts préislamiques, les visiteurs pourront avoir l'occasion d'observer deux briques en terre cuite glaçurée provenant du palais néo-babylonien de Nabuchodonosor II, laissées par le musée du Louvre en dépôt.

Le travail effectué par Gaetano Ballardini confère au MIC un statut tout à fait particulier et en fait un des musées les plus renommés au monde concernant l'industrie céramique. En effet, le MIC est le seul à regrouper au sein d'une même institution des exemples de tous les genres, techniques et styles qui existent en termes de production céramique dans le monde.

Cependant, la croissance du musée a connu un coup d'arrêt durant la Seconde Guerre mondiale. La région de Faenza a été fortement touchée par les bombardements alliés, qui visaient la gare et le réseau de chemin de fer situés à proximité du musée. En prévision d'un éventuel bombardement du musée, Ballardini avait pris soin d'effectuer un plan de sauvegarde des collections et des archives du musée. Les collections ont effectivement été mises à l'abri dès 1940 dans des refuges parfois très éloignés de la ville de Faenza (Mazzotti 2018). Pourtant ces efforts furent malheureusement vains puisque deux des dépôts ont connu le même sort que le musée et ont été frappés en décembre 1944 par des grenades incendiaires et des mines, causant des pertes irrémédiables aux collections.

Le MIC a rouvert ses portes officiellement en 1952 après un long travail de récupération et surtout de collecte de nouveaux dons par le directeur, étant donné qu'une grande partie des collections d'avant-guerre étaient complètement détruites.

Cependant, tout comme à Sèvres, ce matériel endommagé a été conservé et mis en dépôt dans la commune de Faenza. Pourtant, dans les années qui suivirent la réouverture du musée et jusque dans les années 1980, marquant le début de nouveaux travaux pour le musée, la mémoire et l'histoire de ce matériel se sont perdues. Lors d'un entretien réalisé avec Paola Rondelli, responsable du laboratoire de restauration du MIC, cette dernière nous a confié que

⁷ Site internet du MIC, rubrique « storia del museo », <https://www.micfaenza.org/storia-del-museo/>.

lorsqu'elle a débuté sa carrière au MIC dans les années 1990, de nombreuses caisses de fragments provenant des décombres de la guerre ont été apportées au laboratoire pour être nettoyées. Cependant, elle-même et le reste de l'équipe ignoraient qu'il s'agissait des restes d'œuvres du musée d'avant-guerre⁸. Depuis les années 1990, la récupération de ce fonds, qui représente encore à l'heure actuelle plus de 300 caisses de tessons (Mazzotti 2013), fait partie des projets que le MIC mène en parallèle de ses autres activités. Nous avons eu le privilège de pouvoir contribuer à ce travail de longue haleine mené par les équipes du MIC depuis maintenant plus de trente ans, en aidant pendant plus de deux mois, entre janvier et mars 2023, à la reconstitution d'objets détruits.

Contrairement au travail effectué au musée de Sèvres, qui se concentrait sur trois objets, dont deux avec un traitement de restauration complet, celui accompli à Faenza concernait plus d'une trentaine d'objets. Ces œuvres n'ont pas fait l'objet d'une restauration complète. Le but du travail était dans ce cas précis de reconstituer des objets endommagés lors du bombardement de mai 1944 afin d'en retrouver leur trace dans les archives historiques du musée. Gaetano Ballardini avait pris soin, avant d'évacuer les collections en 1940, d'effectuer des campagnes photographiques de toutes les vitrines du musée. Le musée conserve encore aujourd'hui cinq albums avec des photos argentiques d'époque de toutes les vitrines d'exposition du musée d'avant-guerre. Cette documentation est évidemment inestimable car elle permet de connaître avec précision quelles étaient les œuvres exposées, dans quelle salle et dans quelle vitrine. Ces albums constituent donc un outil de travail à part entière pour les équipes du laboratoire de restauration lors du remontage des œuvres bombardées. Cependant les albums ne donnent que des informations partielles sur les objets, le numéro de leur vitrine d'exposition et le numéro de salle.

À partir de ces informations, pour retrouver le numéro d'inventaire et éventuellement d'autres éléments sur l'histoire de l'objet, telles que sa date d'arrivée dans le musée, sa description, etc., il convient de croiser deux autres sources. En plus des albums photos, Ballardini avait fait effectuer des listes sommaires des œuvres évacuées. Ces listes, sous forme de tableau, indiquent pour chaque numéro d'inventaire renseigné, le numéro de la vitrine et le numéro de la salle. Puis, dans un troisième temps, il convient de recouper l'information sur la liste en allant vérifier dans l'inventaire historique du musée pour voir à quelle description d'œuvre correspond quel numéro d'inventaire. Nous avons ainsi pu reconstituer presque entièrement une vitrine de la section japonaise en suivant cette méthodologie.

Nous avons donc pu voir que ces différentes sources permettent d'aider le conservateur-restaurateur dans cette démarche de récupération des œuvres. Et en particulier lors de l'étape du remontage, car les clichés peuvent parfois permettre en cours de remontage de nous aiguiller sur la forme finale de l'objet et de nous donner une première indication sur son histoire avant la guerre. Cette méthodologie permet à terme aux équipes du MIC de reconstituer chacune des vitrines, afin de procéder à de nouvelles campagnes photographiques. Le but est ensuite de communiquer les clichés récents à des experts afin de pouvoir par la suite

⁸ Entretien réalisé sur place le 16 mars 2023.

déterminer quels objets, en fonction de leur importance stylistique ou historique, nécessiteraient un traitement de restauration plus complet.

Prenons par exemple le cas d'un grand vase japonais en porcelaine verte (fig. 4) Ce dernier était aisément identifiable dans l'album avant même son remontage. En effet, le motif floral décoratif répétitif ainsi que la taille imposante de l'œuvre, laissaient peu de choix quant à son attribution. Nous avons donc pu déduire qu'il s'agissait du vase exposé seul sur la base numérotée 298 de la salle VII. Dans les listes des œuvres évacuées, nous avons donc effectivement trouvé un seul objet correspondant à la base 298, dont le numéro d'inventaire est 1657. Enfin, à partir de ce numéro dans l'inventaire historique, on apprend qu'il s'agit d'un vase japonais en porcelaine du XX^e siècle, de 48 cm de hauteur pour 40 cm de diamètre, arrivé au MIC en 1927 en même temps que six autres objets de la section par le don du comte N. Ogasawara.



Figure 4 : Inventario fotografico al 13 giugno 1940 delle collezioni del museo delle ceramiche in Faenza, Volume II, sale VI-VII VIII-X, base 298 et vue du même vase reconstitué après le bombardement de 1944. © Madeleine Daste.

À partir de ces informations, nous avons été en mesure de trouver d'autres documents dans les archives du musée permettant d'en savoir davantage sur l'histoire de cet objet et de son arrivée dans les collections du MIC. Nous avons notamment trouvé une lettre de l'ambassadeur japonais à Rome, datée du 18 avril 1927, adressée au directeur du musée, Gaetano Ballardini. La lettre fait état des différents dons d'aristocrates japonais pour le musée de Faenza, dont ceux du comte Ogasawara. Elle est accompagnée des différentes listes d'œuvres par donateur.

Pour le comte Ogasawara, on trouve une liste de six objets avec notamment la description suivante : « Grand vase à fleurs avec le sceau de la maison Ogasawara (offert par la comtesse d'Ogasawara) »⁹.

Le dossier d'archives comprenait également des photographies datant de 1927, avec la visite de la délégation japonaise au musée de Faenza. On y voit notamment l'ambassadeur poser dans la salle dédiée aux céramiques japonaises pour l'inauguration de l'exposition des œuvres données par le Japon. Parmi les clichés, nous avons pu à nouveau identifier le vase¹⁰. Ces différents éléments concordent pour laisser penser que cette œuvre possède une valeur à la fois artistique et historique assez importante. Le fait que ce vase porte le sceau d'une famille – que nous n'avons pas été en mesure d'identifier – est également un gage en termes de valeur. Ces différents éléments nous incitent à croire qu'un traitement de restauration un peu plus approfondi qu'un simple remontage serait bénéfique pour l'œuvre. En effet, le simple collage, effectué par nos soins au paraloïd en solution, n'a pas vocation à durer. Le peu de connexions par endroits entre le pied et le col du vase, en prenant en compte le poids assez important des fragments au vu de leur épaisseur, fait qu'à terme il sera sans doute nécessaire d'utiliser un autre adhésif plus adapté à ce type d'objet, par exemple une résine epoxy plus à même de supporter le poids des tessons. Cependant, au vu du nombre de morceaux très important, il faudrait en amont réfléchir à une stratégie pour l'encollage, en prédéfinissant par exemple des groupes des tessons afin de former différents blocs, comme cela a été fait pour l'assiette en porcelaine tendre du musée de Sèvres. Enfin, les lacunes mériteraient également d'être comblées par endroits, à la fois pour assurer la bonne structure de l'objet, mais également pour lui rendre une meilleure lisibilité.

Conclusion

Nous avons donc exposé le travail de restauration, mais également de tri et de recherche spécifique que des œuvres détruites dans des contextes de conflits armés nécessitent. Nous avons montré en quoi, dans le cas particulier de la céramique, les méthodologies que nous qualifierons de canoniques, en termes de restauration, ne peuvent malheureusement pas toujours s'appliquer. Nous avons notamment insisté sur les stratégies de remontage et d'encollage des fragments, qui ne peuvent pas dans certains cas se faire entièrement en amont de l'étape du comblement des lacunes. Il convient donc, pour le conservateur-restaurateur, d'anticiper ces problèmes afin de les prendre en compte dans ses propositions et protocoles de traitements.

En outre, en dehors de l'aspect purement technique et pratique, nous avons également insisté sur le fait que des objets comme ceux du musée de Sèvres ou du musée de Faenza, du fait de leur contexte particulier, nécessitent des traitements de restauration qui prennent en compte leur valeur, certes esthétique, mais également historique. S'il paraît étrange à première

⁹ En italien dans la lettre : « Grande vaso di fiori con lo stemma della casa di Ogasawara (offerto dalla contessa di Ogasawara) », Archivio Storico prebellico, 1927/1, b.2, « 1927 porcellane ricevute in dono dal Giappone ».

¹⁰ Archivio Storico prebellico, 1927/1, b.1, « 1927 donazione Bing Ec, Rondhal ».

vue de considérer le fait d'exposer un objet muséal, non-archéologique, dans un aspect fragmentaire et lacunaire, il ne faut pas pour autant que les traces du traumatisme liées à l'histoire de ces objets soient gommées. C'est pourquoi, nous avons dans chaque cas privilégié l'utilisation d'adhésifs réversibles et parfois des interventions peu invasives en termes de traitement de restauration pour, d'une part, permettre l'éventuelle réintégration de parties manquantes et, d'autre part, mettre en avant la valeur historique de ces objets qui portent en eux des traumatismes liés aux conflits armés.

Les sources concernant spécifiquement les traitements de restauration appliqués à des œuvres détruites dans des contextes de conflits armés sont rares, alors que ces problématiques sont d'actualité et mériteraient d'être traitées plus en profondeur, d'autant plus dans le cas d'œuvres en céramique. En effet, même si les cas pratiques sur lesquels nous avons pu travailler nous ont permis de valider certaines de nos hypothèses concernant la sensibilité particulière de ces objets face à des armes militaires, il n'existe pour l'heure aucune recherche portant sur le sujet. Ce matériau pourtant stable peut être soumis à des variations et des véritables transformations chimiques de sa matière en présence de certaines armes. L'étude de ces dégradations serait un moyen de faire avancer la recherche à la fois sur les plans de la prévention de ces d'œuvres en cas de conflit, mais également sur les avancées en termes de conservation-restauration possible.

Ainsi, dans le cas du tri et du remontage des fragments, il serait intéressant de voir comment de nouvelles technologies pourraient être mises à profit afin d'optimiser le travail des conservateurs-restaurateurs. Nous pensons notamment à des logiciels archéologiques de réalité virtuelle, tels que ceux mis en place à l'université Stanford¹¹. En effet, un algorithme de remontage permet, à partir de modèles 3D créés par la numérisation des morceaux épars d'un objet, de proposer une solution de remontage rapide à la manière d'un puzzle. Cette méthode présente l'avantage de pouvoir effectuer le remontage virtuel de l'objet sans nécessiter d'une image préexistante de celui-ci dans son état d'origine avant la destruction. De telles procédures sont surtout utilisées dans des contextes archéologiques, pour faciliter le remontage d'objets issus de fouilles archéologiques. Leur efficacité pourrait être mise à profit dans des contextes de destructions lors de conflits, où elles pourraient permettre un gain de temps dans le tri des fragments d'objets similaires ou provenant d'une même vitrine de musée. Nous avons pu constater, tant à Sèvres qu'à Faenza, combien l'étape du remontage manuel pouvait s'avérer complexe dans un contexte de céramique altérée lors d'un bombardement, à la fois par le nombre parfois très important de fragments pour un même objet et par le mélange occasionné par le bombardement dans les fragments d'objets de typologies similaires, voire identiques. Le cas particulier du corpus de Faenza, permettrait de contourner un des inconvénients de cette technologie. En effet, l'aspect brillant du revêtement de certaines porcelaines empêche le scan et la bonne numérisation des tessons. Cependant, l'utilisation de grenades incendiaires sur les œuvres du musée de Faenza a provoqué une détérioration des décors glaçurés par le feu, leur

¹¹ Site internet de l'université Stanford, rubrique « Digital Forma Urbis Romae project » : <https://accademia.stanford.edu/forma-urbis/>.

faisant perdre leur brillance originelle. Dans ce contexte l'exploitation d'un tel logiciel présenterait une avancée majeure.

Bibliographie

Berducou, Marie (1990), *La conservation en Archéologie méthodes et pratiques de la conservation-restauration des vestiges archéologiques*. Paris: Masson.

Bertholon, Régis (2016), « Évolution des compétences en conservation-restauration ». Communication au congrès *Was kommt? Was Bleibt? 50 Jahre ICOMOS Suisse Jubiläumsveranstaltung*. <https://paris1.hal.science/hal-01467969v1>.

Blondel, Nicole (2001), *Céramique : Vocabulaire technique*. Paris: Monum, éditions du Patrimoine.

Detry, Nicolas (2020), *Le patrimoine martyr : Destruction, protection, conservation et restauration dans l'Europe post bellica*. Paris: Hermann Éditeurs.

Fabbri, Bruno & Ravanelli Guidotti, Carmen (2004), *Il restauro della ceramica*. Florence: Nardini Editore.

Gérer les risques de catastrophes pour le patrimoine mondial, Organisations des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, en partenariat avec l'Iccrom, l'Icomos et l'UICN, 2010. <https://whc.unesco.org/fr/gerer-les-risques-de-catastrophes/>.

Larney, Judith (1975), *Restoring Ceramics*. Londres: Barrie & Jenkins.

Lega, Anna Maria (2002), *Tipologia del degrado, Diagnostica per il restauro e la conservazione dei materiali ceramici*. Corso di aggiornamento per restauratori, sala conferenza del M.I.C via nuova 25, 21-22-23 novembre, 2002.

Liverani, Giuseppe (1977), « La ricostruzione del Museo Internazionale delle Ceramiche. Faenza », *Torricelliana. Bollettino della Società Torricelliana di Scienze e Lettere* 28.

Mazzotti, Valentina (2013), « Pregevoli recuperi dai fondi prebellici del MIC », *Faenza. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza* 99 (1), 97-110.

Mazzotti, Valentina (2018), « 13 Maggio 1944: la distruzione e la rinascita del MIC di Faenza », in : *XVI Congresso Nazionale IGIIIC - Lo stato dell'Arte*, Trento: Castello del Buonconsiglio, 25-27.

Mazzotti, Valentina (2020), « Tracce collezionistiche delle maioliche italiane del MIC di Faenza », *Faenza. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza* 106 (2), 185-195.

Pedersoli, José Luiz (Jr.), Antomarchi, Catherine & Michalski, Stefan (2019), *Guide de gestion des risques appliquée au patrimoine culturel*. Iccrom et ICC. https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2019-04/french_risk_management_web.pdf

4.10. Les plaques de projection de l'Institut d'art et d'archéologie : objets technologiques et pédagogiques des XIX^e et XX^e siècles, objets patrimoniaux du XXI^e siècle

Marine Guillon

Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA)

Résumé

La plaque de projection sur verre fut un outil pédagogique majeur pour l'histoire de l'art au début du XX^e siècle, résultat des innovations en photographie et des réformes éducatives du XIX^e. L'Université de Paris a constitué jusqu'aux années 1960 un fonds de plus de 61 000 plaques, dont l'usage culmina avec la création de l'Institut d'art et d'archéologie en 1932. Devenues obsolètes avec l'apparition de diapositives souples, elles furent reléguées au sous-sol. La recherche menée vise à examiner ce fonds oublié comme objet patrimonial, en étudiant son histoire, sa conservation et ses perspectives de valorisation future.

Mots-clés

Conservation – Pédagogie – Photographie – Projection – Université de Paris – Institut d'art et d'archéologie de Paris

Abstract

The glass plate played a major role in art education in the early 20th century, thanks to innovations in photography and educational reforms in the 19th century. Until the 1960s, the University of Paris had built up a collection of more than 61,000 plates, the use of which peaked with the creation of the Institute of Art and Archaeology in 1932. Having become obsolete with the advent of flexible slides, they were relegated to the basement. The research aims to examine this forgotten collection as a heritage object, studying its history, conservation and prospects for future valorisation.

Keywords

Conservation – Education – Photography – Projection – University of Paris – Paris Institute of Art and Archaeology

Derrière le jardin du Luxembourg, la frise en briques rouges de l'Institut d'art et d'archéologie, lieu d'enseignement pour les universités Paris 1 Panthéon-Sorbonne et Sorbonne Université, détonne dans le paysage parisien. Les chaires d'archéologie et d'histoire de l'art de l'Université de Paris, créées en 1876 et 1899, intègrent en 1932 ce véritable palais des arts comportant sur quatre niveaux galeries de moulages et salles de cours. L'installation dans le bâtiment construit par l'architecte Paul Bigot marque également le triomphe de l'usage de la photographie pour l'enseignement. Initiée en Sorbonne à la fin du XIX^e siècle, la collection de plaques de projection sur verre connaît un véritable essor dans les années 1930. Prenant exemple sur le modèle universitaire allemand et son *Lehrapparat* (ou matériel pédagogique), un certain nombre de départements universitaires voient le jour en France et constituent des fonds iconographiques propres. Jusqu'aux années 1960, l'Université de Paris rassemble ainsi un fonds de plus de 61 000 plaques de projection, acquises par achats, dons ou produites en interne (Duploux 2021). Le laboratoire de développement présent à l'Institut d'art et d'archéologie permet la croissance considérable du nombre d'entrées à l'inventaire iconographique de l'université. Les sujets comportent à la fois des vues de villes, plans et détails d'architecture, des œuvres du champ des beaux-arts ou des arts décoratifs, des inscriptions ou encore des vues de musées. Bien que la France et Paris soient bien représentés, le reste de l'Europe est également présent, notamment la Catalogne en raison de la présence à l'institut d'un centre d'étude jusqu'en 1936. L'Asie et les Amériques sont également représentées. Avec l'arrivée des diapositives sur films souples, les plaques de projection en verre tombent en désuétude dans les années 1950. Le déménagement de la bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet peu avant 1997 entraîne le départ d'une partie des plaques de verre vers l'Institut national d'histoire de l'art. En 2002, des travaux de rénovation du bâtiment amènent au déplacement au sous-sol de l'Institut d'art et d'archéologie du reste de la collection, désormais hors de la vue des étudiants. Une partie des plaques de verre ainsi que les appareils de projection d'origine sont également jetés. On observe cependant depuis une dizaine d'années une reconnaissance et un renouveau de la recherche sur le patrimoine photographique des universités. En 2012, l'université de Bordeaux Montaigne consacre une journée d'étude aux collections photographiques universitaires d'histoire de l'art du XX^e siècle. Celle-ci se conclut par l'idée que l'analyse de l'usage de la photographie en milieu universitaire permet d'étudier la construction de l'histoire de l'art en tant que discipline, faisant des diapositives sur verre des « objets de mémoire » (Lagrange 2017). Enfin, le colloque « Plaques photographiques, fabrication et diffusion du savoir » à l'université de Strasbourg en 2016, à la source de la publication de l'ouvrage dirigé par Denise Borlée et Hervé Doucet publié en 2019, est le premier entièrement dédié aux plaques de projection.

Après avoir découvert la collection de plaques de projection de l'Institut d'art et d'archéologie dans le cadre d'un précédent travail sur le patrimoine mobilier de l'établissement (Guillon 2020), nous avons décidé d'étudier l'ensemble des 40 039 plaques de verre (négatifs et positifs) actuellement conservé au sous-sol de l'Institut d'art et d'archéologie. Notre étude a conduit à considérer la plaque de projection sous trois angles :

- envisager la plaque de projection comme un objet matériel étant l'aboutissement technologique des recherches sur la fabrication des images dans la seconde moitié du XIX^e siècle ;
- considérer sa fonction d'outil pédagogique témoin des enseignements universitaires de la fin du XIX^e au milieu du XX^e siècle ;
- étudier les plaques de projection sous le prisme de l'objet patrimonial à conserver en proposant des préconisations de stockage.

Pour mener cette étude, nous avons pu nous appuyer sur les registres d'inventaire tenus par l'Université de Paris conservés à l'Institut national d'histoire de l'art, ainsi que sur un précédent comptage effectué en 2018 par une étudiante du master Patrimoine et musées de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. La littérature en conservation préventive et en photographie nous a également permis de mieux saisir notre objet de recherche. Nous avons également pu nous rendre sur place pour constater l'état d'une centaine de plaques de projection et analyser leur environnement de stockage.

1. Un objet technologique, aboutissement des recherches en photographie

La compréhension de la matérialité de la plaque de projection est essentielle à notre recherche. Comprendre les différents éléments d'une plaque de verre photographique, c'est comprendre ses éventuelles fragilités et donner du sens aux altérations observées. Son histoire technologique nous permet également de comprendre les raisons de son essor considérable dans les années 1930 à l'inauguration de l'Institut d'art et d'archéologie.

Une photographie est un objet complexe composé de matériaux organiques et inorganiques en interaction. Elle est constituée d'un support sur lequel est appliquée une émulsion composée d'un liant et d'éléments sensibles à la lumière en suspension dans ce dernier. En ce qui concerne les plaques de projection, nous considérerons uniquement le support verre et les sels d'argent (chlorure puis bromure) comme éléments sensibles. Des évolutions dans les liants utilisés eurent lieu au cours du XIX^e siècle. L'albumine est d'abord utilisée par Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870) en 1847. Peu sensible, elle est rapidement remplacée par le collodion, dont l'utilisation en photographie est mise en évidence par Frédérick Scott Archer (1813-1857) en 1851. C'est cependant la gélatine qui accélère le développement de la production de plaques photographiques à la fin du XIX^e siècle. Le procédé gélatino-argentique inventé par Richard Leach Maddox (1816-1902) en 1871 et présenté pour la première fois à l'Académie des sciences en 1880 remplace progressivement tous les autres procédés. Contrairement aux tons chauds des négatifs au collodion, les tonalités des négatifs au gélatino-bromure d'argent vont du gris au noir (Borlée & Doucet 2019). Cette innovation facilite grandement la préparation des plaques de verre. Jusqu'à présent, les plaques de verre à l'albumine ou au collodion devaient être exposées à la lumière dans les minutes suivant l'application de l'émulsion, encore humide. En opposition à ces procédés « humides », les plaques à la gélatine dites « sèches » peuvent être utilisées bien après leur fabrication. La possibilité de stocker les plaques de verre permet ainsi une industrialisation de la production.

L'histoire de la société Guilleminot est significative de cette évolution. Créée en 1858 par Gustave Guilleminot (1830-1895), la société approvisionne les photographes professionnels en matériaux bruts et en matériels : verre découpé, collodion, papiers salés ou albuminés, objectifs photographiques, cuvette pour le développement. Ruinée par la guerre franco-prussienne puis par la Commune, l'entreprise se tourne vers l'édition de clichés stéréoscopiques sur papier, puis de plaques au gélantino-bromure d'argent sous la marque « La Parfaite » à partir de 1883. L'entreprise produit alors 600 plaques de 13 x 18 cm par jour. Profitant du tournant de l'Exposition internationale de photographie de 1889, l'entreprise gagne en notoriété, notamment par le développement de ses plaques dites « au lactate d'argent » conçues pour l'obtention de positifs à tons chauds¹. La société Guilleminot suit ainsi au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle les bouleversements technologiques de la fabrication des images, du collodion à la gélatine. Suivant ces évolutions techniques, elle développe sa gamme de produits en proposant premièrement des produits bruts puis des plaques déjà émulsionnées prêtes à l'exposition. Sa clientèle évolue aussi, des photographes expérimentés à ses débuts aux étudiants de l'Institut d'art et d'archéologie. On retrouve en effet des boîtes commerciales de la société Guilleminot utilisées une fois vidées de leur contenu pour le rangement des négatifs.

L'industrialisation de la production permise par l'usage de la gélatine comme liant permet le développement d'éditeurs spécialisés dans l'image d'art et de laboratoires de développement amateurs. Il n'est ainsi pas étonnant d'observer une croissance significative du nombre de plaques de projection acquises par l'Institut d'art et d'archéologie après l'invention du procédé au gélantino-bromure d'argent.

¹ Brochure d'anniversaire du centenaire de la société Guilleminot-Boespflug, Paris, 1958, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographies, AD-1111-4.



Figure 1 : Boîte de plaques de verre prêtes à l'emploi de la marque Guillemillot. La formule pour le développement des négatifs est indiquée au revers. h. 2 x L. 9 x l. 6,5 cm, meuble n° 6, tiroir n° 8. Institut d'art et d'archéologie, sous-sol.

Outre l'utilisation d'un support, d'un liant et d'éléments sensibles, plusieurs étapes doivent être réalisées pour produire une plaque de projection.

La préparation de la plaque sèche, réalisée par le fabricant, permet d'assurer une bonne adhérence entre le verre et la couche d'image (Coq 2012). Une solution de gélatine mélangée

à un fixateur (bromure de cadmium et nitrate d'argent ou alun de chrome) est chauffée pendant quelques heures jusqu'à formation d'une suspension de couleur blanche constituée de bromure d'argent. La solution est refroidie et après prise de la gélatine est découpée en plusieurs morceaux lavés à l'eau froide. Ce lavage a pour but d'éliminer les produits résiduels solubles. La solution devenue émulsion est de nouveau fondue puis coulée sur des plaques de verre préalablement polies et lavées au carbonate de sodium (Lavédrine 1990). Après séchage, une période de maturation à 32° C permet d'augmenter la sensibilité de l'émulsion. Le verre est ensuite découpé à des formats standardisés et mis en vente. Pour les négatifs, le format 9 x 6,5 cm est le plus représenté. Pour les positifs, le format de 10 x 8,5 cm est majoritaire, ce dernier ayant été fixé lors du Congrès international de la photographie en 1889 (Borlée & Doucet 2019). Après une exposition à la lumière de quelques fractions de seconde, la plaque est développée, fixée et lavée par le consommateur, en suivant les recommandations de solutions de développement données par le fabricant sur la boîte. Le négatif réalisé est ensuite photographié, projeté et tiré par contact sur une plaque qui devient le positif. Après traitement, un cache en papier peut être appliqué sur l'émulsion. Il répond à des fonctions de filtrage de la lumière et d'esthétique. En ce qui concerne les plaques développées à l'Institut d'art et d'archéologie, ce cache avait également pour but de cacher les textes juxtaposés aux vignettes photographiées dans des livres. Le verre d'émulsion est ensuite protégé sur sa face d'un second verre de protection. On trouve également plus rarement l'apposition d'un troisième verre supplémentaire au revers du verre d'émulsion. Les verres sont ensuite assemblés par une bordure en papier gommé. Ces bandes permettent la manipulation de la plaque de projection sans laisser d'empreintes de doigts. Cette protection permet également de limiter le passage de l'humidité et de poussières lorsque les plaques sont placées dans l'appareil de projection. Sur le verre de protection, des étiquettes sont apposées. Dans son traité sur les industries photographiques écrit en 1904, Charles Fabre (1851-1933) évoque les questions de marquage et d'étiquetage. Sur les bandes de papier noir assemblant les verres, il conseille l'apposition d'étiquettes blanches sur les marges de l'image indiquant l'auteur, le titre et le numéro de série. Charles Fabre recommande l'utilisation d'une étiquette ronde pour indiquer le côté de la plaque devant se trouver face à l'écran et éviter une inversion accidentelle de l'image lors de la projection. C'est ce type de marquage, formalisé par le Congrès de photographie de 1889, que l'on retrouve sur l'ensemble des plaques de projection de l'Institut d'art et d'archéologie. À l'Institut d'art et d'archéologie, la plupart des plaques de projection comportent un numéro d'inventaire. Des erreurs observées dans le légendage des sujets nous suggèrent également que les personnes chargées du légendage n'étaient pas forcément celles qui étaient chargées de la réalisation des clichés.

Nous l'avons vu, la plaque de projection est le résultat d'une combinaison de plusieurs matériaux et de plusieurs étapes de fabrication successives. L'utilisation des produits et l'exécution des étapes de production conditionnent la conservation sur le long terme des plaques de verre. Une plaque de verre présentant une fragilité intrinsèque dès sa fabrication sera plus à même de développer des altérations au cours de sa vie, potentiellement accélérées par un environnement de stockage inadapté à la conservation. Dès 1866, le pharmacien-chimiste Cordier rédige un traité visant à détecter et à corriger les « insuccès », autrement dit

les altérations apparaissant à la suite d'un processus de fabrication défectueux : lumière excessive ou insuffisante durant l'exposition, excès ou manque de produit lors du développement, lavage insuffisant par exemple. Ces défauts de fabrication sont particulièrement à envisager dans le cadre de la production du laboratoire de développement de l'Institut d'art et d'archéologie avec des utilisateurs n'étant pas tous professionnels. Ces défauts de fabrication ne peuvent devenir visibles que bien après la fabrication en présence de facteurs de dégradation. Par exemple, une humidité relative supérieure à 60 % ou la présence de polluants dans l'air accélèrent l'apparition des altérations liées à un excès de résidus d'argent ou de produits chimiques de fabrication comme le thiosulfate (Norme ISO18918:2000, révision 2021). À l'Institut d'art et d'archéologie, nous avons pu repérer une altération qui semble être issue de l'usage de produits chimiques lors de la fabrication. Cette altération se présente sous la forme de petites piqûres d'un ou deux millimètres rougeâtres au reflet argenté. Sur la dizaine de plaques de projection observées présentant cette altération, nous avons constaté que celle-ci se concentre uniquement dans les zones sombres de l'image. Dans la plupart des cas, nous l'avons observée autour des contours du sujet représenté ce qui nous amène à penser que cette altération est très certainement le résultat de l'usage de produits utilisés pour corriger et renforcer la densité des noirs dans un but de mise en valeur du sujet. Dans le cas de la plaque sans numéro « Vincennes – Donjon : cheminée de la grande salle du 3^e étage », les tâches se concentrent sur un bord de la plaque où l'application d'un produit sur le verre remplace un cache noir manquant (fig. 2).



Figure 2 : Piqûres rougeâtres sur l'émulsion dans les zones sombres de l'image. Plaque de projection sans numéro « Vincennes – Donjon cheminée de la grande salle du 3^e étage », h. 10 x l. 8,5 cm, meuble n° 1.1, tiroir n° 53 « V (Vézelay – Voulton) », onglet « Vincennes ». Institut d'art et d'archéologie, sous-sol.

2. Un outil pédagogique, témoin de l'enseignement à l'Université de Paris

La révolution technologique du procédé de la plaque sèche au gélatino-bromure d'argent a permis de faciliter et d'accroître la production d'images. Pour les fabricants professionnels, cette évolution technique s'accompagne de la recherche de nouveaux marchés de vente au-delà du public spécialisé des photographes. La projection devient ainsi progressivement un outil pédagogique incontournable de l'Université de Paris.

Si aujourd'hui peu d'enseignants oseraient se passer de « diapos » reprenant plans de cours, points essentiels et illustrations, il n'en a pas toujours été le cas. Dans ses premiers temps, la projection est avant tout une curiosité de foire, un divertissement populaire en contradiction avec le sérieux que cherche à renvoyer un établissement d'enseignement supérieur. Le professeur Henry Lemonnier (1842-1936) se remémore que l'on considérait comme « amusement » les séances de projection en Sorbonne (Lemonnier 1921, 145-146). Les sociétés commercialisant des produits et matériaux photographiques ont donc cherché à conquérir ce public réfractaire. Ces préoccupations pécuniaires rencontrent la recherche par le gouvernement français de nouveaux outils pour réformer l'Éducation. Après la période agitée de la Commune, la volonté de propager en région un modèle d'éducation républicaine se précise, notamment par le vote des lois scolaires de Jules Ferry promulguées entre 1879 et 1883. Ainsi, les fabricants de produits et matériels photographiques s'invitent ou sont conviés dans le débat sur l'Éducation. Les bénéfices de l'usage de l'image pour l'enseignement sont promus à travers la publicité, les dons de matériels, mais également par l'intermédiaire d'ouvrages ou de conférences de vulgarisation.

La conférence « Les projections lumineuses et l'enseignement primaire » au grand amphithéâtre de la Sorbonne le 30 mars 1880 est un exemple significatif de cette promotion. Cette conférence fait suite à la loi du 16 juin 1879 rendant obligatoire l'enseignement de l'agriculture dans les écoles normales primaires (formant les futurs instituteurs) et à la constitution d'une commission au ministère de l'Instruction publique chargée de rédiger un programme de cours de sciences physiques et naturelles. Abordée par le photographe Pierre Petit (1831-1909) et le fabricant de matériel optique Alfred Molteni (1837-1907), la question de l'usage des projections est portée à la connaissance des membres de la commission. L'un d'eux, le géologue Stanislas Meunier (1843-1925), rapporte à la suite de cette rencontre les diverses utilisations possibles de la projection lors de cette conférence à destination du congrès pédagogique. Des exemples de projection d'œuvres d'art ou de monuments sont notamment mentionnés dans le cadre de l'enseignement de l'histoire. En effet, l'archéologie et l'histoire de l'art sont alors encore des sciences auxiliaires. La chaire d'archéologie n'existe que depuis quatre ans et celle d'histoire de l'art ne sera ouverte que dix-neuf ans plus tard. Stanislas Meunier mentionne un large panel de sujets, d'époques et d'espaces géographiques divers à projeter : les pyramides d'Égypte, l'Acropole, les ruines d'Arles, la statue de Christophe Colomb à Panama et le tableau représentant *La mort de Marceau* du peintre contemporain Jean-Paul

Laurens². Sur ce tableau, Stanislas Meunier résume les deux principaux objectifs de l'utilisation de la projection pour enseigner l'histoire : « Elle aura cet avantage de rappeler un fait de notre histoire en même temps qu'elle contribuera à la vulgarisation, jusqu'au fond des campagnes d'un des chefs-d'œuvre de la peinture moderne » (Meunier 1880, 25). C'est précisément cet argument de l'importance de la visualisation pour la mémorisation qu'Alfred Molteni, acteur de l'organisation de cette conférence, utilise pour la promotion de son matériel en milieu scolaire. Citant le rôle des vulgarisateurs du XIX^e siècle tels que l'Abbé Moigno et Félix Hément, il déclare : « Voir, c'est presque savoir » (Fourtier & Molteni 1894, 5). Un slogan semblable à cette devise « Voir, c'est apprendre » sera par la suite utilisé par le fabricant Leitz Wetzlar dans ses publicités³.

La fin du XIX^e siècle voit ainsi, selon Nathalie Boulouch, une « institutionnalisation » de la projection. Elle cite Thomas Cradock Hepworth (18..-1905) qui, dans un ouvrage de 1888 (paru en 1892 en français) précise : « La lanterne magique n'est plus un jouet [...] elle est reconnue de tous côtés, pour être un [*sic*] aide précieux à l'enseignement » (Borlée & Doucet 2019, 13). Alfred Molteni tient le même discours en 1897 dans son guide pratique aux instituteurs : « L'appareil à projection n'est pas, à vrai dire, un appareil nouveau, c'est l'ancienne lanterne magique considérablement améliorée [...] Elle ne contribue pas moins à l'instruction des grands qu'à l'amusement des petits. Nollet avait prévu ce double usage ; il voulait que la lanterne magique fût l'auxiliaire du professeur, mais la crainte d'être taxés de puérilités, de ne pas être considérés comme des hommes sérieux, fit reculer les hommes d'enseignement, et c'est de notre temps seulement qu'on est revenu de ce préjugé et que l'appareil à projection est devenu l'accessoire habituel de toute leçon » (Molteni 1897, 2-3).

Au début du XX^e siècle, la question de l'utilisation de la projection n'est ainsi plus à débattre. Pour constituer sa photothèque, l'Université de Paris effectue des achats à des éditeurs spécialisés dans l'image d'art comme E. Mazo, J. E. Bulloz, Lévy & ses fils, AD Braun & Cie, P. Robert, Radiguet & Massiot, etc. L'Université de Paris bénéficie également de dons de personnalités du milieu universitaire. Dans le registre d'inventaire n° 2 des plaques de verre conservé à l'Institut national d'histoire de l'art, on trouve par exemple en 1921 la mention manuscrite « Don M. Fougères » pour un lot de plaques ayant pour sujet Corinthe⁴. Gustave Fougères (1863-1927) était alors professeur d'archéologie grecque à la Faculté des Lettres après avoir été directeur de l'École française d'Athènes entre 1913 et 1919. Nous pouvons également signaler des échanges de plaques de projection entre universitaires. En 1938, le professeur Pierre Lavedan (1885-1982) fait entrer à l'Institut d'art et d'archéologie les plaques de projection ayant servi à la « conférence de M. Guiriard » portant notamment sur l'artiste contemporain Dunoyer de Segonzac (1884-1974). Une plaque sans numéro porte également la mention « Université de Lyon - Service photographique » (fig. 3), ce qui témoigne des échanges

² Dans la retranscription, le nom est incorrectement orthographié en « Laurence ». Le tableau évoqué pourrait être *L'État-major autrichien devant le corps de Marceau*, réalisé en 1877 et conservé à Kyoto dans la collection Sumitomo.

³ Annonce Leitz « Voir c'est apprendre », *La Croix*, 8 novembre 1932, 53^e année, n° 15247, p. 6/6.

⁴ Université de Paris, Faculté des Lettres, département Arts, Registre d'inventaire des plaques de projection n° 2, 1907-1921, p. 194 ; conservé à l'Institut national d'histoire de l'art.

hors de Paris entre les membres de la communauté universitaire, par exemple lors de congrès. La plaque n° 19318 représentant l'église Saint-Martin-des-Champs porte la mention « congrès de 1919 » et a sans doute été réalisée par un participant ou le photographe affilié à cet événement.



Figure 3 : Plaque de projection provenant de l'université de Lyon. Plaque de projection sans numéro « Université de Lyon Service photographique cliché 5452 Coffret f. XIV^e s Trésor de Cracovie ? ? », h. 10 x l. 8,5 cm, meuble n° 1.2, tiroir n° 33 « Europe centrale », onglet « Pologne ». Institut d'art et d'archéologie, sous-sol.

Outre des achats à des éditeurs spécialisés dans l'image d'art ou des dons, l'Université de Paris produit également en interne ses propres plaques de projection. Henri Focillon (1881-1943) inscrit un laboratoire de développement au programme d'aménagement de l'Institut d'art et d'archéologie dès 1930 et Pierre Lavedan (1885-1982) en signe la commande l'année suivante⁵. Installé le 10 janvier 1931, le laboratoire comprend une « table-cuve en chêne garnie

⁵ Archives nationales, F17/14534, copie d'une lettre d'Henri Focillon au recteur, 17 janvier 1930.

de plomb de 2 m 00 x 0,50 avec égouttoir » destinée au développement⁶. La présence du laboratoire permet d'accroître grandement la collection d'images d'art, la plupart issue des ouvrages de la bibliothèque. Un exemple de son utilisation nous est donné à travers la section d'études photographiques dirigée par Roger d'Almeras. La section valorise la collection photographique à travers l'organisation d'expositions. À l'occasion de l'ouverture de la seconde exposition de la section en juin 1934, *L'Écho de Paris* énonce les objectifs et méthodes pédagogiques employées :

« La section a entrepris de créer une documentation photographique pouvant être utilisée par les étudiants pour faciliter leurs travaux. La photographie est, en effet, un instrument indispensable pour les études d'art et d'histoire de l'art, soit par les vues diapositives sur verre, soit par les épreuves qui peuvent être confiées aux intéressés. Au sein de la section, les étudiants apprennent, en outre, à constituer eux-mêmes une documentation photographique sur un monument, et à « dépouiller » celui-ci dans ce but. Des excursions collectives ou des déplacements individuels sont organisés à cet effet, et ont déjà donné les résultats les plus intéressants pour le progrès des études dont il s'agit. Les étudiants sont guidés et conseillés, sur leur demande, tant en ce qui concerne la technique des prises de vues photographiques que le choix des sujets et la manière de constituer un ensemble didactique ».⁷

La pratique de la photographie est ainsi présentée comme le moyen idéal pour apprendre à se constituer un corpus documentaire, élément clef d'une recherche en histoire de l'art.

L'importance de l'image pour l'histoire de l'art s'inscrit enfin dans l'architecture du bâtiment. La « photothèque », dénomination d'origine de l'actuelle salle de lecture de la bibliothèque, est au centre du bâtiment, sous une verrière offrant un éclairage permettant la consultation des documents. L'aménagement de la salle de cours du deuxième étage, salle capitale de l'Institut avec l'amphithéâtre, prend également en compte la présence de dispositifs de projection : installation de stores « absolument opaques »⁸, de tables avec « caissons en bois pour protection et fixation des appareils d'éclairage »⁹ et commande de supports « avec coffre » pour poser les épidiscopes¹⁰. Ces aménagements ne sont pas seulement la marque de la volonté des professeurs d'adopter la projection dans leurs méthodes d'enseignement. Ils s'inscrivent dans une mise en concurrence des établissements d'enseignement supérieur dans une course à la modernité. René Schneider (1867-1938) qualifie ainsi la présence d'éclairages individuels sur les tables comme une « nouveauté à Paris » (Schneider 1931, 327-328). Pour le professeur Charles Picard (1883-1965), cet aménagement est crucial afin de ne pas perdre la face vis-à-vis d'autres établissements : « Dans ma salle de cours [...] n'oubliez pas de faire

⁶ Archives nationales, 20010498/52, facture de Léon Malcouronne pour l'installation du laboratoire le 10 janvier 1931, 5 avril 1931.

⁷ « La Vie des étudiants, À l'Institut d'art et d'archéologie – Exposition de photographies », *L'Écho de Paris*, 23 juin 1934, 50^e année, n° 19973, Paris, p. 4/8.

⁸ Archives nationales, 20010498/52, devis du 16 juin 1930 d'Alfred Régy.

⁹ Archives nationales, 20010498/52, engagement d'Alfred Régy, 22 mai 1930.

¹⁰ Archives nationales, 20010498/52, facture de Riffet, Muller, Fiévé du 20 mai 1932 pour des fournitures faites le 19 mai.

prévoir des lampes s'allumant sur les tables quand on éteint pour les projections. J'arrive de Belgique où il y a de cela dans tous les instituts d'histoire de l'art. Nous nous déshonorerions en ne le faisant pas ! »¹¹. Coïncidence ou intégré à cette période d'émulation entre les établissements d'enseignement parisiens, l'année 1932, qui marque la première rentrée pour les étudiants de l'Institut d'art et d'archéologie, est aussi celle du début de la rénovation des espaces de l'École du Louvre et de la création officielle d'une photothèque avec un espace spécialement dédié au stockage de plaques de verre 10 x 8,5 cm.

Avec l'arrivée des diapositives sur film, l'usage des diapositives sur verre ralentit progressivement après la guerre, même si de nouvelles inscriptions à l'inventaire sont effectuées jusqu'au début des années 1960. La diapositive sur verre fut sur plus d'un siècle l'outil pédagogique le plus utilisé par l'Université de Paris et nous donne aujourd'hui un aperçu de ses programmes d'enseignement.

3. Un objet à conserver

La plaque de projection revêt à la fois une importance du point de vue de l'histoire de la photographie et de l'histoire de la pédagogie. La remise en avant de cet ensemble auprès de la communauté étudiante peut se faire à travers des actions de conservation. Dans l'attente d'une étude plus approfondie permettant de hiérarchiser les différents éléments de l'ensemble de l'Institut d'art et d'archéologie et de prioriser les actions, nous avons considéré l'ensemble des plaques de verre conservées au sein de l'Institut d'art et d'archéologie. Si la compréhension des procédés de fabrication de la photographie nous permet de repérer des altérations sur lesquelles nous avons peu d'emprise, notre étude de conservation préventive s'est attachée à repérer les facteurs externes pouvant potentiellement affecter la conservation sur le long terme des plaques de projection et leur transmission.

On peut déjà retrouver des traces de préconisations de conservation préventive au XIX^e siècle dans les travaux du photographe Charles Fabre (1851-1933), notamment dans un traité encyclopédique de photographie publié en 1890 et dans un traité sur les industries photographiques publié en 1904. Outre des directives concernant la fabrication des plaques de projection, il prodigue également des conseils sur le bon déroulement d'une séance de projection. Il a conscience de l'impact des variations de température et d'humidité relative subies par la plaque de projection durant la séance. En effet, la différence de température entre l'environnement de stockage et l'appareil de projection allumé génère de la condensation sur la plaque de projection. Pour éviter cela, il propose de placer préalablement à la projection les plaques dans une boîte avec un réservoir en zinc contenant de l'eau chaude (Fabre 1904). Bien que Charles Fabre semble ici guidé par un souci de lisibilité du sujet photographié, sa proposition n'est pas sans rappeler les préconisations actuelles de temps d'acclimatation des plaques de verre photographiques en cas de changement d'environnement (transport d'une réserve à une salle de consultation par exemple), sans usage d'eau liquide cependant.

¹¹ Centre d'archives d'architecture contemporaine, fonds 268 AA, Lettre de Charles Picard à Paul Bigot, 13 décembre 1929.

Concernant le stockage sur le long terme, Charles Fabre identifie également les « vapeurs dégagées par le bois non-sec ou résineux » comme la cause de formation de voiles sur les bords des négatifs. Il préconise l'emploi de papiers lisses non chlorés ou sodiques et le choix de contenants métalliques (Fabre 1890). Afin d'éviter les chocs, il conseille également l'ajout de bandes de molletons épais placées sur les faces de la boîte de rangement et sur des planchettes séparant les séries (Fabre 1904). Ces préconisations font écho à celles de la norme ISO 18918:2000, révisée en 2021.

La norme ISO 18918:2000 sur le stockage des plaques de verre (non doublées d'un verre de protection) nous indique les différents facteurs externes affectant la préservation des photographies : l'humidité relative¹² et la température, le feu, l'eau, la lumière, les micro-organismes et champignons, le contact avec des composés chimiques solides, liquides ou gazeux, ainsi que les dommages physiques. Bertrand Lavédrine souligne que grâce au doublage en verre, les plaques de projection sont souvent bien conservées. Nous avons en effet observé peu d'altérations touchant les émulsions. Néanmoins, notre analyse de l'espace de stockage, situé au sous-sol de l'Institut d'art et d'archéologie, a permis d'émettre plusieurs propositions.

Nous avons premièrement constaté que la réserve ne semble pas faire l'objet d'un entretien régulier. La poussière est très présente au sol et dans les tiroirs des armoires non fermées les plus proches de celui-ci, recouvrant parfois les faces des plaques de projection. Outre une gêne lors de la manipulation et l'observation pour une personne souhaitant consulter une plaque de projection, une couche de poussière est également un substrat nutritif potentiel pour des micro-organismes lorsque l'humidité relative de l'environnement dépasse 60 %. Elle est également une source de polluants pouvant altérer potentiellement la couche d'émulsion, plus particulièrement en cas de contact si celle-ci n'est pas protégée par un verre de doublage ou si le ruban d'assemblage des verres est déchiré.

Le mobilier de stockage est également en nombre insuffisant et inadapté. En effet, ces meubles d'origine ont été commandés à deux entreprises de menuiserie spécialisées en ameublement de bureaux : Alfred Régy¹³ et Riffet, Muller et Fiévé¹⁴. Les armoires à tiroirs ressemblent à des meubles à fichiers, mais les entreprises ne semblent pas avoir pris en compte la différence de poids entre une fiche en papier et une plaque de verre. Les tiroirs sont ainsi surdimensionnés par rapport au poids contenu. Un tiroir plein contenant 200 plaques pèse ainsi environ 13 kilos, ce qui rend particulièrement difficile la manipulation de celui-ci. Cette manipulation peut également s'avérer dangereuse lorsque le tiroir est situé en hauteur. Nous avons remarqué que le fond d'un tiroir avait cédé sous le poids de son contenu. En effet, le tiroir n'est pas maintenu par le meuble dans sa partie centrale et le fond, composé d'une planche de contreplaqué de 5 mm, n'offre pas un soutien suffisamment important. De même, l'absence de système d'ouverture avec roulements à billes ne permet pas une ouverture

¹² Pourcentage de molécules de vapeur d'eau dans un volume d'air par rapport à la capacité maximale de ce dernier à en contenir.

¹³ Archives nationales, 20010498/52, facture après livraison d'Alfred Régy pour 8 commandes datée du 30 juin 1931 suivant engagement du 5 février 1931 ; facture d'Alfred Régy, 30 juin 1931.

¹⁴ Archives nationales, 20010498/52, facture de Riffet, Muller, Fiévé datée du 20 mai 1932 pour des fournitures faites le 19 mai.

régulière du tiroir minimisant les vibrations et empêchant les chocs potentiels. Lorsque le tiroir doit être entièrement sorti pour accéder aux plaques de projection au fond, des chocs physiques peuvent survenir au moment où le poids du tiroir est transféré des traverses en bois du meuble aux mains du manipulateur. Ainsi, nous avons pu constater que les plaques en début ou fin de rangée au sein des tiroirs étaient celles où l'on avait le plus de risques d'observer des phénomènes de casses ou de fêlures du support. Une autre partie des plaques de verre, principalement des négatifs, ne dispose également pas de mobilier de stockage. Elles sont placées dans des boîtes commerciales en carton acide et empilées dans deux caisses de transport en bois. La plupart des négatifs placés dans ces boîtes présentent un miroir d'argent sur leurs bords caractéristique d'une exposition à des polluants émis par les contenants. L'empilement rend également impossible le déplacement et l'accès direct aux plaques de projection. Enfin, le poids supporté par les plaques de verre au fond des caisses est estimé à une trentaine de kilos, ce qui laisse craindre une casse d'une partie des supports.



Figure 4 : Ouverture d'un tiroir : les premières plaques sont très empoussiérées et ne sont pas retenues par un élément de calage. Meuble n° 4, tiroir n° 47 « P-PYR ». Institut d'art et d'archéologie, sous-sol.

L'ensemble de plaques de projection de l'Institut d'art et d'archéologie représente une masse importante et diverse, de la photographie d'un ouvrage présent à la bibliothèque à l'image inédite d'un objet issu d'une collection privée. Sans tri préalable, des temps conséquents de traitement sont à envisager. Pour le dépoussiérage, sans prendre en compte

les temps de déplacement et de rangement, à raison de 30 secondes par plaque à l'aide d'un chiffon microfibre, le nettoyage des 35 205 plaques conservées en armoire prendrait 294 heures, soit un peu plus de 8 semaines de travail à 35 h. Si nous devons procéder par tranche, dépoussiérer les 4 000 plaques des tiroirs inférieurs les plus empoussiérés ne prendrait qu'une semaine de 35 h. Cette opération devra cependant se faire après un premier ménage global de l'espace et un accord entre les universités affectataires sur l'intégration de la réserve dans le calendrier d'entretien des espaces de l'Institut d'art et d'archéologie. Nous préconisons également que cette opération de dépoussiérage des plaques de projection s'intègre dans un chantier de reconditionnement en vue d'un potentiel transfert des collections.

Notre consultation de la partie du fonds conservé à l'Institut national d'histoire de l'art nous a donné des pistes pour le conditionnement des plaques de projection. Les tiroirs en bois ont été remplacés par des boîtes en carton permanent posées sur des racks étagères en métal. Chaque boîte correspond aux dimensions d'un demi-tiroir du meuble d'origine (h. 10,5 x L. 33 x l. 10,5 cm). Ce format permet d'occuper une étagère dans toute sa profondeur et de ne pas à avoir à déplacer de boîtes pour accéder à une seconde rangée. Huit boîtes non empilées peuvent ainsi tenir sur une étagère de L. 100 x l. 30 cm, en prenant en compte des espaces laissés libres pour la saisie des boîtes. Un module de 2 m de haut comportant 13 étagères espacées de 11 cm peut ainsi contenir 104 boîtes. Le passage du contenant en bois au carton a permis de diminuer le risque de casse du fait de l'allègement du poids à porter par le manipulateur, d'une sortie plus aisée du meuble et d'un matériau moins dur que le bois d'origine pour le verre en cas de chocs. De plus, si un calage à l'aide de mousses n'a pas été effectué sur toutes les boîtes, des carrés de mousse polyéthylène Plastazote® ont été placés à l'intérieur de celles-ci aux extrémités afin d'amortir les éventuels chocs. La séparation des négatifs de leurs boîtes en carton acide n'a pour l'instant pas encore eu lieu. En effet, il est crucial de préserver le lien entre un lot de plaques et sa boîte, indices pour une datation ou la reconstitution d'un classement et usage ancien. Séparer les boîtes de leur contenu nécessite un travail de documentation préalable afin de ne pas amener à la dissociation des différents éléments. Concernant les collections de l'Institut d'art et d'archéologie, la priorité devra être donnée au conditionnement dans 34 boîtes en carton des 200 boîtes commerciales conservées dans les deux caisses en bois. Pour un éventuel reconditionnement des tiroirs des armoires, selon le regroupement effectué entre tiroirs, le nombre de boîtes est estimé entre 364 et 524, montées en 88 heures réparties sur 3 semaines de travail à 35 h. Cela correspond à 58 m linéaires, sur six modules de stockage semblables à ceux de l'Institut national d'histoire de l'art. Sans conditionnement, l'usage d'armoires à tiroirs métalliques capables de supporter le poids des plaques de verre et dotées d'éléments de calage peut également être envisagé. Enfin, les plaques de verre cassées ou fêlées pourront être mises dans des pochettes à quatre rabats en papier 100 % cellulosique sans acides et additifs.

La collection de plaques de verre de l'Institut d'art et d'archéologie doit être transmise aux générations futures dans un état le moins altéré possible. Si nous ne pouvons agir sur des défauts résultant de la fabrication, nous pouvons prévenir ou différer l'apparition d'altérations liés à des facteurs environnementaux. La présence de poussière et polluants, les chocs

physiques sont des causes que nous avons identifiées et sur lesquelles nous pouvons mettre en œuvre des mesures. Les actions à effectuer à l'Institut d'art et d'archéologie permettant de limiter l'exposition à ces facteurs de risque sont un dépoussiérage et la réalisation de conditionnements ou l'achat de mobiliers adaptés. Toutefois, ces actions nécessitent un temps et un budget important à consacrer. L'Université de Paris ayant été divisée à la suite des événements de mai 1968, la question plus large de la responsabilité de la gestion des collections se pose. Les actions à entreprendre devront ainsi premièrement être coordonnées et communiquées entre les universités affectataires de l'Institut d'art et d'archéologie.

Notre recherche sur les plaques de projection de l'Institut d'art et d'archéologie a permis de remettre sous les projecteurs ce matériel pédagogique aujourd'hui sujet de patrimonialisation. Témoin de l'industrialisation de la photographie, l'étude des plaques de projection permet également de retracer une histoire de l'usage pédagogique de la projection en milieu universitaire sur plus d'un siècle, que ce soit à partir des plaques d'édition ou des productions de la Sorbonne puis de l'Institut d'art et d'archéologie. Des pistes d'amélioration des conditions de conservation pour une transmission aux générations futures de cet ensemble sont une meilleure gestion de l'entretien du local pour prévenir son empoussièrement et la recherche de nouveaux modes de conditionnement pour le stockage. Une potentielle valorisation auprès du public étudiant de cette collection ouvre également de nouveaux axes d'approche en conservation préventive. Nous pourrions en effet envisager des choix de matériaux d'exposition et de présentation, prendre en compte d'autres facteurs de dégradation (comme la lumière) et sensibiliser la communauté étudiante à la préservation de cet ensemble.

Bibliographie

Borlée, Denise & Doucet, Hervé (dir.) (2019), *La plaque photographique. Un outil pour la fabrication et la diffusion des savoirs (XIX^e-XX^e siècle)*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg.

Comité Technique ISO/TC42 (2000), *ISO 18918:2000, Imaging materials – Processes photographic plates – Storage practices*.

Coq, Dominique (dir.) (2012), *Apprendre à gérer des collections patrimoniales en bibliothèque*. Villeurbanne: Presses de l'ENSIB.

Cordier, V. (1866), *Traité des insuccès en photographie. Causes et remèdes*. Paris: Leiber.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k937564m>.

Duplouy, Alain (2021), « La fabrique des archives photographiques. L'Institut d'art et d'archéologie de Paris ». Séminaire doctoral 'Archéologie et photographie' (ED112-ArScAn UMR7041). <https://hal.science/hal-04035503v1>.

Fabre, Charles (1890), *Traité encyclopédique de photographie, t. II. Phototypes négatifs*. Paris: Gauthier-Villars et fils.

Fabre, Charles (1904), *Les industries photographiques. Matériel, procédés négatifs, procédés positifs, tirages industriels, projections, agrandissements, annexes*. Paris: Gauthier-Villars.

Fourtier, Hyacinthe Pierre & Molteni, Alfred (1894), *Les projections scientifiques - Étude des appareils, accessoires et manipulations diverses pour l'enseignement scientifique par les projections*. Paris: A. Molteni.

Guillon, Marine (2020), *Le mobilier de l'Institut d'art et d'archéologie : histoire d'un aménagement contraint (1929-1932)*. Mémoire de M1 Patrimoine et musées, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Lagrange, Marion (dir.) (2017), *Université & histoire de l'art – Objets de mémoire (1870-1970)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Lavédrine, Bertrand (1990), *La conservation des photographies*. Paris: Presses du CNRS.

Lavédrine, Bertrand (dir.) (2000), *Les collections photographiques : guide de conservation préventive*. Paris: Arsag.

Lemonnier, Henry (1921), « Un Institut d'histoire de l'art à l'université de Paris », *La Revue de l'art ancien et moderne* 39, 145-149.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k432544h/f161.item>.

Meunier, Stanislas (1880), *Les projections lumineuses et l'enseignement primaire. Conférence faite le 30 mars 1880 dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne*. Paris: A. Molteni.

Molteni, Alfred (1897), *Emploi des projections lumineuses dans l'enseignement primaire. Guide pratique spécialement destiné aux instituteurs*. Paris: A. Molteni.

Schneider, René (1931), « Institut d'art et d'archéologie ». *Annales de l'Université de Paris*, 326-331. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k93882x/f351.item>.

Texier, Simon (dir.) (2005), *L'Institut d'art et d'archéologie. Paris 1932*. Paris: Picard.

Annexe : Liste des thèses soutenues à Paris 1 sur la thématique du patrimoine (1971-2023)

Domaine	Nom du docteur	Date de soutenance	Titre de la thèse	Directeur/Directrice
Sc. Jur.	CHAI Sirivuddh	26/2/1975	Les mécanismes internationaux de la protection des biens culturels en Asie du Sud-Est.	COLLIARD Claude-Albert
Sc. Jur.	FRIER Pierre-Laurent	25/3/1977	La protection des abords des monuments historiques.	DUPUIS Georges
Sc. Jur.	GERARD Christine	13/3/1980	La sauvegarde du patrimoine immobilier ancien. L'État et les communes en France et en République Fédérale d'Allemagne.	COLLIARD Claude-Albert
Sc. Hum.	DRISS Mohamed	30/4/1981	Tradition orale et spectacles contemporains : décadence ou évolution.	FULCHIGNONI Enrico
Sc. Hum.	OUABID Hamadib	25/1/1982	Le cinéma arabe, « un patrimoine en péril » : carence de structures de production, d'exploitation et de conservation viables dans le monde arabe.	FULCHIGNONI Enrico
Sc. Hum.	CHUPEAU Brigitte	19/11/1983	Les monuments civiques et commémoratifs en Charente-inférieure de 1815 à 1914.	AGULHON Maurice
Sc. Pol.	HOLST Sigrun	19/12/1983	Biens culturels et relations internationales : spoliations, protection, restitution.	GAÏTI Brigitte
Sc. Hum.	ALAZZAWI Abdul Amir	15/3/1984	La musique traditionnelle populaire dans la société du Sud irakien.	GUIOMAR Michel

Sc. Hum.	SOTIRIADOU Victoria	18/2/1986	Conservation du centre historique, réhabilitation urbaine : le cas du centre historique d'Athènes-Plaka.	BABONAUX Yves
Sc. Hum.	RIFAÏ Maher	19/6/1986	Sauvegarde du patrimoine architectural des ruines de Baaleck face au développement de la ville.	BABONAUX Yves
Sc. Hum.	HAROUAK Jamila	30/6/1987	La notion d'Occident et de patrimoine dans l'intelligentsia arabe contemporaine : l'exemple du Maroc.	THILLET Pierre
Sc. Hum.	DADELE Antoine Dieudonné	12/2/1987	Projet d'implantation d'une cinémathèque régionale Ouest-africaine.	BEYLIE Claude
Sc. Hum.	GARDES Gilbert	7/3/1987	Le monument public français : l'exemple de Lyon.	TERNOIS Daniel
Sc. Jur.	STAVRAKI Emmanuelle	10/11/1988	La Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé : une convention du droit international humanitaire.	MANIN Aleth
Sc. Hum.	GAUDIN-CHOMBARD Cécile	28/11/1988	De l'hygiénisme à la défense du patrimoine (1920-1960). La ligue urbaine et rurale pour l'aménagement du cadre de la vie française.	PINCHEMEL Philippe
Sc. Hum.	POULOT Dominique	21/10/1989	Le passé en révolution. Essai sur les origines intellectuelles du patrimoine et la formation des musées (1774-1830).	ROCHE Daniel
Sc. Hum.	CHAIRI Elpida	16/12/1989	Les fragments d'architecture grecque conservés au musée du Louvre.	MARCADE Jean
Sc. Hum.	OUATTARA Tiona	26/10/1991	Tradition orale, initiation et histoire : la société Senufo et sa conscience du passé.	DEVISSE Jean
Sc. Hum.	GUILLEMARD Denis	7/11/1995	La conservation préventive. Une alternative à la restauration des objets ethnographiques.	POLET Jean
Sc. Hum.	AGUIGAH Dola Akota	6/12/1995	Pavements et terres damées dans les régions du Golfe du Bénin : enquête archéologique et historique.	DEVISSE Jean
Sc. Hum.	BOUZIDI Mohamed	29/2/1996	Tourisme international et commerce des produits artisanaux à Marrakech (Maroc).	NOIN Daniel

Sc. Hum.	BOUREHLA-BRIK Hedia	22/5/1997	La tradition orale source d'inspiration à la création cinématographique arabe.	GILI Jean
Sc. Hum.	LAMBERT Robin Anna	5/10/1998	Bath et son patrimoine architectural : étude critique de sa protection au vingtième siècle.	MONNIER Gérard
Sc. Hum.	PEYROUZERE Frédérique	22/1/1999	Le musée en partage. État et musée sous le ministère Jean Zay (1936-1939).	MONNIER Gérard
Sc. Jur.	GUYOMARC'H Amelle	27/1/1999	La décentralisation de la protection et de la gestion du patrimoine culturel.	JÉGOUZO Yves
Sc. Hum.	MUKDAD Anas	8/1/2001	Histoire de la recherche archéologique à Busra (Syrie).	DENTZER Jean-Marie
Sc. Hum.	VAN LEEUWEN Claire	20/6/2001	Les monuments d'architecture parisiens : pratiques patrimoniales et représentatives (1790-1840). Genèse d'une conservation du patrimoine.	CORBIN Alain
Sc. Pol.	CHARLETY Véronique	29/11/2001	Figures muséales et changements socio-politiques. Les musées d'histoire locale à Berlin : entre invention et conservation.	DELOYE Yves
Sc. Hum.	GONZALEZ LLOVERA Wilbert de Jésus	14/3/2002	Histoire critique du musée national d'Ethnographie, des origines jusqu'au musée des Arts et Traditions Populaires.	MONNIER Gérard
Sc. Pol.	THIERY Sébastien	7/3/2003	La commande publique contemporaine ou l'échéance de la politique monumentale. L'institution de l'État au miroir des « anti-monuments » installés dans l'espace public en France (1983-2002).	SFEZ Lucien
Sc. Hum.	GOURBIN Patrice	7/5/2004	Les Monuments historiques de 1938 à 1959, une administration au service de l'architecture.	VOLDMAN Danièle
Sc. Hum.	ORCEL Stéphanie	18/12/2004	Création architecturale et patrimoines anthropologiques au Mexique.	MONNIER Gérard
Sc. Hum.	TAOUTAOU Hocine	10/1/2005	Les arcs monumentaux romains d'Algérie. Essai d'étude pour la sauvegarde et la mise en valeur.	DUMASY Françoise
Sc. Hum.	LEE Haeng-Soon	28/1/2005	Monument, espacement, aménagement.	CHIRON Eliane

Sc. Hum.	MONTE JUCA Jane	30/9/2005	Les réalités et potentialités des paysages de Brasilia : des mythes fondateurs oubliés à l'invention d'un patrimoine mondial.	LUGINBUHL Yves
Sc. Jur.	SCHOTT Jérôme	14/10/2005	Le régime juridique de l'archéologie préventive.	JÉGOUZO Yves
Sc. Eco.	VECCO Marilena	26/11/2005	L'évolution économique du concept de conservation.	GREFFE Xavier
Sc. Eco.	POULARD Frédéric	8/12/2005	Les musées de collectivités, les conservateurs et la mise en œuvre des politiques culturelles.	CHAPOULIE Jean-Michel
Sc. Hum.	MICHEL Xavier	10/3/2006	Écrire les espaces des présences éphémères. Géographie des incursions vers les lieux du patrimoine.	LUGINBUHL Yves
Sc. Hum.	SCHWARZ Alexia	6/6/2006	La protection du patrimoine archéologique en droit national et en droit international : le cas des Mayas, en Mésopotamie.	ARNAULD Marie-Charlotte
Sc. Hum.	ACIKYLDIZ Birgül	5/10/2006	Patrimoine des Yézidis : architecture et « sculptures funéraires » au Kurdistan irakien, en Turquie et en Arménie.	NORTHEGE Alastair
Sc. Hum.	GANNAC Virginie	19/12/2007	Les Friches : de la désindustrialisation à la culturalisation.	DARRAS Bernard
Sc. Hum.	ZARRAD EP REKIK Saoussen	30/1/2008	La création artisanale entre ancrage culturel et environnement touristique (le cas tunisien).	JIMENEZ Marc
Sc. Jur.	HERPIN Eve	17/12/2008	L'itinéraire juridique de l'objet africain : ambivalence et inadéquation des dispositifs législatifs et conventionnels.	ROCHEGUDE Alain
Sc. Hum.	FIORI Ruth	30/6/2009	La construction d'une conscience patrimoniale parisienne à la fin du XIX ^e siècle. Acteurs, pratiques et représentations (1884-1914).	POULOT Dominique
Sc. Hum.	BOUCKSOM Audrey	6/7/2009	Arts « touristiques » en Afrique et consommateurs occidentaux. Le cas de l'artisanat d'art au Niger.	POLET Jean

Sc. Hum.	PAPAGEORGIOU Paraskevi	13/4/2010	La conservation-restauration en archéologie : stratégie et gestion du mobilier.	SODINI Jean-Pierre
Sc. Jur.	KANTE Bocar	17/11/2010	Le droit du patrimoine culturel en Afrique.	MORAND-DEVILLER Jacqueline
Sc. Hum.	RODRIGUEZ-PRADA Maria-Paola	20/11/2010	La création du musée national de Colombie (1823-1830) : l'influence scientifique d'un modèle français.	POULOT Dominique
Sc. Jur.	THEOFILIDIS Vasileios	7/12/2010	Les aspects de droit européen de la protection des monuments historiques.	PONTIER Jean-Marie
Sc. Hum.	CASTELLANO-GONZALEZ Cristina	7/6/2011	La construction du sens dans les expositions muséales : études de cas à Chicago et à Paris.	DARRAS Bernard
Sc. Hum.	BERTINET Arnaud	3/12/2011	La politique artistique du Second Empire : l'institution muséale sous Napoléon III.	POULOT Dominique
Sc. Hum.	JAN Morgan	6/12/2011	Culture couture : la reconnaissance patrimoniale du vêtement de couturier-créditeur en France, de la fin du XIX ^e siècle à nos jours.	ORY Pascal
Sc. Hum.	NTAFLOU Christina	28/1/2012	Les musées d'art en Grèce : une histoire contemporaine des pinacothèques publiques (1950-2010).	POULOT Dominique
Sc. Hum.	FABA ZULETA Paulina	30/1/2012	Entre le continent et l'île : dimensions de la patrimonialisation de Rapa Nui (île de Pâques), Chili.	POULOT Dominique
Sc. Hum.	CHEKHAB Mounia	2/4/2012	Patrimoine architectural du Sud algérien : le « qsar », type d'implantation humaine au Sahara.	NORTHEGE Alastair
Sc. Hum.	CARRILLO RODRIGUEZ Illa	5/4/2012	Histoire culturelle et politique de la chanson urbaine contemporaine du Rio de la Plata : enjeux esthétiques et politiques de la musique populaire argentine, du folklore et du rock, deuxième moitié du XX ^e siècle-début du XXI ^e siècle.	MARCADET Christian
Sc. Hum.	GUINAND Sandra	10/9/2012	Comme une mode urbaine : projets de régénération urbaine et patrimonialisation à Porto et Marseille.	GRAVARI-BARBAS Maria

Sc. Hum.	LI Bing	17/9/2012	Patrimoine et mutation urbaine dans le cadre du développement touristique : le cas de Lijiang, province du Yunnan, Chine.	SANJUAN Thierry
Sc. Hum.	ODIAUA Ishanlosen	23/10/2012	Les enjeux et les voies de la conservation et de la « patrimonialisation » des architectures anciennes du Mali et du Nigéria : Djenné, Kano, Sukur et Ushafa.	POLET Jean
Sc. Hum.	MERMET Anne-Cécile	4/12/2012	Commerce et patrimoine dans les centres historiques : vers un nouveau type d'espace de consommation.	GRAVARI-BARBAS Maria
Sc. Hum.	RENARD Cécile	5/12/2012	Architecture, globalisation, métropolisation : le processus de globalisation à travers le paysage architectural. Lectures croisées de Barcelone, Berlin et Rome.	GRAVARI-BARBAS Maria
Sc. Eco.	COMINELLI Francesca	10/1/2013	L'économie du patrimoine culturel immatériel : savoir-faire et métiers d'art en France.	GREFFE Xavier
Sc. Hum.	DJIGO Adama	31/1/2013	Dynamiques et stratégie de conservation et de promotion du patrimoine culturel au Sénégal de l'administration coloniale à l'an 2000.	DEMOULE Jean-Paul
Sc. Hum.	DHAUSSY MARTINEZ Pascale	5/3/2013	Le musée Grévin : 1881-1918. Une entreprise de divertissement parisien sur le boulevard Montmartre.	POULOT Dominique
Sc. Hum.	BOUMANKHAR Ilham	29/3/2013	La muséographie de l'immigration. Étude sur la réception des objets exposés au musée.	DARRAS Bernard
Sc. Hum.	BEGHDADI REBAHI Ymouna	23/5/2013	Politique culturelle patrimoniale de l'Algérie indépendante (1962-2010). État des lieux, institutionnalisation, pratiques et stratégies.	DUMASY Françoise
Sc. Hum.	BLANC Guillaume	12/9/2013	Les territoires des parcs nationaux (Canada, Éthiopie, France) : logiques identitaires, patrimoniales et nationales.	HIRSCH Bertrand
Sc. Hum.	CHO Hyo-Dan	13/11/2013	Tourisme et patrimoine : analyse conjointe appliquée aux sites du patrimoine mondial. Le cas de Gyeongju, Corée du Sud.	GRAVARI-BARBAS Maria

Sc. Hum.	ALAVEZ SEGURA Francisco	19/11/2013	Développement touristique et durabilité dans deux sites du patrimoine mondial : le site préhispanique d'El Tajin et la ville historique de Tlacotalpan, Mexique.	GRAVARI-BARBAS Maria
Sc. Hum.	FIGINI VERON Véronique	19/11/2013	L'État et le patrimoine photographique. Des collectes aléatoires aux politiques spécifiques, les enrichissements des collections publiques et leur rôle dans la valorisation du statut de la photographie : France, seconde moitié du XX ^e siècle.	DENOYELLE Françoise
Sc. Hum.	MOUAKI-BENANI Amira	10/12/2013	Patrimoine et tourisme : synergies et conflits à Split et Dubrovnik.	GRAVARI-BARBAS Maria
Sc. Hum.	HUANG Hui	10/1/2014	Un paysage culturel dynamique. Géographie historique et économique des musées parisiens.	SANJUAN Thierry
Sc. Hum.	CHALLINE BENDAVID Eléonore	21/2/2014	Une étrange défaite. Les projets de musées photographiques en France (1850-1945).	POIVERT Michel
Sc. Hum.	TOE François	7/3/2014	Textiles et vêtements anciens du Golfe de Guinée : enjeux de conservation et de médiation.	POLET Jean
Sc. Hum.	DENIOZOU Iris Alkistis	25/3/2014	La restauration des films : élaboration et application de l'éthique dans le contexte technologique actuel. L'exemple de Lola Montès de Max Ophüls (1955).	GILI Jean
Sc. Hum.	ROSA Carolina Lucena	29/4/2014	Histoire et patrimoine des Company towns dans le Nord-est du Brésil.	GARÇON Anne- Françoise
Sc. Hum.	KANTOUSSAN Aimé	14/5/2014	Conception d'une autoroute au Sénégal : vers un aménagement multidimensionnel conciliant développement et mise en valeur patrimoniale.	BELHOSTE Jean- François
Sc. Hum.	REZAEI Naimeh	19/5/2014	Revitalisation des centres historiques en Iran : le cas du quartier d'Oudlajan à Téhéran.	EL KADI Galila

Sc. Hum.	DOMINGOS Ziva	21/5/2014	L'institution muséale et les questions actuelles de conservation et mise en valeur du patrimoine culturel : la démarche qualité appliquée aux institutions patrimoniales. Cas des musées d'archéologie et d'anthropologie d'Angola.	GUTIERREZ Manuel
Sc. Jur.	KWON Cherry	9/12/2014	La protection du patrimoine culturel : une comparaison entre la France et la Corée.	PONTIER Jean-Marie
Sc. Hum.	CUENCA Catherine	12/12/2014	La sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine scientifique et technique : une expérience française.	POULOT Dominique
Sc. Hum.	MANFREDINI Julie	7/3/2015	Le rôle des syndicats d'initiative dans la construction de l'identité française de la fin du XIX ^e siècle aux années 1970.	ORY Pascal
Sc. Hum.	DEBELLE Daisy	30/9/2015	Les nouvelles dynamiques du tourisme et de la patrimonialisation en Chine : étude des anciennes concessions et du quartier français de Tianjin en particulier.	GRAVARI-BARBAS Maria
Sc. Hum.	BOUGOURD Caroline	28/11/2015	Une cité d'expériences entre patrimoine et récits. Étude critique de la patrimonialisation : le cas des maisons préfabriquées de Noisy-le-Sec.	HUYGHE Pierre-Damien
Sc. Hum.	IYER Manisha	2/12/2015	Les textiles patola de Patan (Inde), XVII ^e et XXI ^e siècles : techniques, patrimoine, mémoire.	GARÇON Anne-Françoise
Sc. Hum.	BRUN Estelle	9/12/2015	Du mythe à la rencontre en territoire Pueblo et Navjo : autour des patrimoines mondiaux de Chaco culture, Mesa Verde et Taos Pueblo.	GRAVARI-BARBAS Maria
Sc. Hum.	BOUHADIBA Lamia	10/10/2015	La musique et ses droits. Pour une approche introspective du fait musical : étude de droit comparé.	MIEREANU Costin
Sc. Jur.	AL KETBI Mohamed	26/9/2016	La protection juridique du patrimoine culturel en France et aux Émirats.	DELEBECQUE Philippe

Sc. Hum.	COVILLE Marion	19/10/2016	La construction du jeu vidéo comme objet muséal.	GENIN Chrstophe
Sc. Hum.	MASSON Géraldine	5/11/2016	Préserver et transmettre les collections de la nation : les conservateurs des musées de province sous la III ^e République.	POULOT Dominique
Sc. Eco.	AMSELLEM Rebecca	18/11/2016	Les stratégies d'internationalisation des musées et les nouveaux modèles d'affaires.	GREFFE Xavier
Sc. Hum.	RUOSO Carolina	28/11/2016	Nid de frelons. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2011).	POULOT Dominique
Sc. Jur.	THEY Marine	2/12/2016	La protection internationale du patrimoine culturel de la mer : les compétences de l'État sur les biens culturels submergés.	EISEMANN Pierre Michel
Sc. Hum.	RAHMOUN Mohammed	7/12/2016	Les colonies de l'industrie en Algérie. Histoire et patrimoine de la cité minière de Béni-Saf (Mokta-El-Hadid, XIX ^e -XX ^e siècle).	GARÇON Anne- Françoise
Sc. Hum.	THATE Heidrun	5/1/2017	La fondation des Musées sous Napoléon. Culture et politique dans les territoires frontaliers annexés (Bruxelles, Genève et Mayence).	POULOT Dominique
Sc. Hum.	BLAIS Nathalie	26/1/2017	Regards sur la ville sous la monarchie de Juillet. Patrimoine architectural et modernité urbaine dans un espace en mutation.	BOUTRY Philippe
Sc. Hum.	PROUST Clotilde	15/5/2017	Les ateliers du musée des Antiquités nationales : aux origines de la restauration en archéologie.	SCHNAPP Alain
Sc. Hum.	ORSINI Célia	12/6/2017	Héritage monumental, paysage funéraire et identité : approches archéologiques de la région Tyne-Forth (V ^e -VIII ^e siècle).	NISSEN Anne
Sc. Jur.	MARTINET Lily	17/6/2017	Les expressions culturelles traditionnelles en droit international.	RUIZ-FABRI Hélène

IEDES	DAO Thi Nhu	29/6/2017	Urbanisation et préservation du patrimoine architectural urbain à Hanoi : la participation de la communauté ?	GUBRY Patrick
Sc. Hum.	SANOUSI Anas	30/6/2017	Tanger entre imaginaire géographique et projet urbain.	GRAVARI BARBAS Maria
Sc. Hum.	SANOU Yves	15/11/2017	L'art rupestre des régions Nord et Ouest du Burkina Faso : approches archéologiques et historique, perspectives de mise en valeur.	GUTIERREZ Manuel
Sc. Hum.	LU Yue	22/11/2017	De l'ancienne concession italienne de Tianjin à l'I-Style Town. Enjeux et processus de la patrimonialisation et du développement touristique.	GRAVARI BARBAS Maria
Sc. Hum.	YELLES-CHAOUCHE Anissa	25/11/2017	Reproduire les ruines au XIX ^e siècle. Pour une approche comparative de la représentation photographique des sites archéologiques en Méditerranée : l'exemple de l'Algérie et de l'Italie.	SCHNAPP Alain
Sc. Hum.	BUCHRIESER Yasmin	7/12/2017	Quand le tourisme construit des cathédrales : patrimonialisation et mise en tourisme de l'architecture d'Antoni Gaudí à Barcelone et de Charles Rennie Mackintosh à Glasgow.	GRAVARI BARBAS Maria
Sc. Hum.	REBOLLEDO Lisa	7/12/2017	Le canal du Midi, un patrimoine paysager en évolution : une image, une stratégie de développement touristique et un mode de gouvernance à repenser ?	GRAVARI BARBAS Maria
Sc. Hum.	CEREZALES Nathalie	9/12/2017	Exposer le patrimoine culturel d'origine religieuse en Espagne : de la muséologie à la muséographie.	POULOT Dominique
Sc. Hum.	DJEMGOU TONMEBA Eliane	12/12/2017	Attractivité territoriale et imaginaire touristique du pays bamiléké. Réinvention de la tradition des chefferies et de la pratique des funérailles.	FAGNONI Edith
Sc. Hum.	NAH Il-Min	19/1/2018	Collections nouveaux médias du musée national d'art contemporain de Corée : approche contextuelle et généalogique d'une construction patrimoniale.	GENIN Christophe

Sc. Hum.	FERON Patrick	4/7/2018	Héritage, métissage de traditions d'architecture nautique. Foyers de traditions : Afrique, Europe, Amérique (XVI ^e -XXI ^e siècle).	RIETH Eric
Sc. Hum.	HUANG Jiali	28/3/2019	Le réseau d'électricité de Tianjin (Chine), 1900-1960. Histoire et valorisation patrimoniale.	GARCON Anne-Françoise
Sc. Hum.	PIPELIA Eleni	28/6/2019	Le rôle des « faux » objets archéologiques dans le trafic illicite en Grèce. État des lieux, enjeux et dilemmes scientifiques.	SCHNAPP Alain
Histart	STANKOVIĆ Isidora	28/9/2019	Les discursivités plurielles d'un lieu de mémoire : le patrimoine culturel du Marais à Paris.	POULOT Dominique
Archeo	LE ROUZIC Rose-Marie	5/11/2019	Le Louvre et les régions (1790-1848) : formation de collections d'antiquités romaines et définition du champ de l'archéologie.	SCHNAPP Alain
Histart	COUETTE Déborah	28/11/2019	L'Aracine, de l'association au musée : histoire d'une collection d'art brut (1982-2010).	PERNOUD Emmanuel
Histart	JOUVES Barbara	30/11/2019	La conservation et la restauration des tableaux des collections privées à Paris (1789-1870).	LALOT Thierry
Geo	GHATTAS Maia	6/12/2019	Patrimonialisation à Douala. Enjeux culturels des modes de gouverner et d'aménager en contexte autoritaire.	TALLET Bernard
Arts	BONNEL GUERARD Céline	17/12/2019	De la ruine contemporaine : quelques visions dystopiques et spectres de survivances urbaines.	LAGEIRA Jacinto
Geo	AMORIM DUTRA Carina	20/12/2019	Quand la route est plus qu'un chemin. La mosaïque de territorialités produite par l'Estrada Real, Brésil.	GRAVARI-BARBAS Maria
Sc. Eco.	BISWAS Pooja	20/12/2019	Patrimoine construit en danger : comprendre la viabilité économique de la conservation : un conte des deux cités	GREFFE Xavier

Archeo	DEL MEDICO Candice	14/2/2020	Les mosquées traditionnelles du Nord de la Chine : architecture sino-islamique des périodes Ming et Qing (1392-1911).	NORTHEDGE Alastair
Geo	OREA GINER Alicia	10/7/2020	Durabilité, valeur économique et impacts socio-culturels des musées. Analyse du musée national Thyssen-Bornemisza (Madrid).	GRAVARI BARBAS Maria
Histart	JARRIN Maria José	20/11/2020	La formation des collections d'objets amérindiens de l'Équateur : une étude croisée entre les musées français et les musées équatoriens (1875-1929).	POULOT Dominique
Histart	DELAPLACE Andréa	7/12/2020	Patrimoine et immigration : Ellis Island Immigration Museum, Museu da Imigração et Musée national de l'histoire de l'immigration. Le rôle du musée comme médiateur dans la construction de l'identité (1980-2020).	POULOT Dominique
Histart	BAILLOT Elodie	21/11/2020	Réseaux de collectionneurs et enjeux de patrimonialisation en Europe au XIX ^e siècle : le baron Davillier, le comte de Valencia de Don Juan et Lady Schreiber.	POULOT Dominique
Histart	ALLAHOOF Turath	5/12/2020	L'architecture Islamique et l'urbanisme de l'ancienne ville de Najaf.	NORTHEDGE Alastair
Geo	BIVILLE Quentin	10/12/2020	S'approprier ses marges par le patrimoine mondial dans la province du Sichuan (Chine).	SANJUAN Thierry
Archeo	REY DA SILVA Arturo	12/1/2021	Institutionnalisation de l'archéologie subaquatique. Coopération, assistance et pratique archéologique dans les actions de l'Unesco.	RIETH Eric
Histart	ISHAK BAKHOUM Dina	21/1/2021	Les restaurations du Comité de Conservation des Monuments de l'Art Arabe en Égypte : « conservation » ou « réinvention » des monuments ?	VOLAIT Mercedes
Histart	MONTESI Aurore	2/2/2021	Voir, imaginer, penser. Représentation iconographique et littéraire de Chambord (1750-1898).	WAT Pierre

Archeo	MURA Mathilde	25/6/2021	Dynamiques des tells, pillages et destructions militaires : étude comparative de l'évolution des tells archéologiques moyen-orientaux dans trois microrégions de Syrie, d'Irak et d'Afghanistan.	BUTTERLIN Pascal
Archeo	RUIZ MARMOLEJO Magdalena	23/10/2021	Collections d'Amazonie dans les musées d'Europe.	ROSTAIN Stephen
Archeo	MEDMOUN Anissa	4/12/2021	Étude archéologique et patrimoniale du bâti multiculturel dans les Territoires palestiniens occupés : mausolées-sanctuaires de type mamelouk commémorant de grandes figures bibliques.	VAN STAEVEL Jean-Pierre
Geo	PARK Ji-Eun	15/2/2022	De l'utopie à la destination touristique : imaginaire géographique et patrimonialisation de l'île de Jeju (Corée du Sud) au miroir de Yakushima (Japon).	GRAVARI BARBAS Maria
Archeo	VANNIER Zoé	16/2/2022	Des musées en guerre : de la sauvegarde des collections à la résilience des sociétés. L'analyse comparée des plans d'urgence des musées nationaux de Beyrouth et Kaboul.	BUTTERLIN Pascal
Histart	MOSQUERA Clara	2/9/2022	Musées en transformation : mutations et hybridations architecturales : un regard sur la réinvention des musées en France et Espagne	POULOT Dominique
Sc. Hum.	GIGLIO Alexia	14/9/2022	Redécouvrir le patrimoine culturel invisible : les collections vasculaires dans les dépôts des musées de la Campanie : le cas d'étude du MAP - Museo Archeologico Nazionale di Pontecagnano	SEBILLOTTE CUCHET Violaine
Histart	PASQUIER Eglantine	30/9/2022	L'architecte comme conseiller : William Welles Bosworth et la philanthropie architecturale de John D. Rockefeller, Jr. en France pendant l'entre-deux-guerres	GARRIC Jean-Philippe
Sc. Hum.	GORIN Camille	21/11/2022	Voies fluviales et itinéraires terrestres de Poitiers : des premières phases urbaines jusqu'à la fin du XVII ^e siècle	NISSEN JAUBERT Anne

Sc. Hum.	BRINIS Selma	30/11/2022	Implantation des gares et recomposition spatiale : études historiques et morphologiques sur les sites de gares en région parisienne	BOWIE Karen
Sc. Jurid.	LERICHE Luc	6/12/2022	L'émergence d'un droit à la vie autochtone	MATRINJE Jean
Sc. Hum.	ZIED Lamiaa	7/12/2022	Projets de régénération et de gentrification dirigés par la culture dans les centres urbains historiques du Moyen-Orient : évidence du Caire Khédivial	GRAVARI-BARBAS Maria
Sc. Hum.	OUAZIZ Sara	8/12/2022	Le rôle des entrepreneurs de la patrimonialisation dans le processus de co-construction de la destination touristique Marrakech : cas des musées privés de la médina	GRAVARI-BARBAS Maria
Sc. Eco.	GOUREVITCH Sophie	10/12/2022	La fabrique du patrimoine numérique dans les organisations culturelles : trois essais	DESLANDES Ghislain
Histart	BELCHEVA Ina	14/12/2022	La mémoire artistique du socialisme bulgare : les débats patrimoniaux 1989-2021	POULOT Dominique
Sc. Hum.	LOYAU Anne	17/12/2022	Ethnologie et muséographie : une histoire de l'ethnologie à partir des pratiques d'exposition, du second musée d'Ethnographie du Trocadéro au premier musée de l'Homme, 1928-1947	CHAPPEY Jean-Luc
Sc. Hum.	BENAISSA CHERIF Nour Eddine	17/5/2023	L'architecture des gares ferroviaires en Algérie. Enjeux et fragilités d'un patrimoine colonial	BOWIE Karen
Histart	LEMAGNEN Olga	27/6/2023	Les photographes du vieux Paris. Eugène Atget et les Autres (1898-1916)	POIVERT Michel & TILLIER Bertrand

Table des matières

Introduction, par Aurélie Condevaux, Alain Duplouy & Maria Gravari-Barbas	1
1^{ère} partie - Patrimoine culturel, migrations et mobilités mondialisées	29
1.1. Le patrimoine des anciennes concessions internationales de Tianjin : circulations, hybridations et exotisation, par Maria Gravari-Barbas, Sandra Guinand, Yue Lu, Chensi Shen	41
1.2. Le patrimoine culturel issu des migrations à l'égard du droit, par Christine Pauti	65
1.3. La lutte contre le trafic des biens culturels : l'Union européenne, acteur de la protection du patrimoine mondial, par Jean-Christophe Barbato	79
1.4. La mort de Venise ? La menace du surtourisme et quelques possibles solutions, par Francesco Zambonin	97
1.5. Circulations touristiques françaises et britanniques au Proche-Orient depuis la fin du XIX ^e siècle : une approche géohistorique, par François Jeandillou	109
2^e partie - Patrimoine et numérisation de la société	127
2.1. Un patrimoine en reconversion : l'abbaye-prison de Clairvaux, par Élisabeth Lusset	133
2.2. De la numérisation à la mise en ligne : une question ontologique pour les collections pédagogiques de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, par Vincenzo Capozzoli	149
2.3. Tourisme virtuel et reproduction des hiérarchies patrimoniales, par Aurélie Condevaux	169
2.4. L'invention de la <i>Provincia</i> (1867- 1967) : sauvegarde, conservation et valorisation du patrimoine archéologique méditerranéen, par Diane Alliaume	181
2.5. Numérisation 3D du plan-relief en bronze de la Rome antique de Paul Bigot, par François Giligny et Cyrille Galinand	201
2.6. Production et utilisation d'objets numériques patrimoniaux : l'exemple de l'abbatiale de Bernay, par Tanguy Béraud, Ségolène Delamare, Adeline Gagnier et Thibault Menuge	221
3^e partie - Patrimoine et capital social, réciprocity et bénévolat	233
3.1. La joaillerie catalane et ses enjeux de patrimonialisation, par Laurence Gros	241
3.2. La mondialisation vue des métropoles : les ambitions des musées berlinois, par Dominique Poulot	257

3.3. La Journée européenne du patrimoine universitaire : une opportunité pour la communauté de Paris 1 ?, par Laura Bouabdallah, Sylvère Essou, Barbara Pillot & Laure-Victorine Roussel (avec la collaboration d'Alain Duploux)	275
4^e partie - Sauvegarde du patrimoine culturel	289
4.1. La construction de l'interdisciplinarité en conservation- restauration des biens culturels : jalons historiques, repères géographiques et regard critique, par Thierry Lalot	297
4.2. La dépose des peintures murales de Bēta Marqorēwos à Lalibela (Éthiopie) et l'internationalisation des pratiques de restauration, par Claire Bosc-Tiessé & Delphine Morana Burlot	311
4.3. L'expérience des œuvres en réserves : regards sur la conservation du patrimoine, par Yaël Kreplak	337
4.4. La destruction de l'église abbatiale de Cluny, par Louise Doubremelle	351
4.5. Pour une histoire des musées en guerre, par Arnaud Bertinet	365
4.6. Entre ombres et lumières : la muséalisation de l'archéologie au service de l'Empire du Grand Japon (1868-1945), par Chloé-Alizée Clément	375
4.7. « Donner à voir » les musiques de l'Orient fantasmé : la collection Kraus et le déni d'historicité (1875-1881), par Louis Petitjean	389
4.8. La dislocation des collections de tirages en plâtre de l'Institut d'art et d'archéologie, par Alain Duploux & Soline Morinière	405
4.9. La destruction du patrimoine culturel en zone de conflit armé : la restauration de céramique bombardée : théories et protocoles, par Madeleine Daste	425
4.10. Les plaques de projection de l'Institut d'art et d'archéologie : objets technologiques et pédagogiques des XIX ^e et XX ^e siècles, objets patrimoniaux du XXI ^e siècle, par Marine Guillon	441
Annexe : Liste des thèses soutenues à Paris 1 sur la thématique du patrimoine (1971-2023)	459
Table des matières	473