

CAHIERS DE MARIEMONT

43

MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT - 2021

Les *Cahiers de Mariemont* sont publiés par le Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles avec le concours de l'ASBL « Cercle royal des Amis de Mariemont »

Direction

Richard Veymiers, Directeur du Domaine et Musée royal de Mariemont
Professeur à l'Université de Liège

Rédaction en chef

Jean-Sébastien Balzat
Richard Veymiers

Le dossier *Réplique et Patrimoine*
a été édité par Lyce Jankowski et Jean-Sébastien Balzat

Comité de rédaction

Nicolas Amoroso, Marie Demelenne, Gilles Docquier, Philippe Englebert,
Bertrand Federinov, Lyce Jankowski, Sofiane Laghouati, Marie-Aude Laoureux,
Arnaud Quertinmont, Anne-Françoise Rasseaux, Ludovic Recchia

Conception et mise en page

Justine Periaux

Photographies et traitement des images

Andy Simon

Assistance à l'édition

Fantine Lequeux

Note aux contributeurs

Le dépôt des manuscrits peut se faire à tout moment. Pour une parution dans l'année en cours, le manuscrit est à envoyer électroniquement, sous format Word et PDF, à Jean-Sebastien.Balzat@musee-mariemont.be ou Richard.Veymiers@musee-mariemont.be pour le 30 avril au plus tard. Au moins deux experts externes et les rédacteurs de la revue se prononcent sur le manuscrit.

Pour les commandes et abonnements, s'adresser au responsable de la boutique du Musée au +32 (0) 64 273 741 ou par courriel à accueil@mariemont.be.

Après avoir fait peau neuve à l'occasion de la commémoration du centenaire de la naissance du Domaine public de Mariemont (1920-2020), les *Cahiers de Mariemont* se restructurent et adoptent dans ce 43^e numéro une mouture tripartite. La première partie est dédiée à l'étude du patrimoine de Mariemont. Michèle Dosogne, archéologue à l'Agence wallonne du Patrimoine, et Marie Demelenne, conservatrice de la Section d'Archéologie régionale et domaniale à Mariemont, y offrent une étude relative aux ruines du palais édifié par Charles de Lorraine dans le bas du Domaine. La seconde partie, dirigée par Lyce Jankowski, conservatrice de la Section des Arts extra-européens, et Jean-Sébastien Balzat, responsable des publications de Mariemont, contient 16 contributions internationales sur une thématique qui traverse toute l'histoire de l'art : la réplique d'œuvres authentiques. La troisième partie présente les acquisitions majeures venues enrichir les collections en 2020 et propose un compte rendu critique des expositions organisées la même année. On y découvrira notamment les solutions mises en œuvre par les équipes de Mariemont pour assurer l'accès aux collections et aux expositions durant la pandémie qui a frappé si durement notre société.

L'étude de M. Dosogne et M. Demelenne met en lumière un jalon de l'histoire du Domaine. Durant la 2^e moitié du XVIII^e siècle, le prince Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas autrichiens, fait édifier un palais flambant neuf sur les fondations de l'ancien château de Mariemont. L'architecte Laurent-Benoît Dewez y ajoute vers 1778 une rampe monumentale en « fer à cheval » assurant du côté sud la liaison entre deux terrasses. Les deux auteures nous présentent les résultats des fouilles qui furent menées en 2018 sur le « fer à cheval », renouvelant ainsi tout un pan de l'histoire de cette construction jardinière surtout connue jusqu'ici par des documents d'archives. Lorsque Raoul Warocqué intègre en 1893 les ruines du palais de Charles de Lorraine à son domaine, il entreprend une revitalisation du « fer à cheval » qui est loin d'être une restauration à l'identique. Les fouilles se sont donc révélées pleines de surprises et les recherches de M. Dosogne et M. Demelenne orienteront assurément le projet de restauration du monument actuellement en cours.

Le dossier sur la réplique édité par L. Jankowski et J.-S. Balzat aborde un sujet récurrent dans les préoccupations des institutions muséales. À Mariemont, l'un des trésors intégrés dans les collections grecques du Musée est une statue de marbre, plus grande que nature, connue sous le nom d'*Arès Somzée*. Le visiteur ne remarque pas directement que cette statue est la réplique romaine d'une œuvre grecque d'époque classique désormais perdue. Chose encore plus troublante, l'état dans lequel il la voit actuellement est lui-même assez récent. Restaurée au début du XVII^e siècle par des artistes de la Rome baroque, cette copie romaine fut dé-restaurée à la fin des années 1960 dans une démarche mue par un sincère souci d'« authenticité » (J. Marcadé, *Cahiers de Mariemont*, 4, 1973, p. 46-57). Comment présenter cette statue et raconter son histoire aux visiteurs d'aujourd'hui ? A-t-elle vraiment sa place dans les collections grecques alors qu'elle a été fabriquée par des Romains pour des Romains ? Au musée, la question de la réplique s'invite constamment dans les débats. La préparation de notre exposition « Égypte. Éternelle passion », qui s'ouvrira à l'automne 2022, a mené à diverses interrogations sur l'usage de répliques contemporaines, certains leur reconnaissant un réel intérêt didactique, lorsque d'autres mettent en garde contre un défaut d'authenticité, voire une spectacularisation du patrimoine. Dans un monde où la reproductibilité des œuvres est devenue monnaie-courante, ce dossier explore la relation que nous nouons avec l'œuvre originale et sa copie dans le cadre muséal, que nous soyons conservateurs, chercheurs, médiateurs culturels, créateurs de réplique ou visiteurs...

Richard Veymiers
Directeur du Domaine et Musée royal de Mariemont
Professeur à l'Université de Liège

SOMMAIRE

- 11 RESTAURER MARIEMONT. DE CHARLES DE LORRAINE À RAOUL WAROCQUÉ**
Michèle Dosogne et Marie Demelenne
-
- 49 RÉPLIQUE ET PATRIMOINE**
Lyce Jankowski et Jean-Sébastien Balzat
- 54 L'ART DE LA RÉPLIQUE À L'ÈRE NUMÉRIQUE**
À partir de quelques projets d'Olivier Laric
Nathalie Dietschy
- 66 EXPOSER DES MOULAGES**
La campagne de substitution des sculptures des jardins de Versailles
Nicolas Sarzeaud
- 78 COPIER L'ORIGINAL : DUPLIQUER, RÉPLIQUER, SUBSTITUER, CONTREFAIRE**
Exploration juridique de la « réplique »
Ronan Bretel
- 89 QUELQUES CONSIDÉRATIONS EN DROIT**
BELGE RELATIVES À LA NOTION DE RÉPLIQUE
Marie-Sophie de Clippele
- 90 « AS NEARLY AS POSSIBLE »**
Valeur et autorité du double dans la redécouverte de l'Assyrie au XIX^e siècle
Yannick Le Pape
- 108 LA CRISE DES COLLECTIONS DE MOULAGES**
CLASSIQUES AU XX^e SIÈCLE EN FRANCE ET EN BELGIQUE
Antoine Attout
- 121 UNUSUAL REPLICA**
Giving Bacchus a New Arm
Caroline M. Rocheleau et Corey Smith Riley
- 126 A PORTRAIT OF ANTINOUS, IN TWO CASTS**
The use of 3D Technology to Reconstruct the Appearance
of an Ancient Roman Portrait Bust
Elizabeth Hahn Bengé et Karen Manchester
- 129 ARCHÉOLOGIE EXPÉRIMENTALE ET RECONSTITUTION**
Une collaboration autour d'un vase à scène de chasse d'époque romaine
Jean-Louis Antoine, Pierre-Alain Capt, Mélanie Cornelis, Céline Hermans et Annick Lepot
- 132 FAKE ORIGINALS AND ORIGINAL COPIES**
The Bust of Julius Caesar at the Museum of Classical Archaeology, Cambridge
Alina Kozlovski
- 135 3D PRINTED CYPRIOT FIGURINES**
"Playing" with Musicians at the Ure Museum
Amy C. Smith et Claudina Romero Mayorga

- 139 THE USE OF REPLICAS IN ARCHAEOLOGICAL MUSEUMS AND EXHIBITIONS**
Susanna Moser
- 143 LA RÉPLIQUE ET L'AUTHENTIQUE DANS LES DISPOSITIFS DE MÉDIATION CULTURELLE AU MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT**
Laurence Bouvin, Marie-Aude Laoureux, Marine Libert et Anne-Françoise Rasseaux
- 147 FROM REPLICA TO (DIGITAL) REPLICA**
Augmented Reality for Plaster Casts of Architecture
Francesca Torello
- 150 SAUVEGARDE ET EXPOSITION DE LA COLLECTION DE MOULAGES DE L'ULB**
Pistes de réflexion
Nicole Gesché-Koning
- 153 COLLECT, DRAW AND STUDY**
The Use and Benefit of Large and Small Plaster Replicas in the Allard Pierson Museum
René van Beek et Ben van den Bercken

160 CHOIX D'ACQUISITIONS 2020

170 CHRONIQUE DES EXPOSITIONS 2020

186 PUBLICATIONS DE MARIEMONT





MARIEMONT

RESTAURER MARIEMONT DE CHARLES DE LORRAINE À RAOUL WAROCQUÉ

MICHÈLE DOSOGNE
Agence wallonne du Patrimoine
MARIE DEMELENNE
Musée royal de Mariemont

En 2017, à l'occasion des commémorations du centenaire de la mort de Raoul Warocqué, le Musée royal de Mariemont a entrepris de poser un regard neuf sur le legs consenti par son fondateur. Deux expositions¹, un catalogue² et un cycle de conférences³ ont permis d'éclairer la constitution et le devenir des collections et du domaine⁴ du vivant de R. Warocqué et au cours du siècle qui a suivi son décès. Les collections et le château bourgeois qui les abritait se trouvaient dans un parc paysager privé, qui correspond au Domaine de Mariemont tel qu'il se présente toujours.

Le parc arboré compte aujourd'hui une quarantaine d'hectares et est reconnu patrimoine exceptionnel de Wallonie (fig. 1). Cet ancien domaine royal et impérial, autrefois jusqu'à douze fois plus étendu, remonte au XVI^e siècle⁵. Marie de Hongrie y fait ériger un pavillon de chasse qui sera embelli et agrandi sous les archiducs Albert et Isabelle au XVII^e siècle. Au XVIII^e siècle, Charles de Lorraine fait reconstruire le corps de logis sur ses fondations, d'abord par l'architecte Jean-Nicolas Jadot, puis par Laurent-Benoît Dewez. C'est alors que prend place la construction des deux monuments dont il sera principalement question dans cet article : le « fer à cheval » et l'orangerie.

Au cours du XIX^e siècle, à la suite de la Révolution française et d'une période d'abandon, l'ancien domaine devient la propriété d'entrepreneurs privés, les Warocqué, maîtres charbonniers. Sur le sommet de la colline, en un autre site que le palais utilisé sous l'Ancien Régime, ils



Fig. 1. Vue aérienne du Domaine de Mariemont. Succession des terrasses et en contrebas le « fer à cheval » et les vestiges de la loggia, juin 2006 (© MRM)

¹ « Collections invisibles. Du château Warocqué au musée de demain » et « Collections particulières. Quelque chose en nous de Mariemont », expositions présentées au Musée royal de Mariemont du 29 avril

au 26 novembre 2017.

² DEMELENNE & RASSEAUX 2017.

³ Celles-ci ont été publiées dans le numéro 42 des *Cahiers de Mariemont*.

⁴ Par « domaine », nous désignons le site historique, « Domaine » se rapportant à l'espace devenu public à partir de 1920.

⁵ DE JONGE 2005, p. 124.

font construire un château bourgeois. À partir de 1893⁶, au moment de la prise en main par R. Warocqué de la destinée du domaine⁷, le parc est agrandi et réaménagé, prenant ainsi ses limites définitives.

En 1917, le château, le domaine et toutes les collections seront légués par R. Warocqué, à l'État belge, ce qui donne naissance en 1920 au musée de Mariemont. Le château, incendié accidentellement en 1960, sera remplacé par le bâtiment moderne actuel, œuvre de l'architecte Roger Bastin, inauguré en 1975⁸.

En 2014, un article intitulé « L'archéologie avant la fouille. Le potentiel archéologique du Domaine de Mariemont »⁹ revenait sur les études antérieures consacrées au Domaine de Mariemont en les mettant en perspective avec des observations de terrain menées depuis 2009. Cet article mettait en évidence l'importance d'un examen archéologique approfondi au sujet d'un ensemble architectural et paysager multiséculaire et prestigieux.

En novembre et décembre 2018, les efforts conjoints de tous les partenaires impliqués dans la gestion du patrimoine foncier mariemontois¹⁰ autorisent la conduite d'une investigation archéologique sur le site de l'entrée méridionale du Domaine actuel : le site dit du « fer à cheval », un nom qui lui a été donné dès sa construction, en référence au plan du monument.

Cette double rampe agrémentée d'une loggia, actuellement dans un état de délabrement avancé, est l'objet depuis 2015 d'un projet de restauration par le bureau d'architectes Coster et Vanden Eynde, sous la maîtrise d'ouvrage du Ministère de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Le cahier des charges de juillet 2017 décrit les objectifs opérationnels de l'investigation archéologique demandée par le maître d'ouvrage et les architectes en vue de la restauration du « fer à cheval »¹¹. L'enjeu est clair : « La réalisation d'une étude archéologique doit venir compléter les études monumentales, d'archives et contextuelles. La confrontation des informations permettra d'appréhender le jardin dans sa globalité, de façon à proposer des options de restauration les plus pertinentes pour le monument et pour son environnement proche. »

Cependant, alors que l'histoire du site y est rappelée en quelques points¹², les jalons chronologiques nécessitent, comme le préconise la description des travaux d'investigation, d'être complétés et détaillés. Ces recherches préalables à la restauration, menées en 2018 par l'Agence wallonne du Patrimoine (AWaP) et le Musée permettent de confronter l'histoire réputée connue des vestiges à la réalité archéologique. Cette intervention sur le site du « fer à cheval » visait donc à enrichir de données vérifiées et concrètes le projet de restauration, respectant en cela la législation en vigueur en matière de Patrimoine, singulièrement dans le cadre du Certificat de patrimoine, indispensable feuille de route permettant de mettre au jour et d'organiser l'ensemble des données collectées au sujet du monument à restaurer¹³.

Au-delà de toute attente, ces recherches transforment l'image du monument et des jardins qui l'entourent et bouleversent potentiellement le projet de restauration. Les résultats présentés ici constituent donc le préambule à une phase de restauration qui n'a pas encore débuté.

L'un des moments charnières de la nouvelle histoire qui se dessine grâce à cette recherche est la période au cours de laquelle le dernier des Warocqué, Raoul, prend les rênes du patrimoine familial. L'étude de son investissement singulier autour des vestiges de l'ancien domaine, en particulier cette double rampe mais aussi l'orangerie, est donc présentée ici. Nous nous appuyons pour commencer sur les archives et les observations de terrain. La présentation des résultats de l'étude archéologique menée en 2018 suit.

MARIEMONT, DOMAINE ROYAL ET IMPÉRIAL MÉTAMORPHOSÉ PAR L'INDUSTRIALISATION DE LA BELGIQUE¹⁴

En 1749, sous le régime autrichien, Charles de Lorraine est nommé gouverneur général des Pays-Bas. Sur les fondations de l'ancien château des archiducs à Mariemont, il fait édifier, à partir de 1755, un palais

⁶ DEMELENNE & DOCQUIER 2014a, p. 263 et suiv.

⁷ VAN DEN EYNDE 1989, p. 317.

⁸ Par commodité, nous désignons par « château (bourgeois) » la demeure érigée par la famille Warocqué au XIX^e s. et par « palais » celle de Charles de Lorraine remontant au XVIII^e s.

⁹ DEMELENNE & DOCQUIER 2014a, p. 252-269.

¹⁰ Le Ministère de la Communauté française de Belgique, propriétaire du Domaine, et le Service public de Wallonie, en particulier la Direction des Espaces verts,

chargée de l'entretien du parc et des jardins et l'Agence wallonne du Patrimoine (AWaP), responsable du patrimoine archéologique et immobilier en Wallonie.

¹¹ COSTER & VANDEN EYNDE 2017, p. 2 et suiv.

¹² La construction du château de Charles de Lorraine en 1761, celle de la double rampe à loggia, projetée par Laurent-Benoît Dewez en 1776 et exécutée par Louis-Joseph Montoyer en 1778, « l'achat » par Raoul Warocqué en 1893, (...), l'aménagement de la fontaine archiduciale en 1950 et la « restauration

du Fer à Cheval probablement à la même époque : balustres moulés, fûts de colonne en asbeste ciment, enduits de ciment ».

¹³ La procédure de Certificat de patrimoine régie par le Code wallon d'Aménagement du Territoire, de l'Urbanisme et du Patrimoine (CWATUP) a été remplacée dans le nouveau Code du Patrimoine (CoPat) par les Réunions de patrimoine.

¹⁴ Telle qu'illustrée dans GERUZET 1852.

¹⁵ LEMOINE-ISABEAU 1979-1980, p. 9-42; QUAIRIAUX 1987.

de style néo-classique¹⁵. En 1766, un nouvel architecte de la cour est nommé : Laurent-Benoît Dewez. Il imprime sa marque à Mariemont en amplifiant, entre autres, l'aspect majestueux du corps de logis. L'intervention de l'architecte ne se limite pas aux bâtiments. Il soumet plusieurs projets de réaménagement des jardins au nord et au sud du palais qui doivent en constituer l'écrin idéal¹⁶. Au sud du domaine, dans l'axe du corps de logis, la création d'une entrée monumentale (le « fer à cheval ») est projetée dès 1776 en bordure des jardins existants, à la transition avec le parc (fig. 2). En 1794, les troupes françaises, en guerre contre l'Autriche, incendient le palais qui est ensuite pillé par les riverains.

Les troubles révolutionnaires et les pillages qui s'en suivent endommagent sérieusement le domaine laissé à l'abandon¹⁷. Les terrains nationalisés sont acquis dès le début du XIX^e siècle par une famille d'entrepreneurs et industriels, les Warocqué¹⁸. Les anciens bâtiments du palais sont partiellement convertis en logements. Ces mesures précaires, installées dans l'angle de certains bâtiments en ruine, sont louées aux mineurs employés par la Société des Charbonnages de Mariemont-Bascoup, fondée par Nicolas Warocqué¹⁹ (fig. 3 et 4). En 1893, Raoul, dernier de la lignée, féru d'art et d'antiquités, intègre les ruines du palais de Charles de Lorraine dans son parc paysager²⁰. Sa vision et son attachement aux vestiges de l'Ancien Régime conduisent à leur inéluctable transformation.



Fig. 3. Adrien Canelle, *Charbonnages de Mariemont, L'Olive et Chaud-Buisson. Bassin du Centre*, dans *La Belgique industrielle*, Bruxelles, 1852 ; lithographie n° 168. À gauche, le château bourgeois des Warocqué ; à droite, les ruines du palais de Charles de Lorraine (© MRM)



Fig. 4. Reportage photographique du parc, Album «*Marimont*» [sic], 1893 : mures dans l'aile des écuries (© MRM)

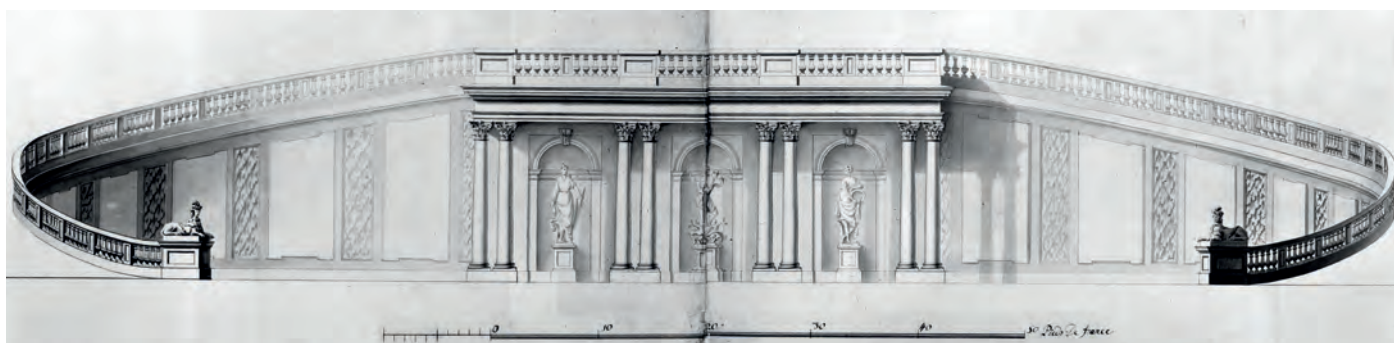


Fig. 2. Projet d'élévation de la double rampe du « fer à cheval ». Dessin à la plume de L.-B. Dewez, vers 1776 (© AGR)

¹⁶ DUQUENNE 2014, p. 270-281.
¹⁷ JOTTRAND 1979-1980, p. 43-57.

¹⁸ DARQUENNE 1962, p. 37-65.
¹⁹ DEMELENNE & DOCQUIER 2014a, p. 263 et suiv.

²⁰ DUQUENNE 2014, p. 270-281.

LE DOMAINE DU XVIII^e AU XX^e SIÈCLE

Les grands travaux menés à l'initiative de Charles de Lorraine à Mariemont et ceux conduits sous l'impulsion de R. Warocqué ont toujours été considérés comme exceptionnellement bien documentés. Le statut de résidence de cour fait de Mariemont un chantier privilégié, foisonnant d'archives réparties entre l'Autriche, la Belgique et la France²¹. Des publications de la fin du XX^e siècle font abondamment référence aux Comptes de la Maison de Lorraine pour décrire, parfois par le menu, une histoire des différentes phases d'aménagement conduites au cours du troisième quart du XVIII^e siècle²². Sans revenir sur l'ensemble des articles consacrés au domaine, nous pouvons rappeler, en un rapide état des lieux, ceux publiés au sujet des travaux menés entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XX^e siècle sur le « fer à cheval », le monument dont il est principalement question dans les pages qui suivent.

Les articles de Mireille Jottrand et Claire Lemoine-Isabeau constituent des travaux essentiels pour la connaissance du domaine, car elles y décrivent de manière détaillée les phases de construction du palais de Charles de Lorraine grâce aux archives et à certains documents iconographiques²³. Toutefois, le luxe de détails émaillant la description de l'aménagement du corps de logis ne se retrouve pas pour les constructions jardinières, qu'il s'agisse de l'orangerie ou du « fer à cheval », qui y sont décrits très succinctement²⁴. Le catalogue de l'exposition « Europalia Autriche », sous la plume d'Yves Quairiaux, en 1987, aborde le « fer à cheval » de manière à peine plus approfondie, en prenant toutefois soin de le replacer dans son contexte topographique : « une pelouse triangulaire aménagée en contrebas des jardins ouvre la perspective vers la Haine.



Fig. 5. J.-B. Simons, *Mariemont côté cour*, vers 1773. Musée royal de Mariemont (© M. Lechien, MRM)

[La] rampe monumentale [...] assure la liaison entre les deux niveaux [...]»²⁵. Le même auteur, quelques années plus tard, relatant ses recherches consacrées au commerce de la pierre, donne des informations comptables concernant le « fer à cheval », qui a coûté « près de 30.000 florins »²⁶. L'étude la plus détaillée consacrée aux sources relatives au site du « fer à cheval » lors de son aménagement au XVIII^e siècle est celle publiée en 2014 par Xavier Duquenne, qui, donnant une description de la carte perspective de Louis-André Dupuis de 1780, l'interprète comme la projection du second projet de Dewez pour les jardins, exécuté à partir de 1778²⁷. Duquenne est le premier à signaler la présence d'éléments architectoniques, les paires de colonnes, qui sont des « copies ultérieures », sans toutefois préciser à quand leur installation pourrait remonter. En 2005, Yves Quairiaux revient sur les « importants travaux de restauration entrepris [...] afin que les ruines mises en valeur s'intègrent parfaitement au domaine »²⁸ mais il ne précise pas la nature de ces travaux.

Cet ensemble de connaissances alertait déjà sur la complexité de l'histoire du monument, que les investigations de terrain pourraient éclaircir.

Les archives du Fonds Dewez fournissent, quant à elles, un document indispensable à la compréhension du « fer à cheval » : le seul projet d'élévation connu à ce jour attribué à l'architecte et remontant à la période de sa construction (fig. 2)²⁹. D'autres sources iconographiques, en particulier les deux tableaux de Jean-Baptiste Simons montrant le palais de Mariemont côté cour (vers 1773) (fig. 5) et côté jardin (vers 1775) (fig. 6), exposés au Musée, et la *Carte perspective du Château royal de Marimont [sic] et de l'Enceinte des Chasses* gravée en 1780 par L.-A. Dupuis (fig. 7), alimentent la description.



Fig. 6. J.-B. Simons, *Mariemont côté jardin*, vers 1775. Musée royal de Mariemont (© M. Lechien, MRM)

²¹ Bibliothèque Doucet, Paris.

²² JOTTRAND 1979-1980, p. 43-57; LEMOINE-ISABEAU 1979-1980, p. 9-42; QUAIRIAUX 1987.

²³ JOTTRAND 1979-1980, p. 43-57; LEMOINE-ISABEAU

1979-1980, p. 9-42.

²⁴ LEMOINE-ISABEAU 1979-1980, p. 9-42.

²⁵ QUAIRIAUX 1987a, p. 60.

²⁶ QUAIRIAUX 1987b, p. 38.

²⁷ DUQUENNE 2014, p. 276 et 278.

²⁸ QUAIRIAUX et al. 2005, p. 64 et 66.

²⁹ JOTTRAND 1979-1980, p. 43-57; LEMOINE-ISABEAU 1979-1980, p. 9-42; QUAIRIAUX 1987a.

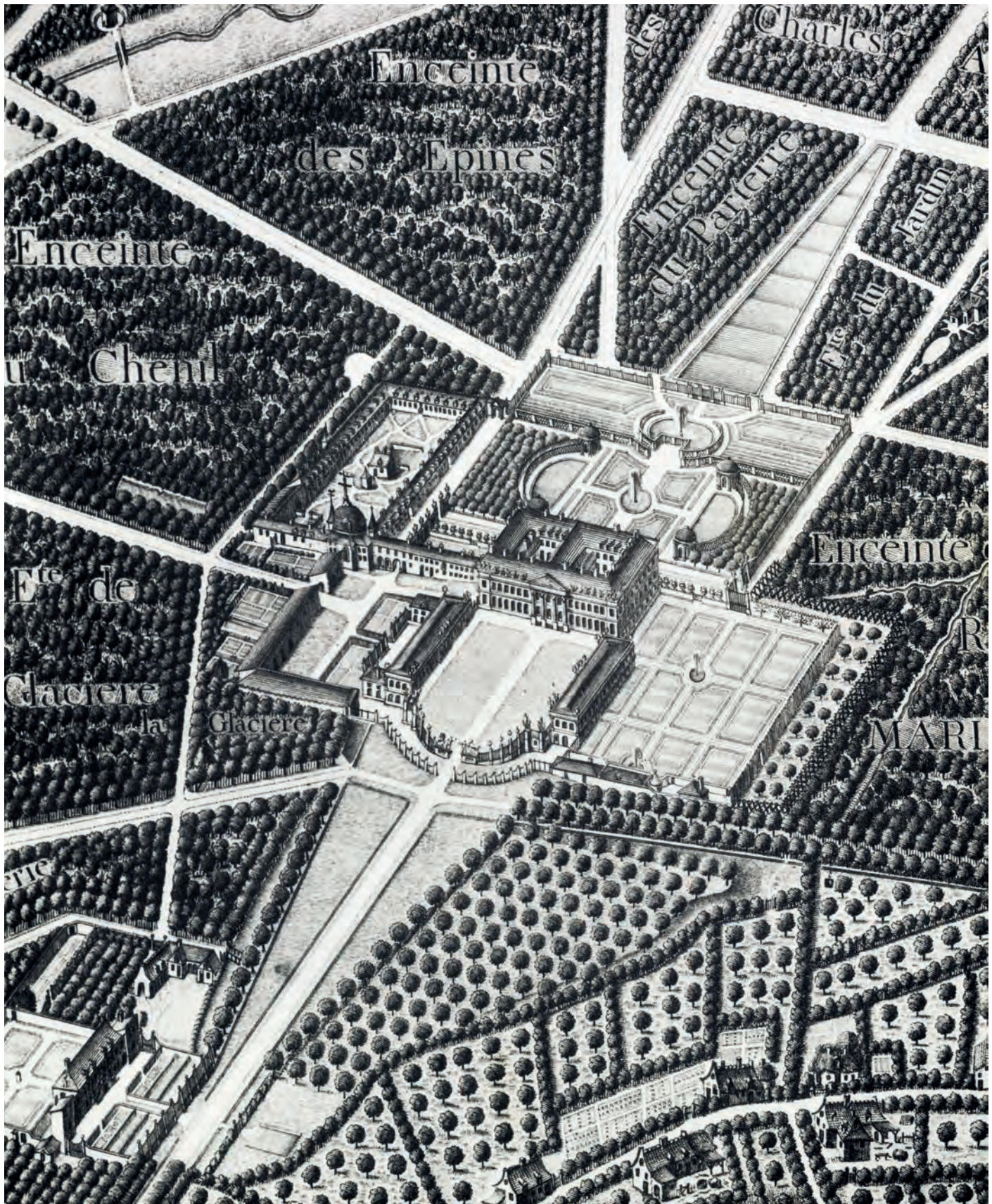


Fig. 7. L.-A. Dupuis, *Carte perspective du château royal de Marimont [sic] et de l'enceinte des chasses*, 1780 (© MRM)

La période comprise entre la mort de Charles de Lorraine et la fin de l'Ancien Régime est documentée essentiellement par l'état des lieux de la succession de Charles de Lorraine³⁰ et les descriptions à la suite des pillages et destructions de 1794³¹.

Les archives de R. Warocqué, qui, en plus des comptes personnels et de la correspondance, conservent le moindre de ses écrits, sont aussi diversifiées que volumineuses. Plus récent, le fonds fait également appel à la technique de la photographie. Exceptionnel pour l'époque, un reportage photographique conservé à Mariemont montre l'état des ruines du palais et du « fer à cheval » avant les travaux entrepris par R. Warocqué. Il est très éclairant quant aux limites données au jardin privé. Ainsi, par exemple, les légendes manuscrites de deux d'entre elles en particulier (« Entrée de la Cour d'Honneur. Vue prise du parc [1893] », fig. 8A, et « Entrée de la Cour d'Honneur. Vue prise de la cour [1893] », fig. 8B) ne laissent aucune place au doute : l'entrée de la cour d'honneur du palais constitue la limite avec le jardin privé, rejetant les vestiges en dehors de son périmètre. Une autre vue montre une partie du « fer à cheval » en ruine (fig. 9).



Fig. 8. Reportage photographique du parc, Album «Marimont», 1893: entrée de la Cour d'Honneur. A. Vue prise du parc; B. Vue prise de la cour (© MRM)



Fig. 9. Reportage photographique du parc, 1893: le «fer à cheval» avant les «déblaiements». Vue vers l'est (P.H.A. 083) (© MRM)

³⁰ JOTTRAND 1979-1980, p. 43-57.

³¹ JOTTRAND 1979-1980, p. 54-57.

Au cours du XX^e siècle, l'iconographie du Domaine s'enrichit à la faveur notamment de la vogue de la carte postale. Aussi, des affiches publicitaires sont éditées en vue de faire connaître le parc et la région, notamment en 1913 par les Chemins de fer de l'État belge (fig.10). La démocratisation de la photographie et sa miniaturisation autorisent la multiplication des prises du vue en extérieur. Le parc de Mariemont fait partie des sites que l'on visite, notamment en famille, et où l'on se fait volontiers photographe. En vue de la préparation de l'exposition « Collections particulières. Quelque chose en nous de Mariemont », le Musée a collecté des milliers d'objets, de témoignages et de documents auprès de particuliers, familiers du Domaine. Le fonds photographique ainsi rassemblé et numérisé documente de manière inédite l'évolution du parc tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle. Ces témoignages récents sont mis à contribution pour interpréter les données mises au jour lors de l'investigation préalable.



Fig. 10. Affiche publicitaire lithographiée en couleurs éditée par les Chemins de fer de l'État belge, relative à Morlanwelz-Mariemont «Villégiature», 1913 (© MRM)

L'INTÉGRATION DU PALAIS DE CHARLES DE LORRAINE AU DOMAINE DE RAOUL WAROCQUÉ

Le 5 septembre 1892, par acte notarié, le frère aîné de Raoul, Georges, lui vend la nue-propiété du domaine de Mariemont. Dans les mois et années qui suivent, Raoul, alors âgé d'une vingtaine d'années à peine, investit massivement le site, l'agrandit et l'aménage, qu'il s'agisse du château de famille et de ses nombreuses collections ou du parc paysager. Le *Plan du parc de Mariemont appartenant à Monsieur R. Warocqué*, dessiné par O. Dessart en 1906 (fig. 11), en montre les agrandissements successifs au fil du XIX^e siècle. Le tiers méridional, qui recèle les vestiges de l'Ancien Régime, est annexé au jardin de la propriété familiale en 1893. Ces parcelles aux marges du parc paysager appartenaient déjà à la famille Warocqué depuis près de 40 ans³². Elles n'avaient pas été investies d'une valeur autre que foncière. Par cette intégration, R. Warocqué transforme le jardin paysager en un vaste espace où vont s'exprimer et se concrétiser ses passions pour l'art et l'archéologie.

Dans cette partie, nous nous attachons à cerner les interventions du dernier descendant des Warocqué sur certains vestiges d'Ancien Régime sis dans le parc.

Aujourd'hui, les vestiges visibles des résidences royales qui se sont succédé sur le site de Mariemont constituent un ensemble de bâtiments partiellement en élévation, remontant tous au XVIII^e siècle, en particulier à l'époque de



Fig. 11. O. Dessart, *Plan du parc de Mariemont appartenant à Monsieur R. Warocqué*, 1906. MRM, Cartes et plans, R 420 [n° 381] (© MRM)

³² DEMELENNE & DOCQUIER 2014, p. 263. Ces parcelles avaient été acquises par Abel Warocqué en 1855 (VAN DEN EYNDE 1989, p. 46).

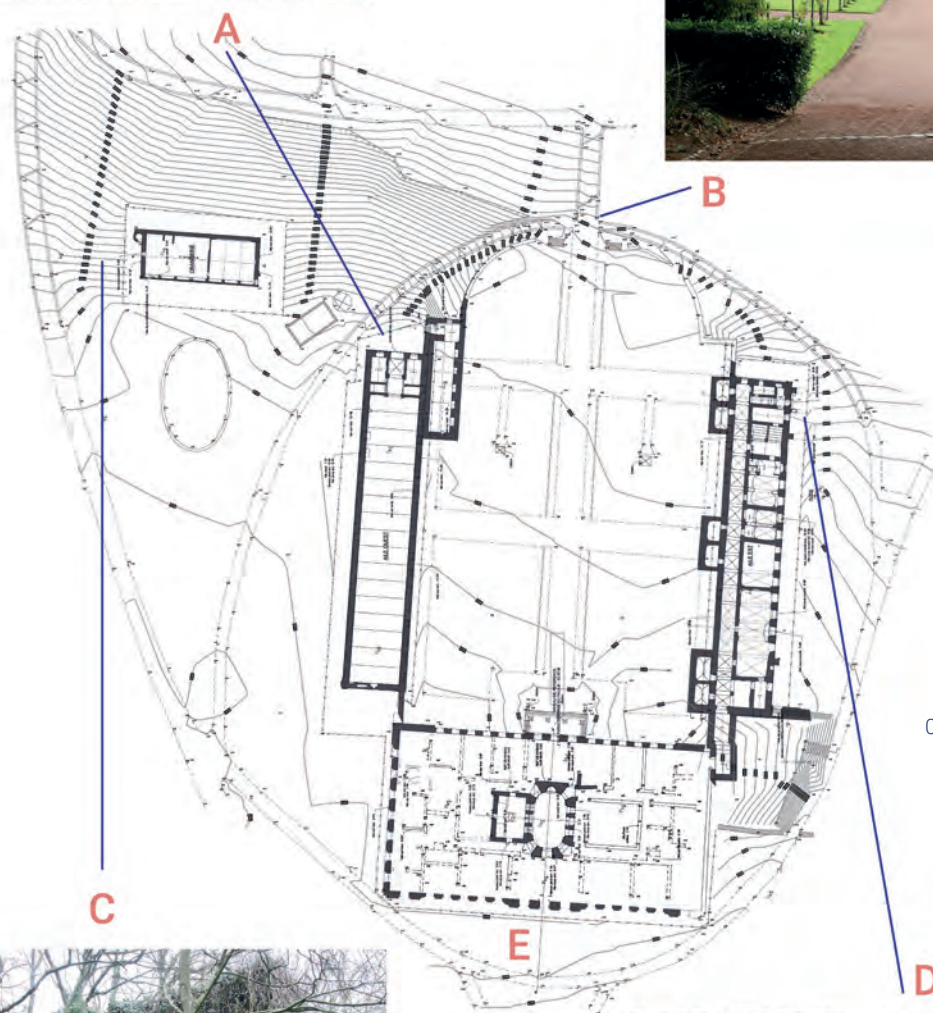


Fig. 12. Vues des vestiges en lien avec le relevé établi par la SPRL Thermobat, juin 2010. A. L'aile des écuries ; B. La cour d'honneur ; C. L'orangerie ; D. L'aile des cuisines ; E. Le corps de logis (© MRM)

Charles de Lorraine. Il s'agit du corps de logis, de ses deux ailes (celle des cuisines à l'est, celle des écuries à l'ouest), d'un local souterrain attenant à l'aile occidentale, du mur encadrant la cour d'honneur et ses deux pilastres monumentaux, de l'orangerie et du « fer à cheval » (fig. 12).

R. Warocqué entreprend des aménagements et constructions qui touchent aux environs du château bourgeois. Il y installe des sculptures d'artistes contemporains et du mobilier archéologique local ou ramené de ses voyages. La plus spectaculaire et la mieux représentée de ces interventions est l'occupation, par le musée lapidaire, du vestibule de la salle à l'italienne du corps de logis du palais³³, bien connue par de multiples photographies (fig. 13).

Les rares mentions dans les documents³⁴ et l'absence d'une étude archéologique complète à ce jour des vestiges du corps de logis empêchent toutefois d'en décrire avec précision la métamorphose à la charnière des XIX^e et XX^e siècles. L'évolution de deux monuments en particulier sous l'impulsion de R. Warocqué peut être appréhendée grâce à l'étude des archives et aux observations de terrain : l'orangerie et le « fer à cheval », les structures qui sont au cœur de cette contribution.

L'orangerie et les premiers travaux

L'état actuel de l'orangerie (fig. 12C), complètement envahie par la végétation parasitaire et dans un état de conservation critique, interdit un levé topo-archéologique complet. Mais l'examen combiné des lieux et des archives génère un ensemble d'indices concordants. Une chronologie relative des travaux entrepris par R. Warocqué peut en être ébauchée.

L'orangerie commanditée par Charles de Lorraine à l'architecte Dewez est un volume rectangulaire adossé à flanc de colline, en contrebas de l'actuelle chemin est-ouest menant à la cour d'honneur (fig. 14)³⁵. Sa superficie intérieure avoisine les 91,5 m². Édifiée en 1776-1777, elle est pourvue, sinon de suite, en tous cas dès 1780, de bâtiments annexes. Sur le tableau de J.-B. Simons (fig. 6, fig. 15 : détail), l'orangerie est présentée comme un monument isolé. Des recherches iconographiques et des observations de terrain ont démontré que des constructions annexes, probablement une maison destinée au jardinier, son jardin emmuré et des remises, y ont été adjointes dès le XVIII^e siècle³⁶.



Fig. 13. Musée lapidaire installé dans les ruines du corps de logis du palais de Charles de Lorraine, fin XIX^e s. (© MRM)

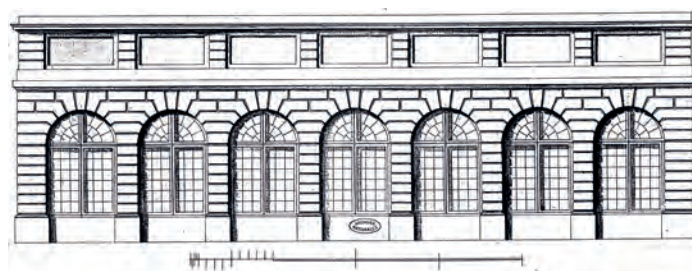


Fig. 14. L.-B. Dewez, élévation de l'Orangerie (© ANF)



Fig. 15. J.-B. Simons, *Mariemont côté jardin*, vers 1775. Détail : l'orangerie

³³ DEMELENNE & DOCQUIER 2014, p. 258; QUAIRIAUX 2004, p. 161.

³⁴ Lettre de N. Fontaine du 13 juillet 1901 relative à

la « porte de la rotonde des ruines », MRM Archives Warocqué. R 27/10: «Mariemont – Domaine – Chasses».

³⁵ DE HARLEZ DE DEULIN 2008, p. 327 et note 37.

³⁶ DEMELENNE & DOCQUIER 2014, p. 258.

En 1814, le *Plan des restes du château de Marimont* [sic] levé par Geoffrion De Cryseul (fig. 16) rend compte d'un état déjà bien dégradé de la propriété. À cette époque, la maison du jardinier et les remises (?) sont toujours visibles. Sur ce plan, le volume de l'orangerie présente distinctement sept baies ouvertes au sud. En 1869, sur l'atlas cadastral de la Belgique de Philippe Christian Popp³⁷, une lithographie des plans cadastraux du Royaume avec leurs registres et matrices, la parcelle intégrant l'orangerie est rattachée à celle de la maison du jardinier, sous le même numéro (141), intitulé « maison » (fig. 17).

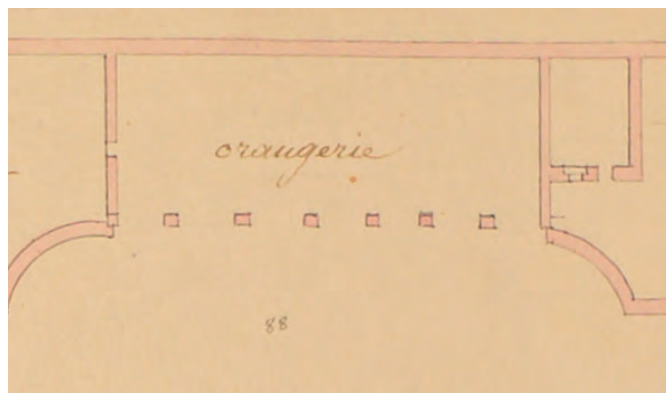


Fig. 16. G. De Cryseul, *Plan des restes du château de Marimont* [sic], 1814 [Algemeen Rijksarchief Den Haag]

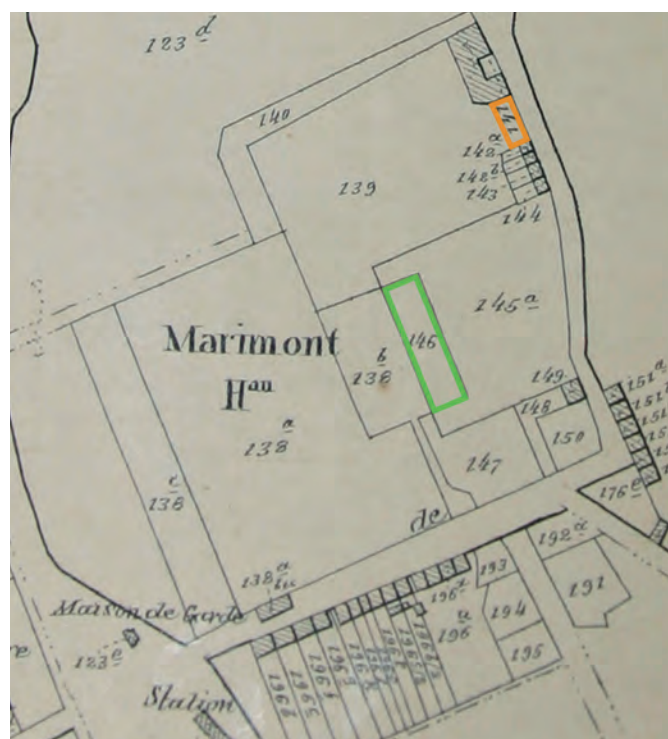


Fig. 17. P.C. Popp, *Atlas cadastral parcellaire de la Belgique. Province de Hainaut - Arrondissement de Charleroi - Canton de Binche - Commune de Morlanwelz*, Bruges, 1869. En orange l'orangerie et en vert le corps de logis du palais de Charles de Lorraine (DAO M. Dosogne © AWaP/DZO)

La période comprise entre 1780 et 1814 pourrait correspondre à l'abandon de la fonction d'abri pour les plants sans modification notable ni réinvestissement. La réutilisation au XIX^e siècle des vestiges du siècle précédent est monnaie courante. Le sort réservé aux écuries, dont les angles maçonnés ont été reconvertis en appui pour habitats précaires (fig. 4), n'a pas dû épargner l'orangerie. Divers indices (trous de boulins, aménagements intérieurs) observés *in situ* concourent à cette interprétation. Les ouvertures n'étant pas figurées sur le plan Popp, il est difficile de déterminer si les baies étaient déjà bouchées à cette époque. En tout état de cause, elles l'étaient lorsque les sept trous de boulins losangiques ont été percés dans la 4^e travée (fig. 18). Les trous de boulins repérés ailleurs à l'intérieur pourraient avoir permis l'aménagement d'un étage sur tout ou partie de l'unité. Ils peuvent aussi participer d'un aménagement



Fig. 18. Mariemont, orangerie, trous de boulins dans la 4^e travée (© M. Demelenne, MRM)

³⁷ POPP 1869, *Province de Hainaut, Arrondissement de Charleroy, Canton de Binche, Plan parcellaire de la commune de Morlanwelz avec les mutations.*

beaucoup plus modeste : le toit plat a peut-être déjà disparu à cette époque et les trous de boulins permettent de fixer les entrants d'une toiture légère. La matrice liée à l'atlas de Popp désigne, dans sa description, la parcelle de l'orangerie comme celle d'un jardin. Cela conduit à ne plus l'envisager comme un espace habitable à ce moment-là. Les couches de peinture dont les limites déterminent celles d'un local peuvent également relever de cette période. Leur nombre témoigne d'une utilisation relativement étalée dans le temps (fig. 19).



Fig. 19. Mariemont, orangerie, couches de peinture successives (© M. Demelenne, MRM)

L'orangerie est présentée sur le *Plan du parc de Mariemont appartenant à Monsieur R. Warocqué. Plan indiquant les différents agrandissements* (1906) comme un bâtiment à quatre façades (fig. 11). C'est donc que les annexes ont disparu à ce moment-là. Les sept baies méridionales originelles sont alors complètement refermées (fig. 20) par des lits de briques sur toute la hauteur de l'ouverture, à une époque encore indéterminée, mais elles apparaissent telles quelles sur une photographie du début du XX^e siècle (fig. 21). Le réseau de crampons (fig. 22) disposés sur les murs extérieurs, toujours visible aujourd'hui, est postérieur au bouchage des baies. La trace d'un achat de pointes et crochets dans les comptes de janvier 1893 pourrait s'y rapporter³⁸. Au début du XX^e siècle, la façade sud présentait un large et dense manteau de végétation persistante ou semi-persistante (fig. 21), dont la croissance a manifestement été favorisée par le placement du réseau de pointes.



Fig. 20. Mariemont, orangerie, l'une des sept baies méridionales refermées par une maçonnerie de brique (© M. Demelenne, MRM)



Fig. 21. Mariemont, orangerie, les sept baies méridionales originelles complètement refermées, début du XX^e s. (?) [source: QUAIRIAUX *et al.* 2005, p. 74]



Fig. 22. Mariemont, orangerie, l'un des crampons du réseau d'attaches en fer des façades extérieures (© M. Demelenne, MRM)

³⁸ Relevé des dépenses pour le mois de janvier 1893 : « Entretien : - pointes et crochets (14 fr 85 ct) », MRM Archives Warocqué. R 18/3 : « Comptes Fontaine ».

Des tirants en fer, au nombre de trois (fig. 23), ont été attachés entre les murs nord et sud pour tâcher de retenir la façade avant, dont le dévers vers le sud est toujours manifeste aujourd'hui (fig. 24). Ces travaux de sauvegarde correspondent peut-être à ceux dont témoigne la correspondance de Lucien Guinotte, administrateur et directeur-général des Sociétés des Charbonnages de Mariemont et de Bascoup et proche collaborateur de R. Warocqué. Le 15 décembre 1892, L. Guinotte, agissant pour le compte de la S.A. Charbonnages de Mariemont-Bascoup, adresse une lettre à Nicolas Fontaine, chargé de la gestion quotidienne de Mariemont et proche de R. Warocqué. Il y est question d'une intervention des ouvriers dans la réparation des ruines de l'ancienne orangerie³⁹. Un courrier ultérieur, daté du 14 février 1893, mais adressé cette fois à R. Warocqué, se destine à « faire savoir que la réserve posée dans notre lettre du 15 décembre dernier au sujet des travaux de consolidation demandés mais ajournés pour l'ancienne orangerie des ruines est le résultat d'une erreur provenant d'une confusion avec des parties de bâtiment comprises dans votre parc. » Et d'ajouter : « Nous nous réservons toutefois le droit de faire rechercher éventuellement si les dégâts pour lesquels des réparations nous seraient demandés ne doivent pas être imputés en tout ou en partie aux travaux souterrains du charbonnage de Haine-Saint-Pierre qui a sa limite de concession non loin de ces bâtiments et ce, conformément aux conclusions d'expertises antérieures. » Ces échanges, qui peuvent être interprétés comme une polémique naissante au sujet de travaux de stabilisation de l'ancienne orangerie imputés à la Société des Charbonnages par suite de dégâts miniers, permettent en tout cas de préciser le moment des premières interventions sur le bâti du XVIII^e siècle. Notée dans le relevé des dépenses pour le mois d'octobre 1893, l'acquisition de « Tendeurs pour saules ruines » auprès de Valère Mabilie, industriel de Morlanwelz spécialisé dans le matériel et l'outillage métallurgique, pourrait en témoigner⁴⁰.

Après le legs du Domaine, du château bourgeois et des collections d'œuvres d'art à l'État belge en 1920, la couverture végétale de l'orangerie ne semble pas avoir été très entretenue, au-delà d'un dégagement permettant de situer la porte percée dans le bouchon de la première travée, bien visible sur une photographie de 1960 (fig. 25). Des graffitis datant de cette période, gravés dans la



Fig. 23. Mariemont, orangerie, tirants en fer retenant la façade méridionale (© M. Demelenne, MRM)



Fig. 24. Mariemont, orangerie, dévers de la façade méridionale vu depuis l'intérieur du bâtiment (© M. Demelenne, MRM)

³⁹ MRM Archives Warocqué. R 27/1.

⁴⁰ MRM Archives Warocqué. R 18/3: « Comptes Fontaine ».



Fig. 25. Mariemont, orangerie, porte ménagée dans la première travée, vers 1960 (© MRM)



Fig. 26. Mariemont, orangerie, l'entablement partiellement effondré, 2005 (© M. Lechien, MRM)

pierre d'Avesnes, témoignent de visites et de l'absence de végétation à cet endroit. Après 2005 et l'effondrement d'une partie de l'entablement, l'accès est complètement interdit et l'entretien abandonné (fig. 26).

Quelques semaines à peine après l'acquisition du domaine, c'est donc à l'orangerie du XVIII^e siècle que R. Warocqué consacre les premiers soins. Ce cas particulier démontre l'énergie et les moyens déployés par celui-ci, très rapidement après son accession à la tête du domaine,

pour façonner le bâti ancien qui s'y trouve. R. Warocqué a peut-être désiré lui rendre l'apparence qu'il aurait pu avoir d'après les tableaux de Simons, tout en lui imprimant une vision que l'on pourrait qualifier de romantique, en ce qu'elle magnifie une ruine comme « dépositaire des aspirations vers l'infini et le passé, vers la beauté menacée par la mort »⁴¹. Dans le cas de l'orangerie, cela se traduit par la stabilisation de la façade et l'apport d'un décor végétal. Le bâti n'est pas réaffecté, mais sert surtout, d'après notre interprétation, à l'aménagement jardinier du domaine.

(S') approprier : intégration des vestiges dans le parc paysager

Concomitamment aux travaux menés autour de l'orangerie, les sources écrites documentent les intentions et la détermination de R. Warocqué en ce qui concerne le sort à réserver aux autres vestiges du palais de Charles de Lorraine. L'architecte-paysagiste Édouard Keilig (1827-1895) est chargé de concevoir les tracés des nouvelles allées et de conduire les travaux d'enclavement des ruines dans le parc⁴².

Le 30 janvier 1893, Henry Maquet, architecte à Bruxelles, écrit : « On ira après-demain à Mariemont pour faire les relevés des diverses parties du château à approprier »⁴³. Cependant, des réclamations se font jour, comme en témoigne la lettre signée Fontaine du 14 avril 1893 : « Nous avons eu hier soir réunion au conseil communal à La Hestre dans laquelle votre projet qui n'avait eu aucune opposition pendant la durée de l'enquête a été vivement combattu par [Motte ?] ainsi que la question de la démolition des maisons du chemin de Binche [note de R. Warocqué au crayon : *répondu*]. [A]près une discussion assez vive la délibération a été suspendue jusqu'après une visite ou une entrevue que doit avoir le Bourgmestre de La Hestre avec vous. L'autorisation est accordée en principe mais en échange on vous demandera un petit travail d'utilité publique, la [construction ?] de la rampe du chemin de Binche au point où l'on répare le mur en ce moment et la mise en vente de terrains à bâtir dans les fonds pour remplacer les maisons qui vont disparaître [note de R. Warocqué au crayon : *oui*]. » Cela ne sera sans doute pas immédiatement suivi d'effet, car le 22 avril 1893, N. Fontaine rappelle l'utilité « d'avoir au plus tôt une entrevue avec le Bourgmestre de La Hestre pour que le Conseil communal puisse prendre une délibération motivée ».

⁴¹ PRAZ 2008, p. 274.

⁴² QUAIRIAUX et al. 2005, p. 88. Très en vue dans la

seconde moitié du XIX^e s., É. Keilig est l'auteur de nombreux parcs publics, comme le bois de la Cambre

à Bruxelles par exemple.

⁴³ MRM Archives Warocqué. R 27/1.

L'enclavement des vestiges de l'ancien château figurent dans les données comptables sous les intitulés « ruines » et « extensions du parc ». Les tableaux de comptes pour l'année 1893 qui présentent une colonne « Ruines », ne donnent cependant aucune précision sur la nature des interventions. Les comptes mensuels (fig. 27) sont heureusement plus bavards⁴⁴ :

Des totaux indiqués dans le tableau sont soustraits « Bois des ruines : 201,50 » et « démolitions maisonnette, mur : 230 », entre autres. On trouve l'explication de ces sommes déduites des dépenses dans un lettre de Léon Willame, datée du 10 octobre 1893, où il se plaint de ne pas avoir pu soumissionner pour la vente de ses briques « pour des travaux que Monsieur Raoul Warocqué fait faire autour

mars 1893		« Constructions »
	« Ouvriers - annexion des ruines »	58,25 fr
septembre 1893		« Ruines »
	« ouvriers »	325,50 fr
	<i>Total</i>	325,50 fr
octobre 1893		« Ruines »
	« Bernard Désiré »	1000 fr (concierge)
	« Valère Mabilie – tendeurs pr saule ruines »	53 fr
	« Auguste Fallan »	92,75 fr
	<i>Total</i>	1125,75 fr
novembre 1893		« Extension du Parc »
	« Bernard Désiré - mur (?) fond (?) La Hestre »	250 fr
	« Bernard Jules - bois pour ruines »	22,80 fr
	« Burgeon Jules - travaux de pavage »	108 fr
	« Bernard Désiré - grand mur de clôture »	600 fr
	« Fallan Auguste - tailleur de pierres »	7,50 fr
	<i>Total</i>	988,30 fr
décembre 1893		« Extension du Parc »
	« pourboire »	15 fr
	« Pfeiffer Jean - plantes diverses »	240 fr
	« ouvriers »	350,50 fr
	« Delluchi Dome »	4,01 fr
	« Fallan Auge - tailleur de pierres »	3,75 fr
	« Pette Joseph - menuisier »	5 fr
	« Bernard Désiré - entrepreneur »	604,10 fr
	<i>Total</i>	1222,36 fr

⁴⁴ MRM Archives Warocqué. R 18/3: «Comptes Fontaine». Cependant, la somme semble fort modique pour concerner les tendeurs.

du parc de Mariemont [...] c'est à cause que Monsieur Fontaine faisait le marchand de briques⁴⁵. » Les briques des habitats délogés du bâti ancien ont donc été revendues et le produit de cette vente est directement porté au crédit du projet. En 1893, « Extension du Parc » et « Ruines » comptabilisent une dépense de 8 610,17 francs, ce qui représente à l'époque plus de 10 fois le salaire annuel d'un ouvrier-mineur⁴⁶.

Au cours des mois de mai et juin, les travaux se poursuivent. Le 12 mai 1893, N. Fontaine rapporte la découverte dans le bas du parc d'un escalier en pierres blanches : « Nous venons de découvrir dans la partie où doit se faire la descente du chemin des voitures de la cour d'honneur [...] un escalier en pierres blanches en assez bon état. Je fais continuer les fouilles à cet endroit. Cet escalier conduisait du bas jusqu'au niveau de la cour d'honneur. Nous ne pouvons pas absolument faire passer la route en cet endroit. Ce serait un crime de lèse-archéologie. Je devrais vous voir à Mariemont le plus tôt possible pour décider ce qu'il faut faire. Nous pouvons je pense trouver une autre combinaison.⁴⁷ » Cette mention ne semble pas concerner le « fer à cheval », qui ne peut être qualifié à proprement parler d'escalier, même si son statut de rampe carrossable peut partiellement correspondre à la description donnée. D'après ce courrier, l'escalier en question a dû être découvert dans les environs immédiats de la cour d'honneur. L'information essentielle est ici l'argument soulevé par N. Fontaine, le « crime de lèse-archéologie », un souci qui semble animer toute l'entreprise.

Le journal « L'éducation populaire des bassins de Charleroi du Centre et de la Basse-Sambre », du jeudi 25 mai 1893 relate « Les embellissements de Mariemont »⁴⁸ : « La famille Warocqué agrandit son parc [...] et va enclaver les fameuses ruines connues sous le nom de "Ruines de Mariemont". Pour opérer l'annexion

de cette partie forestière qui lui appartient, la famille Warocqué a dû solliciter le détournement d'un chemin de grande voirie. M. Raoul Warocqué fait, en même temps, restaurer les ruines, dont les restes gigantesques menaçaient de crouler tout entiers par suite des travaux miniers. De larges lézardes se sont produites dans les murs existants et l'effritement menaçait de perdre une des plus belles curiosités de la Belgique. Désormais les

Mars 1893.

Constructions	Devis annexion de terrain	58	25	72	18	76
	Architecte Simon & Gouy	136	14			
	Bois Bois & ferme	29	41			
	Chevalier solde Bois & terrain	34	36			
Entretien	Reboisement bassin de circulation	82	85	682	62	
	Devis & entretien parc	87	80			
	Inf. ferraillement, piscine	8	10			
	3 chemins et vidange	6	50			
	Bois & charpente parc	63	11			
	Repiquer parcs & jardins	52	62			
	Magnétite & graville	83	35			
	Scaphin parcs & Gouy	01	25			
Ramassage balle & courbe	207	"				
Affaires	Traitement Benuit			166	61	
Charges	L. Gaudy & Bresil			75		
Pensions	Mme. Hantelens			30		
Subsides	M. paléontologique			10		
Affaires politiques	Protestation emprunteur	125	20	188	07	
	lettre inf.	63	87			
Objets Divers	Voyage Curruana et	18		36		
	Septembre & Benuit	14				
Charges	Mobilier Compt. ordinaire			1311	57	
				3748	07	

Fig. 27. Tableau du compte pour mars 1893, MRM, archives Warocqué. R 18/3: « Comptes Fontaine »

⁴⁵ MRM Archives Warocqué. R 27/1.

⁴⁶ LORIAUX 2005, p. 17.

⁴⁷ MRM Archives Warocqué. R 27/1.

⁴⁸ 17^e année, n° 21, p. 4.

ruines feront partie intégrante du parc et ne pourront plus être visitées sans le consentement des propriétaires. Hâtons-nous d'ajouter qu'ils sont l'obligeance même. Les restaurations que l'on fait sont conduites avec intelligence et les amateurs d'antiquités applaudiront de tout cœur à ces dépenses. Le fameux "fer à cheval" qui formait l'entrée du palais des Princes de Lorraine va être déblayé et on rétablira la route carrossable qui existait il y a précisément un siècle, et qui avait été coupée par le chemin de grande voirie dont nous parlons plus haut. » Plusieurs éléments, quoique assemblés sans nuance dans cette petite chronique dithyrambique, en disent long sur le projet de R. Warocqué. Les efforts consentis en faveur de la restauration sont importants, à cause de l'état avancé de délabrement des ruines (dus aux travaux miniers et non, en toute hypothèse, à la négligence des aïeux de l'actuel propriétaire) mais aussi des compensations en matière d'aménagement routier exigées par leur conservation.

Concurremment, on mène l'enquête : Julien Weiler, un proche de R. Warocqué dans une lettre du 12 juin 1893, rapporte le témoignage d'un certain Désiré Valenduc au sujet des ailes du palais, de leur démolition et de leur exploitation comme carrière. Né dans un des trois logements à l'entrée de l'aile droite, il pense que l'on ne retrouvera rien sous les décombres⁴⁹.

C'est là le sens du projet de R. Warocqué : l'appropriation évoquée dans la lettre de l'architecte Maquet du 30 janvier 1893 passe par l'annexion, la restauration, la valorisation et la connaissance. Daphné Parée relève que la passion de R. Warocqué pour la collection est précoce et qu'il « fait remplir à ses objets d'art certaines fonctions muséales »⁵⁰. Est-ce à dire que les travaux lourds menés par R. Warocqué, alors qu'il n'a que 23 ans, sur le « fer à cheval », revêtent dès cette époque un objectif muséal ?

En 2005, Yves Quairiaux interprète la phase de modifications due à R. Warocqué dès 1893 comme révélant, selon lui, « sa volonté de rassembler dans son parc paysager une collection de "curiosités", (...) [dont les] ruines historiques qu'il va aménager en partie », citant en particulier la salle à l'italienne devenant « un musée lapidaire abritant des vestiges d'histoire locale ». Yves Quairiaux

insiste sur la « dimension historique » donnée par R. Warocqué à son domaine en y enclavant les ruines et conclut en replaçant ce geste au sein d'autres actions touchant le parc paysager familial, qu'il s'agisse de l'installation de sculptures contemporaines ou de pièces d'histoire locale, à la « transformation de l'espace vert en un véritable musée de plein air »⁵¹. Cette dimension muséale est mise d'autant plus en exergue que « dès 1896, le parc est ouvert au public les dimanches et jours fériés »⁵². La valorisation du patrimoine n'est jamais loin, que ce soit sur le site des fouilles de l'abbaye de l'Olive ou sur celui de son domaine. La *Gazette de Charleroi* du samedi 4 juillet 1896 indique, par exemple, que les fouilles à l'abbaye de l'Olive donnent lieu à un projet d'un musée de site : « On réunirait là tout ce qui concerne le monastère et on y placerait également, dit-on, tous les objets rares et précieux trouvés dans l'ancien palais royal de Mariemont. » Yves Quairiaux voit dans ce projet « un ensemble programmé en sections qui vont se développer et se présenter dans un cadre qui, dès 1910, est bien celui du musée que le mécène avait voulu »⁵³.

Le legs consenti par R. Warocqué, comprenant non seulement ses collections d'œuvres d'art mais aussi le château et l'écrin du parc les abritant, avait une valeur en tant qu'ensemble, formant un tout cohérent au sein duquel les différents éléments sont indissociablement liés⁵⁴. Cela inclut les ruines du palais et donc le « fer à cheval », d'autant que, comme l'écrit Annie Verbanck, les ruines intégrées au parc et les fastes de l'ancien palais illustrés dans les collections affirment « la vocation de continuité historique du site où s'inscrit désormais sa propre collection »⁵⁵. Toutefois, ces auteurs tendent à démontrer que le projet muséal de Warocqué aurait été formulé au début du XX^e siècle. S'ils annoncent la destinée ultérieure de l'ensemble, les travaux entrepris en 1893 sont sans doute trop précoces pour pouvoir être qualifiés de projet muséal.

Pour les années suivantes, quelques rares documents, notamment des lettres de l'architecte H. Maquet, peinent à trouver une interprétation sûre. Ainsi, en août 1894, il est question d'une terrasse de 90 m² à asphalté avec du ciment Portland et de l'enlèvement préalable de la couverture de cuivre⁵⁶. Plus tard, on parle de « fissures

⁴⁹ MRM Archives Warocqué. R 27/1.

⁵⁰ PARÉE 2017, p. 11 et 18.

⁵¹ QUAIRIAUX *et al.* 2005, p. 75.

⁵² QUAIRIAUX *et al.* 2005, p. 75.

⁵³ QUAIRIAUX 2004, p. 145.

⁵⁴ PARÉE 2017, p. 11.

⁵⁵ VERBANCK 2002, p. 306.

⁵⁶ Lettre de Henry Maquet du 10 août 1894, MRM Archives Warocqué. R 27/1.

dans les niches » à réparer au ciment⁵⁷. Le rapport, en 1896, d'une visite de l'architecte indique que ce dernier préconise « le remplacement de la voûte très abîmée par des poutrelles en fer avec petites voussettes »⁵⁸. Toutes ces interventions peuvent concerner différents sites du domaine, y compris le château bourgeois. La seule chronologie n'aide pas : les projets de R. Warocqué foisonnent à cette période et les ruines sont loin d'être la seule de ses préoccupations à Mariemont. Pourrait-il s'agir de niches du « fer à cheval » ? En ce qui concerne la voûte, celle de la loggia du « fer à cheval » peut être visée, tout comme celle de l'aile des cuisines, qui présente aujourd'hui encore un dispositif de poutrelles et voussettes semblable à celui décrit (fig. 28)⁵⁹. Quant à la terrasse, ses dimensions étant très proches de la surface intérieure de l'orangerie, il serait tentant – mais hasardeux, vu l'absence de trace matérielle – d'y voir un projet de recouvrement du monument.

Au début de l'année 1894, N. Fontaine annonce que le chemin autour des ruines connaît son tracé définitif⁶⁰. C'est donc qu'à cette date, les premiers travaux d'intégration des ruines sont bien avancés, voire terminés. En 1909, on trouve de nouveaux témoignages relatifs à des interventions sur les ruines dans les archives. En avril, N. Fontaine écrit : « J'ai vu M. André au sujet des ruines ; il doit me remettre un projet pour une dépense de 1000 frs.⁶¹ » L'objectif visé par cette dépense très importante est explicité le mois suivant : « Les travaux aux ruines marchent très bien. Il s'agit bien, comme vous le dites, de la réparation de la grande voûte entreprise à forfait pour ses 1041.00 [francs]⁶². » Ici aussi, cependant, il est impossible de cerner avec précision le site de l'intervention.

Pour le XVIII^e siècle, les rares mentions du « fer à cheval » ne permettent pas d'écrire une histoire du monument fiable. À l'époque de R. Warocqué, même si les archives semblent à première vue plus prolixes au sujet des ruines, la difficulté à localiser précisément les travaux dont il est question, en particulier dans les comptes, qui restent généraux, rend impossible un exposé détaillé des travaux réellement menés sur le site.



Fig. 28. Mariemont, ailes des cuisines, poutrelles et voussettes attribuables à une campagne de travaux de stabilisation de la fin du XIX^e ou du début du XX^e s. (© M. Demelenne, MRM)

L'INTERVENTION SUR LE SITE DU « FER À CHEVAL »

Le « fer à cheval » à travers les archives : entre promesses et incohérences

Les archives permettent de poser un cadre général : les intervenants principaux sont connus, tout comme les grandes lignes de la chronologie. Vers 1776, le gouverneur des Pays-Bas Charles de Lorraine commande un escalier monumental destiné à magnifier l'entrée sud du palais de Mariemont : le « fer à cheval »⁶³. De ce côté, l'accès au palais se limite alors à un simple chemin taluté d'allure rustique comme l'illustre la vue de J.-B. Simons (fig. 6). Selon le seul projet connu établi par l'architecte L.-B. Dewez et conservé aux Archives générales du Royaume (fig. 2), l'ensemble se présente sous la forme d'un escalier monumental à double rampe convergente en courbe, garnie d'une balustrade et destinée à racheter une différence de niveau de 7 m environ entre deux jardins au point le plus bas du parc actuel. La double rampe présente en son centre une loggia sur trois travées séparées par des colonnes de type corinthien supportant un entablement également couronné d'une balustrade. Le toit plat de cette loggia sert de belvédère. De part et d'autre, un talus engazonné en gradins rachète la différence de niveau. La construction commence en 1778, sous la direction de Louis Montoyer, « commis » de L.-B. Dewez dès 1767⁶⁴. Il poursuivra le projet quand

⁵⁷ Deux lettres de la Société anonyme des Ciments et Bétons du 7 octobre et du 19 décembre 1894, MRM Archives Warocqué. R 27/1.

⁵⁸ Lettre de N. Fontaine du 23 mai 1896, MRM Archives Warocqué. R 27/1.

⁵⁹ DEMELENNE & DOCQUIER 2014a, p. 267.

⁶⁰ Lettre du 20 janvier 1894, MRM Archives Warocqué. R 27/1.

⁶¹ Lettre de N. Fontaine du 15 avril 1909 (MRM Archives Warocqué. R 27/2 « Domaine de Mariemont – Parc, Bois de Mariemont – Terres de Morlanwelz »).

⁶² Lettre de N. Fontaine du 25 mai 1909 (MRM Archives Warocqué. R 27/2 « Domaine de Mariemont – Parc, Bois de Mariemont – Terres de Morlanwelz »).

⁶³ DUQUENNE 2014. p. 279.

⁶⁴ LEMOINE-ISABEAU 1979-1980, p. 32.

L.-B. Dewez sera démis de ses fonctions en février 1780 et lui succèdera en tant qu'architecte de la cour en 1783⁶⁵. À l'exception du projet d'élévation conservé de L.-B. Dewez, et contrairement à d'autres réalisations dans le parc (le palais surtout), nous ne disposons d'aucune vue détaillée.

En 2018, au moment de commencer l'investigation de terrain, la première compilation des publications considère le « fer à cheval » comme un monument du XVIII^e siècle ayant connu une simple mise en valeur à l'initiative de R. Warocqué à la fin du XIX^e siècle⁶⁶. L'ampleur et la nature de l'intervention de R. Warocqué est méconnue et ne se laisse voir que de manière imprécise lors du dépouillement des archives⁶⁷ d'autant que les travaux qui y sont recensés sont, à quelques exceptions près, impossibles à situer. Or, lorsqu'il est question d'intervenir sur le monument ou sur le site, en le transformant peu ou prou par la stabilisation ou la restauration, la narration des données

issues des archives et la description des tableaux ou des plans ne suffit plus. En particulier, les failles d'une reconstruction fondée quasi uniquement sur ces sources apparaissent au grand jour. Certains plans, depuis toujours, sont appelés à rester à l'état de projet et certains tableaux sont, on le sait, des projections d'une réalité idéalisée ou anticipée⁶⁸. Ainsi, Xavier Duquenne a évoqué les projets successifs pour les jardins⁶⁹; qu'en est-il du « fer à cheval » ? Aujourd'hui, un seul document montre l'élévation du « fer à cheval » telle que le projetait son architecte. Quelle est la place de ce document dans la succession des projets ? Est-ce bien ce projet qui fut finalement réalisé ?

La simple comparaison entre le monument aujourd'hui et le projet de L.-B. Dewez, conservé aux Archives générales du Royaume, met en évidence plusieurs différences (fig. 29). Le constat le plus frappant est la présence d'une fontaine entre les deux bras formés par la rampe courbe. Réalisée



Fig. 29. Comparaison entre le projet d'élévation de la double rampe du « fer à cheval » (© AGR) et une vue contemporaine du monument (© M. Lechien, MRM) mettant en exergue leurs différences

⁶⁵ DUQUENNE 2014, p. 280.

⁶⁶ QUAIRIAUX *et al.* 2005, p. 64.

⁶⁷ Voir ci-dessus p. 23-27.

⁶⁸ Ainsi en va-t-il du tableau de J.-B. Simons de 1773 montrant la façade du palais de Mariemont côté cour d'honneur, au sujet duquel Claire Lemoine-Isabeau statuait sans ambages:

« cette peinture décrit des éléments qui n'étaient alors qu'à l'état d'intention » (LEMOINE-ISABEAU, 1979-1980, p. 29).

⁶⁹ DUQUENNE 2014, p. 275-276

au deuxième quart du XVIII^e siècle, elle se trouvait initialement à 900 m à vol d'oiseau du site et a été restaurée à cet emplacement par R. Warocqué⁷⁰, avant d'être intégrée près du « fer à cheval » au milieu du XX^e siècle. Il s'agit donc d'une pièce rapportée tout à fait étrangère au projet initial⁷¹. L'absence des deux travées, centrale et orientale, de la loggia constitue la première observation sur le monument proprement dit. Leur préexistence est signalée par les vestiges de niches engagées dans la maçonnerie du mur de soutènement et par les départs de pilastres. Trois autres différences majeures peuvent être constatées pour le mur de soutènement. Premièrement, l'aspect dénudé des maçonneries là où, selon le projet d'élévation, aurait dû prendre place une élégante décoration ; deuxièmement, la présence d'un réseau de petits conduits de section quadrangulaire (23 à 24 cm x 13 cm) disposés en quinconce sur la quasi-totalité du mur de la double rampe (fig. 30) ; troisièmement, l'existence d'une cavité voûtée au pied de la maçonnerie mise en évidence après le dégagement de la végétation, à l'est des vestiges de la loggia, un aménagement également absent du projet initial (fig. 31).

Les différences observées entre le projet d'élévation et les vestiges matériels visibles aujourd'hui peuvent s'expliquer par la nature du projet en question. Ce document présente ce que L.-B. Dewez avait l'intention de faire, et pas nécessairement ce qui fut finalement réalisé. Son unicité, en tant que seule source parvenue jusqu'à nous, peut donc induire en erreur. La réalisation effective pourrait tout aussi bien être le résultat d'un autre projet non conservé. D'autre part, la construction du « fer à cheval » est entamée peu avant que L.-B. Dewez se voit retirer la charge d'architecte de cour au profit de L. Montoyer⁷². Le nouvel architecte aurait-il voulu se démarquer de son prédécesseur ?



Fig. 31. Quelques-uns des canaux de drainage sillonnant le mur de rampe actuel et le sommet d'une cavité voûtée observée au pied du même mur à l'est de la loggia (© M. Dosogne, AWaP/DZO)

Par ailleurs, le réseau de petits conduits quadrillant le mur de soutènement répond à une réelle nécessité. Les relevés de l'état du monument couplés à une exploration par camera⁷³ ont montré en 2018 qu'il s'agit d'un véritable réseau de canaux horizontaux et verticaux reliés entre eux, contemporains de la maçonnerie et, selon toute vraisemblance, destinés au drainage⁷⁴. Le « fer à cheval » est situé sur le versant sud d'un coteau dominant la Haine et culminant à 160 m, la déclivité du terrain entre l'entrée actuelle du Domaine et le monument étant de 40 m⁷⁵.

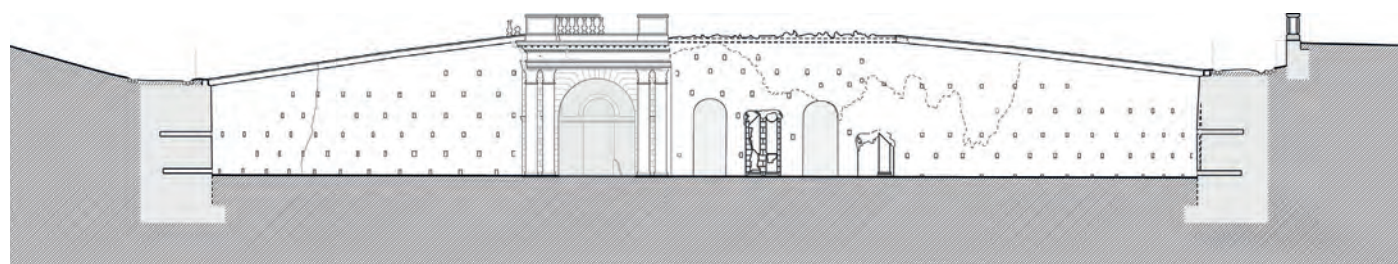


Fig. 30. Les canaux de drainage sillonnant le mur de rampe actuel d'après les relevés de D. Coster, J. Parmantier et M. Vandevoorde (© Bureau d'architectes Coster & Vanden Eynde)

⁷⁰ VAN DEN EYNDE 1989, p. 354.

⁷¹ DOCQUIER 2012, p. 51.

⁷² DUQUENNE 2014, p. 280; VAN DE VIJVER 1998, p. 133.

⁷³ Afin de mieux comprendre le réseau de canaux

de drainage du mur de rampe, les services de l'entreprise AMC Débouchages SPRL ont été sollicités. Cette même entreprise est également intervenue lors de la mise au jour d'une autre cana-

lisation (voir *infra*).

⁷⁴ DOSOGNE & DEMELENNE 2020; DOSOGNE & DEMELENNE 2021.

⁷⁵ COLETTE 2018a et 2018b.

La construction du monument entame le terrain naturel. Les maçonneries, soutenant la terrasse supérieure, dite aujourd'hui de l'Abondance, sont donc directement exposées à la pression des eaux de ruissellement. Cette composante essentielle aurait-elle pu avoir été négligée par L.-B. Dewez ?

Les résultats archéologiques et les archives du sol

Limitée dans le temps et destinée à répondre aux questions des architectes en charge du projet de restauration actuel, l'intervention vise deux axes : décrire l'état originel du monument et évaluer la portée de l'intervention de R. Warocqué et des aménageurs ultérieurs. Il était donc question, par exemple, de définir la nature des fondations et leur profondeur, les niveaux de circulation originels, les aménagements immobiliers ou jardiniers dans l'emprise du monument. Les questions liées à la présence de la fontaine depuis le XX^e siècle (adduction d'eau, nivellement...) devaient également être envisagées.

La fouille ne visait donc pas à explorer exhaustivement le monument mais devait cibler ces points précis. En accord avec les architectes en charge du projet de restauration, huit tranchées de sondages ont été planifiées. Pour des raisons de sécurité et par manque de temps, seules six d'entre elles ont été menées à bien (fig. 32), dont cinq dans l'emprise des deux rampes et une sur la rampe orientale (qui n'apparaît pas sur le plan). Ces tranchées ont été réalisées au moyen d'une pelle mécanique de faible tonnage (fig. 33).

Grâce à l'interprétation des données tirées des fouilles et croisées avec l'ensemble des autres documents, l'histoire du monument peut être retracée en six phases principales depuis sa construction jusqu'à nos jours, en dépit de la quasi-absence de matériel archéologique.

Toutes n'ont pas la même ampleur, mais toutes témoignent de projets et d'interventions portant sur l'ensemble du site. Nous nous attarderons plus particulièrement sur les phases 1 et 5, respectivement la construction sous Charles de Lorraine dans le dernier quart du XVIII^e siècle et la restauration par R. Warocqué à l'extrême fin du XIX^e siècle. La diachronie du site est perceptible sur les quelques 2 mètres de stratigraphie séparant le bas de la canalisation sise au pied du mur de rampe et la surface de circulation actuelle (fig. 34).

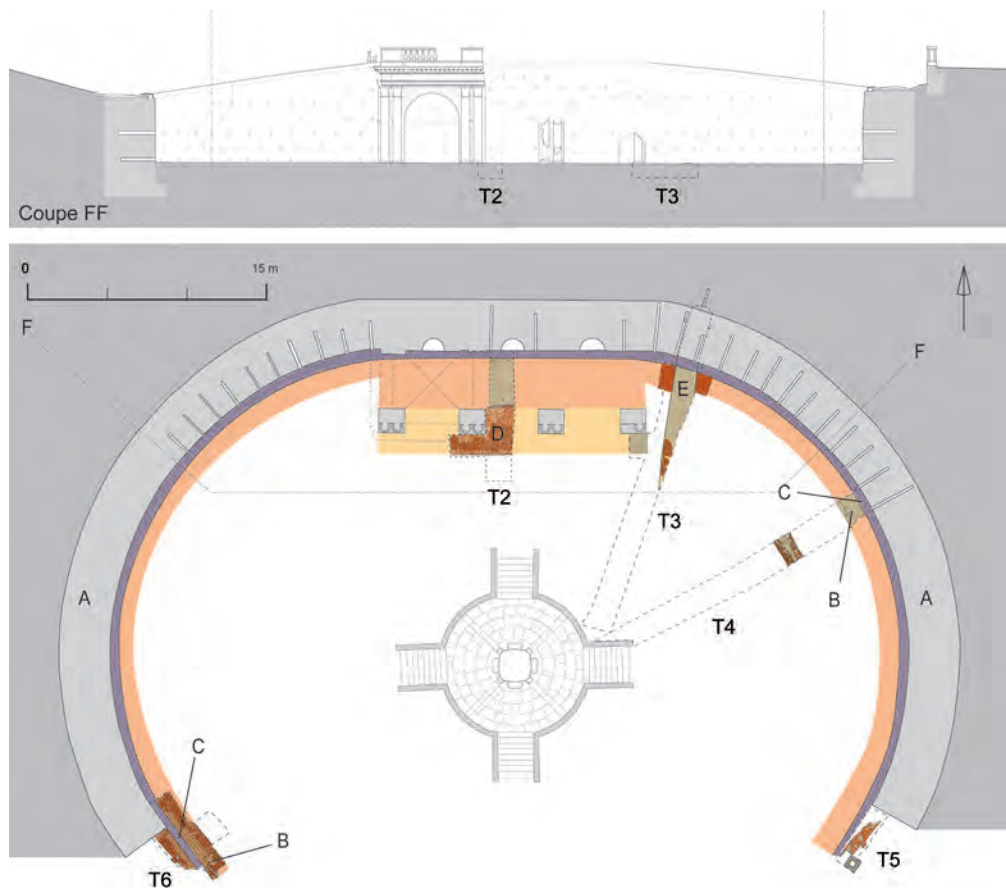


Fig. 32. Les tranchées de sondages réalisées et les vestiges mis au jour. Localisation des tranchées de sondages (T2-T6), les vestiges mis au jour (B-E) et les propositions de restitution (en orange et mauve) (DAO C. Leduc © AWaP/DZO), d'après les relevés de D. Coster, J. Parmantier et M. Vandevorode (© Bureau d'architectes Coster & Vanden Eynde)



Fig. 33. La pelle mécanique de faible tonnage à l'ouvrage dans le sondage 4 (© M. Demelenne, MRM)

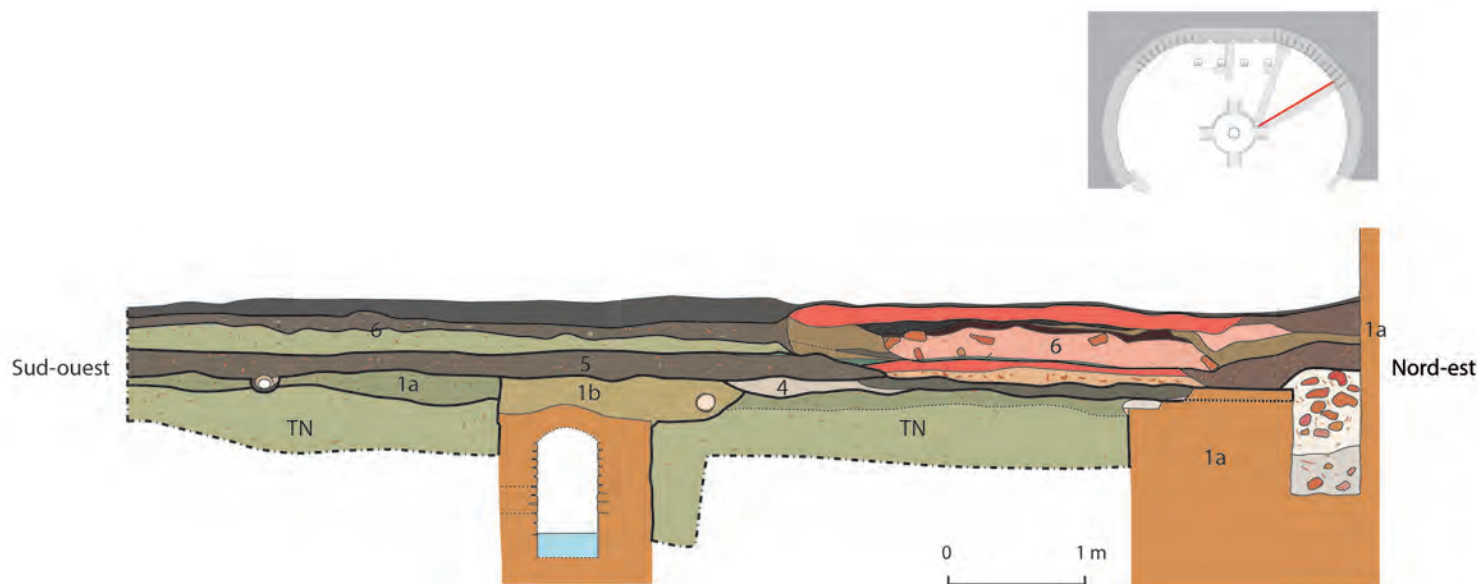


Fig. 34. La coupe stratigraphique observée dans le sondage 4. TN : terrain naturel ; 1a, 1b, 4, 5, 6 : phases d'aménagement, dont : 1. Construction sous Charles De Lorraine, 5. Intervention de R. Warcoqué, 6. XX^e siècle (© M. Dosogne, AWaP/DZO & M. Demelenne, MRM)

1777-1779 : l'aménagement du « fer à cheval »

Les comptes de la Maison de Charles de Lorraine ont été dépouillés afin d'y identifier les documents comptables mentionnant explicitement le « fer à cheval ». Ils sont rares : seules sept mentions directes et une indirecte relative aux prestations de L. Montoyer ont été repérées entre 1772 et 1780. D'autres informations sont certainement à mettre en relation avec le « fer à cheval », mais en l'absence de destination précise, parmi les nombreux travaux menés en permanence d'un bout à l'autre du domaine, il est généralement impossible de les attribuer avec certitude au monument. Les mentions relevées offrent la possibilité de restituer les principales étapes du chantier. Projetés dès 1776, il apparaît que les travaux les plus importants se concentrent sur l'année 1778⁷⁶. Néanmoins, les besoins sont anticipés dès 1777 avec la production de pierres taillées destinées à l'édifice⁷⁷. En 1778, les premières mentions de travaux de déblaiement et de gros œuvre sont attestées (acquisition des matériaux et travaux de maçonnerie). Interviennent ensuite les corps de métiers attachés à des travaux de finition, tel le fer forgé. Enfin en 1779, les travaux touchant à leur fin, les blocs de gazon destinés aux gradins bordant le monument sont livrés depuis La Hestre⁷⁸.

L'intervention archéologique de 2018 apporte de nouvelles données en mettant en évidence de nombreux vestiges du monument original aujourd'hui dérasés et/ou enfouis et totalement ignorés.

Les vestiges d'un imposant mur en brique dérasé ont été mis au jour dans quatre tranchées (2, 3, 4 et 6). Érigé devant le mur de rampe actuel, il en est distant de 40 à 56 cm (fig. 32, B, fig. 34 et fig. 35). D'une largeur maximale de 1,20 m, ce mur atteint une épaisseur de 2,88 m devant la loggia⁷⁹. Il se caractérise par la présence à



Fig. 35. La coupe stratigraphique observée dans le sondage 4. À droite, le mur dérasé. Vue vers le nord-ouest (© M. Dosogne, AWaP/DZO)

⁷⁶ AGR, Bruxelles, Maison de Charles de Lorraine/I.221/ dossiers 84 et 85.

⁷⁷ Entre le 1^{er} novembre 1776 et le 1^{er} novembre 1777, une seule pièce mentionne le « fer à cheval ». Il s'agit d'une quittance liée au compte n° 28 : « 303 florins, 9 sols, 6 deniers pour les journées employées à la taille des premières pierres du fer à cheval et autres

ouvrages de réparation » pendant l'année 1777, payés à Jean Lépine le 20 novembre 1777.

⁷⁸ DUQUENNE 2014, p. 278. Notons en particulier le *Compte des transports de briques et autres matériaux faits par Dufrasne* en 1779, dont « 17 044 gazons tirés sur la place de La Hestre et employés aux gradins proche le fer à cheval [...] ». Cette pratique

d'engazonnement à partir de gazons tirés sur la place de La Hestre est déjà observée en 1774 pour « le grand talus à l'entrée de Mariemont ».

⁷⁹ Lors des investigations, il a été constaté que le mur « écran » était plus épais au niveau de la loggia. Néanmoins, la méthodologie de fouille par sondage n'a pas permis de préciser si la maçonnerie s'élargissait progressivement.

intervalles réguliers de canaux de drainage comparables à ceux observés dans le mur de rampe. L'espace entre ces deux murs était aménagé en un canal soigneusement maçonné (fig. 36). Sous les vestiges de l'actuelle loggia, un imposant massif de fondation d'une terrasse en brique a été dégagé (fig. 37). D'une longueur identique à la loggia actuelle, elle est plus large de 1,25 m. La tranchée de sondage 3 se situait face à la cavité voûtée observée avant l'intervention dans le mur de rampe et visait, entre autres, à en expliquer la raison d'être. Cette cavité voûtée correspond à une imposante canalisation en brique, large de 1,60 m et dégagée sur 7,65 m de long (fig. 38). Elle se prolonge en sous-sol en direction du sud, en passant sous le mur parallèle au mur de rampe. L'examen des maçonneries démontre que les deux murs, le canal qui les sépare et cette grande canalisation sont contemporains et résultent d'une unique phase de travaux, comme en témoigne également la teichographie (briques et liant de nature sensiblement identiques mis en œuvre de la même manière).



Fig. 36. Le canal maçonné [comblé de remblais *a posteriori*] entre le mur de rampe actuel et le mur dérasé, dans le sondage 3 [© M. Dosogne, AWaP/DZO]



Fig. 37. Les fondations de la loggia en brique dégagée sous la loggia actuelle [© M. Dosogne, AWaP/DZO]



Fig. 38. La grande canalisation en brique mise au jour dans le sondage 3 [© M. Dosogne, AWaP/DZO]

Ces éléments inédits nous invitent à formuler une nouvelle hypothèse quant à l'aspect original du monument (fig. 39). Selon cette interprétation, le mur actuellement conservé en élévation constituerait un mur « technique », un mur d'une largeur impressionnante destiné à soutenir la terrasse et à assurer la gestion des eaux de ruissellement. Au travers du réseau de canaux, ces eaux étaient guidées vers le canal maçonné au pied du mur afin d'être évacuées. Ce dispositif technique était habilement masqué par la construction d'un second mur, un mur « écran » correspondant à la maçonnerie dérasée mise au jour dans plusieurs sondages. C'est ce mur qui recevait l'élégante décoration. Cette interprétation apporte une explication cohérente aux nombreuses contradictions entre le dessin attribué à L.-B. Dewez et le monument conservé. Même si ces données ne permettent pas de confirmer que le projet de l'architecte est bien celui mis en œuvre, elles ne le remettent plus fondamentalement en question.

Le dégagement de l'important tronçon de canalisation dans la tranchée 3 nous invite à sortir du cadre strict

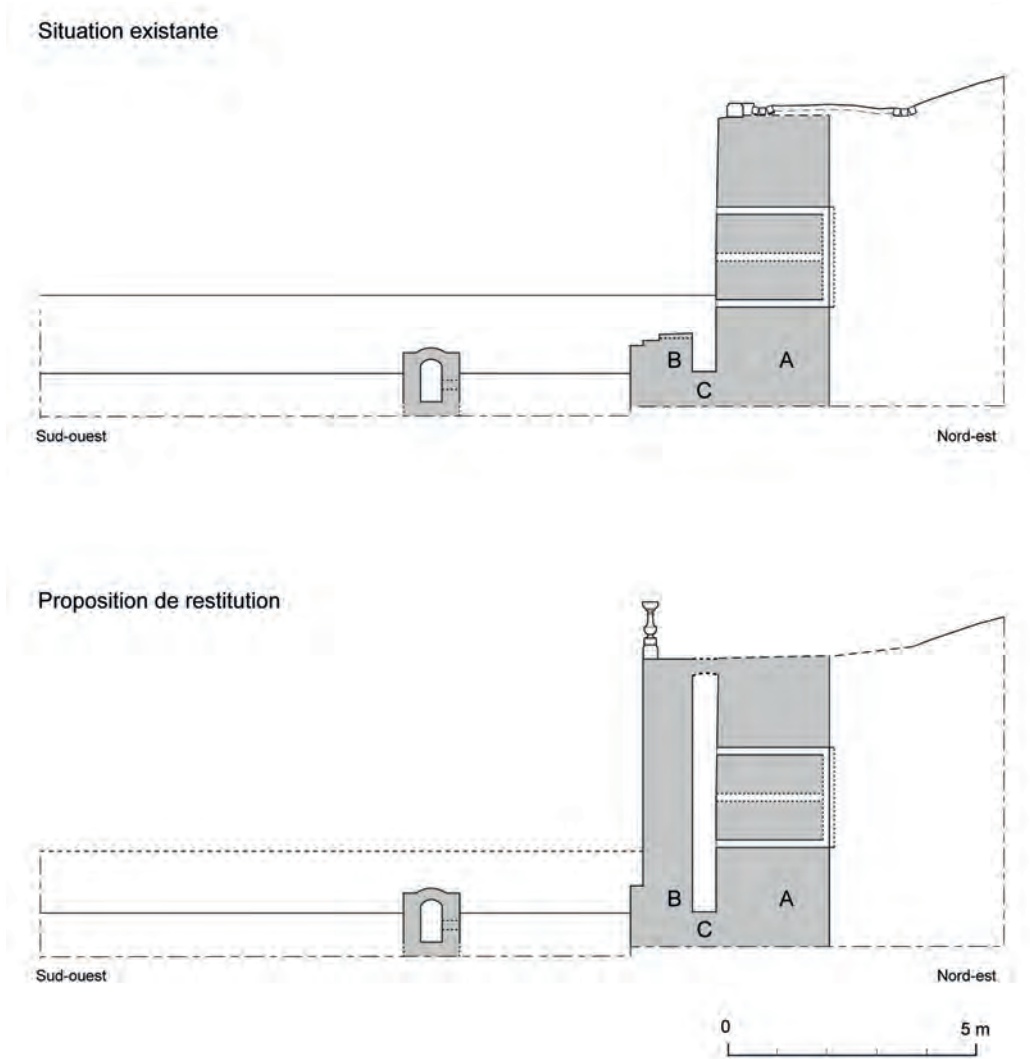


Fig. 39. Proposition de restitution schématique du « fer à cheval » dans son état original. En haut, relevé en coupe des vestiges du sondage T4. En bas, essai de restitution. D'après les relevés de D. Coster, J. Parmantier et M. Vandevoorde (© Bureau d'architectes Coster & Vanden Eynde), augmenté (© M. Dosogne, AWaP/DZ0)

du projet de restauration et à élargir notre point de vue en remplaçant le « fer à cheval » dans le vaste domaine de Charles de Lorraine. Les jardins entourant le palais ont été l'objet de multiples projets d'aménagement au fil des siècles. Ces projets font la part belle aux pièces et jeux d'eaux, destinés à mettre en valeur la demeure et son environnement au gré des modes successives. La mise en œuvre de tels dispositifs implique la maîtrise de l'hydraulique des jardins : une gestion réfléchie des ressources en eau et l'établissement d'un réseau de canalisations et d'équipements propres à générer les effets souhaités. Dans le projet réalisé par L.-B. Dewez pour le domaine de Mariemont⁸⁰, mis en œuvre dès 1778 et illustré par une vue

à vol d'oiseau de L.-A. Dupuis (fig. 7), l'architecte envisage d'étendre les aménagements vers la Haine, bien au-delà du « fer à cheval ». Un long bassin triangulaire à pointe coupée devait prendre place dans l'axe du « fer à cheval », vers la vallée. Ce bassin devait être agrémenté d'une succession de petites cascades ou cascadelles⁸¹. Bien qu'une partie des aménagements proposés par Dewez n'aient pu être exécutés avant le décès de Charles de Lorraine, ce bassin semble bien avoir été réalisé. Son emplacement a laissé son empreinte dans le parcellaire, encore perceptible dans plusieurs documents cadastraux du XIX^e siècle (fig. 40)⁸². La grande canalisation (fig. 38) fait partie de ce réseau hydraulique. Ses dimensions imposantes, son em-

⁸⁰ DUQUENNE 2014, p. 274-277.

⁸¹ DUQUENNE 2014, p. 276-277.

⁸² On le retrouve notamment sur le cadastre primitif,

Commune de Morlanwelz, Section A, en quatre feuilles 1^{re} partie (1830-1834) et sur l'Atlas cadastral de Belgique. Province de Hainaut, Arrondissement de

Charleroy, Canton de Binche, plan parcellaire de la commune de Morlanwelz avec les mutations, de P.C. Popp en 1869 (DEMELENNE & DOCQUIER 2014, p. 262, fig. 149).



Fig. 40. P.C. Popp, *Atlas cadastral parcellaire de la Belgique. Province de Hainaut – Arrondissement de Charleroi – Canton de Binche – Commune de Morlanwelz, Bruges, 1869*. En bleu le bassin triangulaire à pointe coupée; en rouge figure l'emplacement du «fer à cheval» (DAO © M. Dosogne, AWaP/DZO)

placement et son orientation démontrent qu'elle n'a pas de fonction directe au sein du « fer à cheval », mais nous invite à formuler l'hypothèse de son lien éventuel avec le grand bassin en contrebas, dont le jeu de cascates nécessite l'apport d'un important volume d'eau. La contemporanéité de cette canalisation avec les maçonneries du « fer à cheval » nous rappelle que le monument, loin de constituer un projet unique et isolé, n'est qu'un maillon dans un complexe plus vaste dont les traces dans le paysage environnant ont été progressivement emportées avec la révolution industrielle.

Le sondage 4 a croisé les vestiges d'un autre tronçon de canalisation en brique (fig. 41). Large de 1,15 m, la canalisation surmontée d'une couverture voûtée est perpendiculaire à la tranchée. Son lien avec la grande canalisation de la tranchée 3 n'a pas pu être établi. Les données stratigraphiques et le recours à des canaux de drainage très comparables à ceux observés dans l'ensemble des maçonneries originelles suggèrent de l'associer à la phase de construction initiale. Une exploration par camera a permis de suivre le conduit sur 13,40 m de long vers le sud-est et 2,50 m vers le nord-ouest, avant d'être interrompue par des éboulements. En plan, la conduite n'est pas rectiligne mais semble adopter la courbure du mur de rampe orientale. Sa fonction reste indéterminée.

Dans la construction originelle, les matériaux mis en œuvre sont principalement la brique pour le gros œuvre de maçonnerie et la pierre bleue acheminée depuis la région



Fig. 41. Le tronçon de canalisation mis au jour dans la tranchée 4 (© M. Dosogne, AWaP/DZO)

de Soignies pour les éléments taillés, tels les balustres, dont on trouve encore quelques fragments déposés à proximité du monument. Parmi les données comptables consignées dans les archives, une information a retenu plus particulièrement notre attention : les achats de chaux. Durant toute la période comprise entre 1772 et 1777, deux types de chaux sont mentionnés : la chaux de crayon et celle de Canestelle. La chaux de crayon a pu être identifiée comme celle provenant d'un calcaire marneux⁸³. La chaux de Canestelle peut être rapportée à un produit fabriqué à Fontaine-l'Évêque, une localité située à une douzaine de kilomètres de Mariemont⁸⁴.

Si les comptes sont très synthétiques comme on l'a vu plus haut, le dépouillement des autres années amène en comparaison de nouveaux éléments : l'année de l'aménagement du « fer à cheval » est la seule par exemple où on a recouru à trois types de chaux et non deux. On se fournit expressément en chaux de Tournai (chez Derasse, Faubourg de Valenciennes), bien qu'en très faible quantité, correspondant à 1,5 % du total de fourniture de chaux de l'année. Cette chaux fournie par une entreprise située à 80 km de Mariemont n'a pas été achetée par hasard. Notre hypothèse est qu'elle était destinée à intégrer, avec parcimonie, des compositions de mortiers utilisés dans les conditions particulières que sont celles du mur « technique » du « fer à cheval », le mur de soutènement de la terrasse, drainant les eaux en provenance de la colline. Le résultat des analyses⁸⁵ conforte cette hypothèse, attribuant une faible hydraulicité et les qualités associées en terme physico-mécaniques

⁸³ HUOT 1837, p. 574.

⁸⁴ LEGROS 1950, p. 357.

⁸⁵ BOSSIROY 2019; DAGRAIN 2019.

aux mortiers remontant au XVIII^e siècle⁸⁶. Les architectes, maîtres d'œuvre et maçons de la fin du XVIII^e siècle ont, semble-t-il, pris soin d'utiliser une chaux hydraulique, conscients de l'humidité dans laquelle allait baigner l'ouvrage. Leur choix s'est spécifiquement porté sur une chaux relativement exogène, très certainement en vertu de ses caractéristiques non seulement aptes à supporter l'humidité mais aussi à produire ses meilleurs effets dans un contexte humide. La chaux hydraulique fait en effet sa prise à l'eau et non à l'air comme la chaux aérienne. En d'autres termes, plus elle est exposée à l'humidité, plus elle durcit. C'est donc très certainement à dessein que le chantier de Mariemont a fait appel, précisément l'année d'édification du « fer à cheval », à un troisième type de chaux, que l'on ne retrouve pas dans les comptes des autres années, consacrées à l'aménagement d'ouvrages moins soumis à l'humidité, comme le corps de logis, les ailes et l'orangerie.

Ces nouveaux éléments donnent forme à un monument beaucoup plus complexe que ce que le seul dessin connu à ce jour du projet laissait imaginer. Si l'archéologie ne permet pas d'affirmer que le monument conçu par L.-B. Dewez a été en tous points mis en œuvre, elle ne l'exclut plus non plus, les contradictions entre le projet et la réalité matérielle ayant désormais trouvé une explication. Xavier Duquenne a mis en évidence les similitudes formelles et esthétiques entre le « fer à cheval » et d'autres réalisations de l'architecte ailleurs en Belgique⁸⁷. Quoi qu'il en soit, la complexité de la réalisation révèle le savoir-faire de son concepteur, sa créativité et son ingéniosité autant que sa maîtrise technique, le reflet d'une expertise réelle et pratique. Quant à la décoration, la disparition du mur écran masquant les aménagements techniques ne permet plus aujourd'hui de la restituer. Ce n'est pas la seule question à laquelle la campagne de fouille n'a pas pu apporter de réponses. La relation entre les deux larges conduites en est une autre. La manière dont les deux murs étaient reliés en élévation en est encore une autre. Voûte au sommet ? Ancrages intermédiaires assurant la stabilité de l'ensemble ? Une autre

interrogation concerne la largeur du mur écran, plus importante dans le sondage 2 en face de la loggia que dans les autres tranchées. Enfin, l'élévation de la loggia pose aussi question : correspondait-elle en tout ou en partie à celle représentée sur le dessin conservé ? Une partie de ces questions pourraient être résolues lors des travaux de restauration. La recherche archéologique est appelée à se poursuivre sur le site.

Charles de Lorraine a-t-il admiré le « fer à cheval » terminé ? Considérant que son dernier séjour à Mariemont a lieu à l'automne 1779, c'est de l'ordre du possible⁸⁸. Par contre, au décès du gouverneur, le 4 juillet 1780, une part non négligeable des travaux d'aménagement des jardins illustrés sur la gravure de L.-A. Dupuis n'est pas finalisée et le montant estimé pour l'achèvement est considérable⁸⁹. Selon X. Duquenne, les gouverneurs Marie-Christine et Albert de Saxe-Teschen, successeurs de Charles de Lorraine, ont poursuivi la mise en œuvre du chantier en cours⁹⁰. L'archéologie permet de nuancer le propos. Sur le site du « fer à cheval », le bassin circulaire à jet d'eau, représenté par Dupuis, mais totalement absent du site fouillé, n'a jamais pris place entre les rampes du monument.

Suite au décès de Charles de Lorraine, trois experts, parmi lesquels l'architecte de la cour L. Montoyer, sont chargés de se rendre à Mariemont et de dresser l'état des lieux des bâtiments. Dans leur rapport daté du 22 août 1781, soit peu de temps après la fin des travaux, L. Montoyer signale déjà le mauvais état d'éléments de décoration : « plusieurs piédestaux ornés de groupes de figures dont plusieurs sont en mauvais état, plusieurs pièces en sont déjà tombées, entre autres un bras tout entier de façon qu'il sera nécessaire de faire de grandes réparations en temps et de les faire mettre en couleur à l'huile si on veut les conserver⁹¹. » Il est également précisé que « le fer à cheval bâtis [*sic*] depuis peu avec toute la balustrade se trouve en bon état, mais on devra les faire mettre en couleur à l'huile si on veut les conserver⁹². »

⁸⁶ Les échantillons issus de la fondation de la loggia (n° 789), du mur en brique F5 dérasé (n° 791), de l'élévation du mur de rampe actuel (n° 792), de la fondation du conduit entre deux murs F17 (n° 795), de la fondation de l'about de la rampe en T5 (n° 800) et de la colonne d'écoulement de l'eau y associée (n° 799) présentent tous les propriétés physico-mécaniques d'un liant s'apparentant à une chaux faiblement hydraulique. Ceux qui ont connu une analyse pétro-

chimique (n° 795, 791 et 789) montrent tous les trois la même composition, dans les mêmes proportions : 1 part de chaux aérienne à faiblement hydraulique pour 3 parts de sable fin siliceux glauconitique. Ces résultats viennent confirmer le faisceau d'indices conduisant à attribuer ces maçonneries au XVIII^e s., avant l'utilisation du ciment. Ce premier groupe prend donc place soit au sein du projet initial soit au sein de réfections qui y sont apportées rapidement

dans la continuation de l'aménagement originel.

⁸⁷ DUQUENNE 2014, p. 280.

⁸⁸ QUAIROUX 1987a, p. 76.

⁸⁹ DUQUENNE 2014, p. 277.

⁹⁰ DUQUENNE 2014, p. 280.

⁹¹ AGR CF, 772, f°80 à 87, cité par JOTTRAND 1979-1980, p. 55.

⁹² AGR CF, 772, f°80 à 87, cité par JOTTRAND 1979-1980, p. 55.

1794 : les révolutionnaires à Mariemont

Bien que n'ayant plus eu l'honneur des visites des gouverneurs en place depuis 1792, la résidence de Mariemont et les jardins continuent d'être entretenus, tout en limitant les dépenses⁹³. En 1794, les révolutionnaires français sont aux portes du domaine ; le palais est incendié et pillé, notamment afin de récupérer les matériaux de valeur tels les métaux. Le « fer à cheval » n'y échappe pas : « Toutefois les pillards vinrent arracher le plomb des toitures des ailes, les plaques de fer des cheminées, les grillages, ils brisèrent les pilasses [sic] du fer-à-cheval, au nombre de 550, et cela uniquement pour en avoir les morceaux de fer, dont elles étaient attachées (...)»⁹⁴. Ces événements ne sont pas documentés en tant que tels par l'archéologie. En effet, les destructions touchent principalement les éléments en élévation ; elles ont peu, voire pas d'impact sur le sous-sol. À l'inverse d'un incendie par exemple qui peut laisser des traces tangibles (matériaux rougis et noircis, couches de cendres, etc.), la détérioration d'éléments de décoration peut passer totalement inaperçue, à moins que le site ne soit laissé en l'état, ce qui n'est pas le cas. Entre la fin du XVIII^e siècle et nos jours, le « fer à cheval » va connaître encore quatre phases de modifications, dont une d'ampleur considérable sous R. Warocqué. Il nous est dès lors impossible de savoir dans quel état exactement se trouve le site au sortir de ces événements. À l'instar de l'ensemble des bâtiments du domaine encore préservés, à l'abandon et servant de carrière, le « fer à cheval » tombe progressivement en ruine⁹⁵.

De la fin du XVIII^e siècle à la fin du XIX^e siècle : Mariemont et la Révolution industrielle

Sous l'autorité française, de nombreux biens sont nationalisés et vendus. Le domaine de Mariemont, dont le potentiel en matière d'extraction de houille est identifié depuis plusieurs siècles⁹⁶, est cédé à deux entrepreneurs français en 1795. Quelques années plus tard, Jean-Baptiste Hardenpont, associé à Charles Duvivier et Isidore Warocqué, obtient la concession du « parcq de Mariemont ». L'inauguration officielle des charbonnages a lieu le 31 mars 1801⁹⁷. Le palais et ses jardins sont alors intégrés aux terrains des maîtres charbonniers. On pourrait supposer que le « fer à cheval » est délaissé, comme d'autres vestiges du palais devenus inutiles. C'est en tout

cas ce que laissent penser des documents postérieurs. Le plan cadastral de P.C. Popp dans la seconde moitié du XIX^e siècle mentionne à l'emplacement de l'ancien palais des « ruines », « jardins » et « vergers »⁹⁸. L'archéologie démontre pourtant que durant la période s'échelonnant entre l'abandon du domaine impérial et les restaurations de R. Warocqué au moins deux phases de travaux sont menées au « fer à cheval ».

La première intervention consiste en l'aménagement de nouveaux conduits quadrangulaires de drainage dans les maçonneries de brique originelles. Ces dispositifs ont été mis en évidence dans les sondages 2 et 6, dans une position stratigraphique identique (fig. 42). Dans le sondage 2, deux conduits ont été aménagés dans les fondations de la loggia et un conduit semblable a été observé dans le mur écran dans le sondage 6. Tous trois se caractérisent par une mise en œuvre similaire. Les conduits quadrangulaires sont surmontés d'un linteau taillé dans le même matériau pierreux et dont la mise en forme témoigne du fait qu'il s'agit d'éléments déjà utilisés ailleurs et récupérés pour servir une nouvelle fois⁹⁹. Les nouveaux conduits viennent s'intégrer dans la maçonnerie antérieure et s'accompagnent d'une réfection partielle par l'ajout de trois assises de briques au sommet du mur. *A priori* ponctuels, ces travaux réalisés en plusieurs endroits du site attestent d'une prise en compte du monument dans sa globalité en vue de son maintien hors eau. Mais on peut s'interroger sur les raisons de l'installation d'un tel système. L'examen stratigraphique démontre que le conduit originel



Fig. 42. Dans le sondage 6, le percement d'un canal de drainage dans le « mur écran » [© M. Dosogne, AWaP/DZO]

⁹³ QUAIRIAUX 1987a, p. 80-81.

⁹⁴ DARQUENNE 1962, p. 38-39, cité par JOTTRAND 1979-1980, p. 52.

⁹⁵ DEMELENNE & DOCQUIER 2014, p. 264-265.

⁹⁶ La houille était extraite superficiellement depuis le XIV^e s. Charles de Lorraine avait lancé une exploitation houillère dans le bois de Mariemont en 1759, projet abandonné après une décennie (JOTTRAND, 1979-1980, p. 41 ;

QUAIRIAUX, 1987a, p. 64-65 ; VAN DEN EYNDE, 1989, p. 8).

⁹⁷ VAN DEN EYNDE 1984, p. 23.

⁹⁸ DEMELENNE & DOCQUIER 2014a, p. 262-263, fig. 149.

⁹⁹ On parle dans ce cas de matériaux de réemploi.

aménagé entre le mur technique et le mur écran était déjà partiellement comblé avant les travaux. Pourquoi n'a-t-on pas tout simplement curé ce conduit ? N'avait-on plus clairement connaissance de son utilité ? N'était-il pas accessible ? Dans le sondage 6, l'étendue des réfections sur plusieurs assises autour et au-dessus du linteau en pierre permet de confirmer que le mur écran est déjà dérasé à cet endroit, mais nous ne pouvons pas généraliser cette information à l'ensemble du monument à ce moment précis de son histoire.

La campagne de travaux réalisée par la suite est plus conséquente. Le dérasement des maçonneries originelles se confirme : les extrémités du mur technique, le mur écran, la terrasse de la loggia et les canalisations sont dégagés et recouverts d'une couche de mortier rose (fig. 43). La composition de ce mortier, caractérisée par une part importante de petits fragments de terre cuite, lui conférant sa couleur caractéristique, est reconnue pour assurer l'étanchéité.

Les travaux ne se limitent pas à la pose du mortier rose. Les sondages 4 et 6 ont permis de constater la présence de massifs de maçonnerie au sommet du mur dérasé, d'une largeur moindre que le mur originel et limitée à quelques assises de hauteur, et pourvue de canaux de drainage. Le sondage 6 a livré les restes d'une voûte surbaissée surmontant le canal courant entre le mur technique et le mur écran, chacun d'eux accueillant un massif de maçonnerie contreboutant la couverture (fig. 44). Les traces de cette couverture voûtée sont également apparues dans le sondage 2. Il s'agit de traces négatives : la couverture n'existe plus mais son emplacement est matérialisé par l'entaille dans le mur écran destinée à ancrer le départ de la voûte et les traces de mortier sur le mur technique



Fig. 43. Dans le sondage 6, sur les fondations de la loggia originelle en briques, la couche de mortier rose apparaît sous les aménagements en ciment postérieurs (©M. Dosogne AWaP/DZO)

à l'endroit où elle y prenait appui. L'installation de cette couverture comme celle des canaux de drainage semble indiquer que l'on referme le canal au pied des deux murs tout en maintenant sa fonction de drainage, malgré son comblement partiel. Une hypothèse est qu'on ait estimé à l'époque que la hauteur de la canalisation était suffisante d'autant qu'il n'y avait plus de jeu d'eau à alimenter en contrebas, hors des limites méridionales toutes proches du jardin. On a pu considérer que ces canalisations étaient inactives et qu'il valait mieux les refermer par sécurité ou commodité. Ces travaux s'accompagnent selon toute vraisemblance d'un rehaussement du terrain. Dans la tranchée 6, une couche de remblai humifère est associée à l'installation de la couverture voûtée. Il faut supposer que les niveaux de circulation à l'époque se situaient plus haut qu'aujourd'hui, de manière à masquer la voûte. Enfin, dans le sondage 2 encore, la pose d'une large pierre de taille maçonnée au sommet du mur écran dérasé pourrait faire partie du même projet.



Fig. 44. Dans le sondage 6, le canal entre les murs technique et écran a été couvert d'une voûte en brique. Sur la plaque d'informations, le numéro de tranchée est erroné (© M. Dosogne, AWaP/DZO)

Dans l'état actuel des recherches, ces deux interventions ne peuvent pas être datées avec précision. Les terrains de l'ancien domaine étant en majeure partie affectés à l'exploitation de la houille, les vestiges ne semblent pas intéresser grand monde, si ce n'est en tant qu'habitats secondaires, comme on l'a vu plus haut. L'ensemble de ces mesures conservatoires témoignent pourtant d'une volonté – d'une nécessité – de maintenir hors eau les maçonneries. La préservation du « fer à cheval » répond peut-être tout simplement à un besoin pratique. La double rampe assure l'accès d'une terrasse à l'autre en permettant de franchir aisément à pied ou à cheval un dénivelé de plusieurs mètres.

Fin du XIX^e siècle : « restauration » du « fer à cheval » par Raoul Warocqué

L'étape suivante dans l'évolution du site telle que l'archéologie nous autorise aujourd'hui à l'écrire est une importante campagne de travaux de restauration et de reconstruction attribuée à R. Warocqué¹⁰⁰. La loggia conservée en élévation est, selon notre hypothèse, une reconstruction complète à l'instigation de l'industriel, dans l'esprit des ruines romantiques propre à son époque. Certains murs originaux, le mur-écran et l'élévation de la loggia, sont dérasés avant cette intervention. R. Warocqué est donc contraint d'appuyer la nouvelle loggia sur le mur technique. Le petit édicule est partiellement élevé sous la forme d'une fausse ruine.

Pour les phases les plus tardives, la documentation écrite vient régulièrement à notre secours pour affiner la chronologie. Mais en avançant dans le temps, d'autres types de ressources s'offrent à nous, notamment la photographie. Le cliché du « fer à cheval » avant l'intervention de R. Warocqué (fig. 9) nous permet de poser plusieurs constats. Premièrement, il met en exergue ce que les investigations archéologiques ont également révélé : le « fer à cheval », tel que R. Warocqué le redécouvre une fois dégagé de la végétation, est plus proche de son état actuel que de son aspect d'origine. Le mur écran a déjà été dérasé, émergeant à peine du sol et laissant apparaître le mur technique et son réseau de conduits de drainage. Deuxièmement, ce mur technique est en très mauvais état. La balustrade est totalement absente. Le parement s'est effondré sur de vastes surfaces. Des matériaux de

construction jonchent le sol et des tas de déblais s'accumulent dans l'emprise des rampes. Les dispositifs de gestion des eaux de ruissellement ne sont vraisemblablement plus entretenus depuis longtemps. Cela peut être interprété comme le principal facteur de dégradation de l'édifice.

Quelques années plus tard, vers 1898, d'autres photographies illustrent le monument partiellement restauré (fig. 45). On peut y voir la loggia et son belvédère globalement dans l'état dans lequel ils apparaissent actuellement, ainsi que ce qui apparaît aujourd'hui comme de probables faux fragments architectoniques jonchant le sol. Le monument a été reconstruit : seul le tiers occidental de la loggia est rebâti intégralement, laissant place plus à l'ouest à de faux vestiges de colonnes tronquées. Une différence notable avec la construction initiale apparaît néanmoins : l'édifice est adossé directement au mur technique. Le souci du détail prévaut afin d'accentuer l'effet de ruines : les briques sont laissées apparentes du côté ouest du belvédère et une fausse fissure est créée de toute pièce dans le ciment de l'architrave du monument. Parmi les éléments permettant d'identifier les interventions de R. Warocqué dans les ruines du palais, le recours au ciment est un indice décisif¹⁰¹. Les archives ont démontré l'utilisation du ciment Portland en grande quantité (1 900 kg) précisément au moment où les vestiges sont enclavés dans le jardin bourgeois¹⁰². Bien qu'on ne puisse affirmer avec certitude que l'ensemble de la commande ait été utilisée au « fer à cheval », considérant qu'au même moment on érige les écuries et les murs de clôture pour ceindre les nouvelles limites du parc, il reste probable que le ciment ait au moins en partie été utilisé à la réfection du « fer à cheval ». L'usage de ce matériau ne peut être attribué uniquement à R. Warocqué au fil de l'histoire du domaine, mais son introduction dans les travaux de restauration remonte à son époque. Dans le cadre des investigations au « fer à cheval », l'utilisation du ciment est aisément identifiable au départ du sondage 2, où les deux loggias sont apparues : les fondations en briques de la loggia originelle maçonnées au mortier de chaux servent d'assise aux bases cimentées de la loggia actuelle (fig. 37). Le cimentage recouvrant le mortier rose observé dans tous les sondages sur les maçonneries originelles confirme chronologiquement l'intervention de l'industriel après la

¹⁰⁰ DEMELENNE & DOCQUIER 2014, p. 263-267.

¹⁰¹ DEMELENNE & DOCQUIER 2014, p. 266.

¹⁰² Archives Warocqué [Musée royal de Mariemont,

R10/F12, factures de 1893] Facture portant sur 1 900 kg de ciment acheté à la fabrique de Ciment Portland Dufosse et Henry à Cronfestu-Morlanwelz

(situé à moins de 3 km du domaine), pour la somme de 98 francs et 85 centimes, le 31 juillet 1893 (n° 371).



Fig. 45. Ruine dite du « fer à cheval », entrée monumentale sud du Château du prince Charles Alexandre de Lorraine. Négatif monochrome, 1898 (© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché A003287)

phase de dérasement du mur écran. Ce sondage livre une autre donnée stratigraphique essentielle à la compréhension générale du site : les travaux de restauration sont suivis de l'apport d'une couche de terre sombre, riche en humus, nécessaire à la plantation d'une nouvelle pelouse. Cette couche observée dans les coupes stratigraphiques de toutes les tranchées de sondage dans l'emprise des deux rampes est un marqueur fiable en termes de chronologie relative. Elle nous autorise à penser que les « déblaiements » mentionnés dans la correspondance de R. Warocqué à propos du « fer à cheval »¹⁰³ s'apparentent plus vraisemblablement à une fouille en aire ouverte, soit un dégagement des vestiges enfouis sur une large superficie.

De quels éléments R. Warocqué dispose-t-il pour proposer un édifice quasi-identique à l'original ? Probablement des mêmes informations que celles que nous avons avant l'intervention archéologique. Sa correspondance nous informe qu'il a commandé des recherches sur le patrimoine bâti de son domaine, comme l'indique le témoignage de D. Valenduc, et il a certainement pris connaissance du projet de L.-B. Dewez. Le dégagement des vestiges lui permettait de situer exactement leur emplacement initial. Il n'est pas exclu que ces travaux aient également livré des fragments architectoniques originaux. L'intervention de R. Warocqué ne se limite pas à la loggia et à ses abords. Le mur technique est largement rejointoyé. Le canal séparant les murs technique et écran est alors totalement comblé. Toutefois, un système de gestion des eaux est mis en place, dont plusieurs témoins ont été observés. Deux drains composés de tronçons tubulaires en terre cuite, d'une trentaine de centimètres de long, apposés bout à bout ont été relevés dans les sondages 3 et 4. Dans le sondage 3, ce drain se déverse à l'ouest dans la grande canalisation en briques, percée à cet effet (fig. 46). Ainsi, le dispositif semble tirer parti des équipements préexistants. Cela justifie peut-être la réfection de la voûte de cette canalisation, sur un peu plus de 4 m de long, au moyen d'une maçonnerie de briques liaisonnées au ciment. Cette phase est la seule pour laquelle des vestiges éventuels de plantations ont été mis en évidence. Une large fosse comblée de terre humifère a été observée dans la tranchée 4, peut-être un parterre tandis que deux autres fosses en cuvette, de dimensions plus réduites, témoignent également de la présence de végétaux dans la tranchée 3.



Fig. 46. L'un des drains en terre cuite mis en place lors de la campagne de restauration commanditée par R. Warocqué, dans le sondage 3 (© M. Dosogne, AWaP/DZO)

La seconde moitié du XX^e siècle : l'installation de la fontaine archiducal et la création des cheminements

L'histoire du « fer à cheval » ne s'achève pas avec les restaurations de R. Warocqué. Quarante centimètres de stratigraphie séparent encore la fin du XIX^e siècle de nos jours. Ils correspondent au dernier temps fort marquant l'évolution du site : l'intégration de la fontaine archiducal au Domaine de Mariemont (fig. 47). Les aménagements notables les plus tardifs consistent notamment en la création d'un chemin le long du mur de rampe. Ce chemin connaît deux phases d'aménagement, séparées par un apport de terre, rehaussant le terrain de 20 cm par endroits. Cet apport est un remblai simplement composé de terrain naturel et nous l'attribuons à l'installation de la fontaine archiducal. La fontaine est un monument quadrangulaire en pierre calcaire, à faces bombées ornées de motifs sculptés de Laurent Delvaux et surmonté d'une couverture en cloche agrémentée de vases¹⁰⁴. Elle s'élevait initialement à moins de 900 m à vol d'oiseau vers le sud-ouest, dans une rue encore dénommée aujourd'hui rue de la Fontaine de Spa. C'est là qu'avait été installé en 1741 un établissement de cure, sous les auspices de Marie-Élisabeth d'Autriche. L'archiduchesse concrétisait ainsi le projet d'établir dans les environs de Mariemont une station thermale, en vue de concurrencer celle de Spa. Cette entreprise survit peu de temps au décès de l'archiduchesse et la fontaine est rapidement abandonnée¹⁰⁵. En 1893, R. Warocqué finance des fouilles, puis sa reconstruction à son emplacement¹⁰⁶. Mais l'œuvre est régulièrement victime du

¹⁰³ DEMELENNE & DOCQUIER 2014, p. 266.

¹⁰⁴ JORIS 1983, p. 630.

¹⁰⁵ LEMOINE-ISABEAU 1979-1980, p. 11.



Fig. 47. La fontaine archiducal en octobre 1985 (© J. Leclercq)

vandalisme et, vers le milieu des années 1950, Germaine Faider, conservatrice du Musée royal de Mariemont, fait rapatrier l'ensemble à l'abri du parc. La fontaine est érigée au centre d'un bassin circulaire, accessible via quatre escaliers. Le rehaussement du terrain constaté lors des fouilles provient probablement du creusement du bassin, dont les déblais ont tout simplement été étendus sur le site, limitant le déplacement des terres tout en réduisant la profondeur de la fosse. Ce substrat vierge, peu propice au développement de la végétation, a été surmonté d'un apport de terre humifère *a posteriori*. Un deuxième chemin, plus large que le premier (2,50 m maximum) a ensuite été réaménagé, à cette occasion ou plus tard (fig. 48). Les deux chemins sont de facture semblable. Le revêtement se compose d'une couche de graviers fins de schiste rouge¹⁰⁷ reposant soit sur une couche de graviers plus grossiers dans le cas du premier chemin, soit sur une couche de remblais mêlés à une grande quantité de



Fig. 48. Promenade en famille au parc de Mariemont, sur les chemins en gravier de schiste rouge (© S. Guarella)

déchets de construction (briques, tuiles, carreaux...) pour le second. Dans ce cas, cette assise meuble est contrebutée par l'apport de terre argileuse de part et d'autre. Des plantations sont venues agrémenter les lieux par la suite :

¹⁰⁶ VAN DEN EYNDE 1989, p. 354.

¹⁰⁷ Ce matériau est toujours employé aujourd'hui comme revêtement des cheminements du parc.

des hortensias le long du mur, du buis encadrant le bassin de la fontaine archiducal. On note encore une modification postérieure, située chronologiquement grâce à une photo d'un particulier (fig. 49) : les fûts de colonne de la loggia en asbeste et ciment qui semblent neufs en 1985.

Synthèse des résultats de l'intervention archéologique

La fouille permet de proposer une nouvelle hypothèse quant au fonctionnement du monument à l'origine : un ouvrage hydraulique doté d'un puissant mur technique masqué par un mur écran à destination décorative. L'archéologie met également en lumière une chronologie complexe, relativement fine et détaillée, laissant apparaître six phases de modifications, allant de la construction originelle à la création de cheminements, en passant par la reconstruction par R. Warocqué.

Ces résultats démontrent l'importance de l'apport de R. Warocqué qui reconstruit complètement une partie du

monument, en « translatant » la loggia à l'arrière-plan de sa fondation originelle directement contre le mur technique, sans reconstruire le mur écran à l'avant de celui-ci. En tant qu'élément déjà en place, la double rampe offre une spectaculaire opportunité de ménager une ruine dans le goût du temps. Cette ruine sera plus vraie que nature, selon les vœux du maître d'ouvrage qui souhaite valoriser le prestigieux domaine historique et s'inscrire dans sa continuité. Le travail de l'architecte-paysagiste E. Keilig auquel il a été fait appel alors, est décrit comme « fidèle à la nature du site (et tirant) parti de la disposition du terrain et des éléments en place »¹⁰⁸. Ces caractéristiques peuvent être observées à Mariemont dans le cadre du réaménagement du « fer à cheval ». Son intervention semble mettre en pratique les consignes développées dans des ouvrages consacrés à l'art des jardins, comme par exemple, près d'un demi-siècle plus tôt, A. Ysabeau et A. Bixio¹⁰⁹ : « Les ruines produisent un effet très pittoresque [...]. La grande difficulté consiste à leur donner une apparence



Fig. 49. Le « fer à cheval » en 1985. Des fûts en asbeste remplacent les fûts de colonnes des deux premières travées (© J. Leclercq)

¹⁰⁸ DE HARLEZ DE DEULIN 2008, p. 423-425.

¹⁰⁹ Ouvrage de A. Ysabeau et A. Bixio en 1845, cité par CONAN 1997, p. 205-206.

telle qu'elles puissent paraître l'ouvrage du temps et non celui de l'art. » Les astuces pour créer la ruine sont d'« [y pratiquer] des crevasses et autres marques extérieures de l'action destructive du temps ». En outre, « il est essentiel qu'à l'aspect d'une ruine, l'imagination puisse reconstruire sans effort l'édifice en son entier, et qu'il ne soit pas possible de se méprendre sur ce qu'a dû être l'édifice avant de tomber en ruines. Les débris de ruines, tels que des fûts et des chapiteaux de colonnes ou des fragments de corniches peuvent être dispersés aux alentours [...]. La place des ruines artificielles doit être éloignée de l'habitation et du centre des jardins. » (fig. 45). Force est de constater que ces conseils sont respectés à la lettre à Mariemont. À ces prescriptions, A. Ysabeau et A. Bixio ajoutent la possibilité de faire croître arbres et broussailles « à travers les crevasses des murs tapissés de mousse et de lierre », ce qui nous ramène à la mise en scène végétale orchestrée autour de l'orangerie et dont il a été question plus haut.

CONCLUSIONS

Le « fer à cheval » est une réalisation d'envergure de la fin du XVIII^e siècle, située dans l'une des résidences les plus prestigieuses de l'époque. Ce contexte pourrait donner l'illusion d'une histoire particulièrement bien documentée. L'archéologie s'avère pourtant essentielle à la compréhension du monument originel, apportant des pièces manquantes à un puzzle toujours lacunaire et révélant des différences significatives par rapport au seul projet d'élévation conservé. Au-delà de la période de construction, il faut aussi reconsidérer l'impact de R. Warocqué, qui se révèle bien plus conséquent qu'envisagé à l'origine des recherches.

Souhaitant valoriser les vestiges de l'Ancien Régime dans son parc paysager privé, R. Warocqué y consacre rapidement, dès sa prise de fonction à la tête du domaine, en quelques mois seulement, des moyens conséquents. Le jardin est ceint de murs, un chemin est détourné, les vestiges sont nettoyés (éradication des mesures), stabilisés (tirants en fer de l'orangerie) et mis en scène (couverture végétale grâce aux crampons). Conscient de leur prestige et de leur qualité décorative, il leur assigne le rôle d'écrin pour certaines de ses collections (musée lapidaire). Dans le cas du « fer à cheval », il ne s'agit pas uniquement de stabilisation ou de valorisation, il s'agit aussi de reconstruction.

Cette recherche inédite permet de matérialiser un état d'esprit : la *vision* de R. Warocqué pour son parc, en particulier pour les traces prestigieuses des résidences royale et impériale qui s'y sont succédé. La volonté ostentatoire et le goût pour les civilisations du passé s'inscrivent clairement, dans le chef du dernier descendant des Warocqué, au-delà de la passion singulière qui l'anime, dans une tradition bourgeoise et familiale¹¹⁰. Ce lien avec le passé du domaine avait déjà été recherché et valorisé par son père. Il sera mis en exergue par R. Warocqué à différentes occasions¹¹¹. Cet engouement est aussi dans l'air du temps : dans le dernier quart du XIX^e siècle, avec la montée des idéologies patriotiques, chaque pays exalte sa propre mémoire culturelle, ce qui semble se dessiner comme l'une des caractéristiques – sans bien entendu être la seule – du projet de R. Warocqué pour le parc¹¹². Pour les périodes les plus récentes, la fouille documente certaines transformations. Ainsi en va-t-il des travaux d'installation de la fontaine archiducal au milieu du XX^e siècle, des remblais laissés sur le site et des niveaux de circulation relevés.

Ce nouvel éclairage quant à l'aspect originel du monument et son évolution a des implications concrètes sur la manière de concevoir le projet de restauration à venir. Alors que ce projet aurait pu *a priori* rendre ses lettres de noblesse à une œuvre unique, mise en valeur et consolidée au cours des siècles, il convient aujourd'hui d'envisager deux réalisations distinctes, chacune étant le reflet de son temps et de son contexte socio-culturel. Par ailleurs, la valorisation des ruines du XVIII^e siècle s'avère d'autant plus complexe que la seule chose aujourd'hui visible du projet de L.-B. Dewez, le mur « technique », est paradoxalement la seule qui ne devait pas initialement l'être. Le défi du projet réside aujourd'hui dans la capacité à traduire tant l'ingéniosité et la complexité du monument originel que sa reconstruction par R. Warocqué et la vision qui l'a guidée, sans tromper le visiteur.

En mettant en œuvre une investigation préalable au projet de restauration, le maître d'ouvrage s'autorise l'écriture d'une nouvelle histoire du monument et du site qui l'environne.

Toutes les questions ne trouvent cependant pas encore de réponse, comme celle de l'ancrage entre le mur

¹¹⁰ QUAIRIAUX *et al.* 2005, p. 64, note 32.

¹¹¹ FEDERINOV 2017, p. 74.

¹¹² BRUNON & MOSSER 2008, p. 435-436.

écran et le mur technique, qui pourrait être résolue lors du chantier de restauration. De nouvelles recherches pourraient aussi lever des interrogations par rapport aux décors sculptés du « fer à cheval ». Les investigations archéologiques, y compris archéométriques, étroitement associées au dépouillement des sources d'archives, permettent donc de poser un regard neuf sur le Domaine, tout en contribuant à proposer les choix les plus éclairés pour la restauration du « fer à cheval ». De manière générale, de nouvelles recherches de terrain, en sous-sol et hors-sol, sur l'ensemble des vestiges des palais successifs pourraient permettre de consolider, approfondir ou nuancer les hypothèses quant à l'impact des travaux conduits à la fin du XIX^e siècle. Ces fouilles pourraient aussi permettre d'éclairer l'histoire matérielle d'un site royal et impérial multiséculaire.

REMERCIEMENTS

Sur le terrain, nous avons pu compter sur l'aide des opérateurs de l'entreprise Monument Hainaut.

M. Olivier Collette, géo-pédologue (AWaP, Direction de l'Appui scientifique et technique) nous a rejoint au pied des vestiges et fourni un rapport inédit. M. Sylvain Bourgeois (AWaP, Direction de l'Appui scientifique et technique) est venu s'assurer de la sécurité des vestiges et de la zone de travail.

M. Francis Tourneur, géologue (Pierres et arbres de Wallonie asbl), a examiné à notre demande les pierres de la fontaine archiducal et nous a communiqué des éléments iconographiques relatifs à la décoration lapidaire.

Nous avons reçu l'appui de l'équipe des Espaces verts de la Région wallonne, en particulier de M. Xavier Scailquin et de ses collègues jardiniers, ainsi que de M. Christophe Derval, concierge, qui a accepté d'abriter dans son jardin, au cours du chantier, le mobilier pondéreux découvert sur place.

M. Denis Coster et Mme Julie Parmantier, architectes, ont procédé aux relevés d'ensemble et nous ont aimablement permis de reproduire et d'augmenter ceux-ci et d'y avoir recours au sein de la présente publication ainsi que dans d'autres supports de communication.

M. Christophe Leduc (AWaP, Direction opérationnelle de la Zone Ouest) a apporté son aide technique à la mise au net des documents de terrain.

L'entreprise AMC Débouchage SPRL a procédé à l'exploration des conduits.

M. Dominique Bossiroy (Issep) et M. Fabrice Dagrain (Stone Assistance) ont fourni très rapidement un rapport d'analyses des mortiers et enduits collectés sur le site.

Nous avons aussi pu compter, comme toujours, sur l'aide précieuse de nos collègues du Musée royal de Mariemont.

M. Bertrand Federinov, conservateur, a enregistré numériquement pour nous les archives des comptes conservés à Bruxelles. M. Gilles Docquier, conservateur, nous a aidées à pister certaines sources anciennes.

Mmes Delphine Gering et Elisa Debaty, bibliothécaires, ont recherché dans les archives du Musée les documents iconographiques et les ont mis à disposition de M. Andy Simon, photographe, et Mme Justine Periaux, graphiste, qui en ont assuré la présentation optimale.

Mme Eva Busoni a procédé aux recherches iconographiques et à la commande des photographies anciennes conservées par l'Institut royal du Patrimoine artistique.

Des riverains et familiers du domaine ont fourni une volumineuse documentation à l'occasion de la collecte précédant l'exposition « Collections particulières. Quelque chose en nous de Mariemont », tirée de leurs albums de photos personnels, dont nous publions quelques prises de vue ici, avec l'aimable autorisation de leurs propriétaires.

M. Richard Veymiers, directeur, et M. Jean-Sébastien Balzat, responsable des Publications, ont relu le manuscrit avec attention et suggéré d'y apporter des modifications utiles.

Qu'il nous soit permis de les remercier tous ici, ainsi que les nombreux riverains et visiteurs du parc qui ont suivi nos travaux avec intérêt et curiosité et nous ont encouragées en ces froids mois de novembre et décembre 2018.

BIBLIOGRAPHIE

Bossiroy, D. (2019) : *Parc de Mariemont. Fer à cheval. Morlanwelz. Analyse pétrographique de différents mortiers. Rapport n°1658/2019*. Rapport inédit, 24 p.

Brunon, H. et M. Mosser (2008) : « Jardins. De la révolution industrielle à nos jours. Historicisme et naturalismes », in *Encyclopaedia Universalis*, 13, Paris, p. 435-436.

Colette, O. (2018a) : *Géologie du site de Mariemont*. Document inédit.

– (2018b) : *Province de Hainaut – Commune de Morlanwelz. Parc de Mariemont – Fer à cheval. Compléments géomorphologiques*. Document inédit.

Conan, M. (1997) : s.v. « Ruine », *Dictionnaire historique de l'Art des jardins*, Paris, p. 205-206.

Coster, D. et J.-L. Vanden Eynde (2017) : *Morlanwelz. Hainaut. Restauration du fer à cheval*. Cahier des charges, C. F.1.4, 24 p.

Dagrain, F. (2019) : *Rapport d'essais 2019/10. Caractérisation de mortiers historiques prélevés dans le Parc de Mariemont dans le cadre de la restauration du fer à cheval. Pour la société Monument Hainaut sa*. Rapport inédit, 43 p.

Darquenne, R. (1962) : « Le domaine de Mariemont à l'heure républicaine. La formation de la société minière » in *Annales du cercle archéologique et folklorique de La Louvière et du Centre*, 1, p. 31-68.

de Harlez de Deulin, N. (2008) : *Parcs et jardins historiques de Wallonie*, Namur (Patrimoine de Wallonie ; 11).

De Jonge, K. (2008) : « Marie de Hongrie, Maître d'ouvrage (1531-1555), et la Renaissance dans les anciens Pays-Bas », in Federinov & Docquier 2008, p. 124-139.

Demelenne, M. et G. Docquier (2014a) : « L'archéologie avant la fouille. Le potentiel archéologique de Mariemont », in Demelenne & Docquier 2014b, p. 252-269.

– dir. (2014b) : *Trésor ?/ Trésor ! Archéologie au cœur de l'Europe*, Bruxelles-Mariemont.

Demelenne M. et M. Dosogne (2020) : *Dossier d'opération archéologique. Morlanwelz/Morlanwelz – Mariemont. Le Fer à Cheval*. Rapport inédit.

- Demelenne, M. et A.-F. Rasseaux, éd. (2017) : *Collections invisibles. Du château Warocqué au musée de demain*, Morlanwelz.
- Docquier, G., coord. (2012) : *Trésors de Mariemont. Collections dendrologiques*, Mariemont.
- Dosogne, M. et M. Demelenne (2021) : « Le "Fer à Cheval" du domaine royal et impérial de Mariemont (B., Hainaut, Morlanwelz) : quand l'archéologie des jardins revisite complètement le projet de restauration d'un monument », in *Journal of the Department of Architecture University of Florence*, vol. 1, 76-81 (Numéro spécial : 1981-2021. *Giardini Storici. Esperienze, ricerca, prospezione, a 40 anni dalle Carte di Firenze*).
- D'Hondt L., J.-C. Hubert et al. (1998) : « Architecture du XVIII^e siècle en Belgique. Baroque tardif – rococo – néo-classicisme », Bruxelles (Architecture en Belgique).
- Duquenne, X. (2014) : « Les jardins de Mariemont sous Charles de Lorraine », in Demelenne & Docquier 2014b, p. 270-281.
- Federinov, B. (2017) : « "Ce livre est à moi" », in Demelenne & Rasseaux, 2017, p. 74.
- Federinov, B. et G. Docquier (2008) : *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Actes du colloque tenu au Musée royal de Mariemont les 11 et 12 novembre 2005*, Mariemont.
- Geruzet, J., éd. (1852) : *La Belgique industrielle*, Bruxelles.
- Huot, J.-J. (1837) : *Nouveau cours élémentaire de géologie*, vol. 1, Paris.
- Joris, M. (1983) : « Domaine de Mariemont » in *Province de Hainaut. Arrondissement de Thuin F-T, Liège (Le Patrimoine monumental de la Belgique, 10/2)*, p. 629-636.
- Jottrand, M. (1979-1980) : « Le château de Mariemont en 1780 et après... », in *Les Cahiers de Mariemont*, 10-11, p. 43-57.
- Legros, É. (1950) : « La philologie wallonne en 1949 », in *Bulletin de la Commission royale de toponymie et de dialectologie*, 24, Bruxelles, p. 345-414.
- Lemoine-Isabeau, C. (1979-1980) : « Du temps de Charles de Lorraine », in *Les Cahiers de Mariemont*, 10-11, p. 9-42.
- Loriaux, F. (2005) : *La condition houillère au XIX^e siècle : un reporter au pays des mineurs*. Disponible sur https://www.carhop.be/images/Condition_houill%C3%A8re_XIXe_si%C3%A8cle_FLORIAUX_2005.pdf (consulté le 05/10/2021).
- Mairesse, F., éd. (2004) : *RTBF 50 ans. L'extraordinaire jardin de la mémoire*, Morlanwelz.
- Parée, D. (2017) : *Du rêve du collectionneur aux réalités du musée. L'histoire du musée de Mariemont (1917-1960)*, Bruxelles.
- Popp, P.C. (1842-1879) : *Atlas cadastral de Belgique publié avec l'autorisation du Gouvernement sous les auspices de Monsieur le Ministre des Finances*, Bruges.
- Praz, M. (2008) : « Les ruines comme thème romantique », in *Encyclopaedia Universalis*, 21, 2008, p. 274.
- Quairiaux, Y. (1987a) : *Charles de Lorraine à Mariemont, le domaine de Mariemont au temps des gouverneurs autrichiens. Catalogue de l'exposition tenue au Musée royal de Mariemont du 16.10.1987 au 14.02.1988 dans le cadre d'Europalia Autriche*, Mariemont, 1987.
- (1987b) : « Mariemont et le commerce de la pierre au 18^e siècle », in *Les Cahiers de Mariemont*, 18/19, 1987-1988, p. 7-45.
- (2004) : « La collection Raoul Warocqué. Du cabinet de curiosités au musée ? », in Mairesse 2004, p. 145-168.
- Quairiaux, Y., R. Platiau et A. Bouilliez (2005) : *Mariemont côté jardins*, Mariemont (Monographies du Musée royal de Mariemont, 13).
- Tsingarida, A. et D. Kurtz, éd (2002) : *Appropriating Antiquity. Saisir l'Antique. Collections et collectionneurs d'antiques en Belgique et en Grande-Bretagne au XIX^e siècle*, Bruxelles.
- Van den Eynde, M. (1989) : *La vie quotidienne de grands bourgeois au XIX^e siècle. Les Warocqué*, Morlanwelz.
- Van de Vijver, D. (1998) : « L'architecture dans les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège. C.A. 1760-1794 », in D'Hondt L. et al., p. 127-168.
- Verbanck, A. (2002) : « La Collection d'Antiques de Raoul Warocqué au Musée royal de Mariemont : motivations et idéologie d'un fondateur », in Tsingarida & Kurtz 2002, p. 299-341.



LA RÉPLIQUE



RÉPLIQUE ET PATRIMOINE

LYCE JANKOWSKI & JEAN-SÉBASTIEN BALZAT
Musée royal de Mariemont

Au cours des épisodes de confinement décidés par les gouvernements en 2020 en réponse à la pandémie, les musées furent fermés et leurs œuvres rendues inaccessibles au public. Au même moment, les images d'œuvres d'art ont envahi les réseaux sociaux en ligne. Plusieurs centaines de milliers d'internautes se sont amusés à reproduire des œuvres d'art chez eux. L'idée est celle de trois jeunes femmes originaires d'Amsterdam (Anneloes Officier, Floor de Weger et Tessa Kerman) : « Reproduire un tableau célèbre avec au moins 3 objets de votre maison », voici le challenge qu'elles lancent sous le titre #TussenKunstenQuarantaine (« Entre l'Art et la Quarantaine »). Ce défi est relayé par de nombreux musées : le Rijksmuseum, le Metropolitan Museum, le Getty Museum, le Louvre, le MoMa, l'Ermitage et bien d'autres, qui y voient le moyen de faire connaître leurs collections. Les multiples répliques postées en ligne illustrent une appétence du public pour le geste mimétique et montrent une forme d'appropriation personnelle des œuvres d'art. Cette appropriation par la réplique est aujourd'hui encouragée par certains musées : le British Museum met à disposition sur son site internet les scans 3D de ses œuvres permettant à tout un chacun d'imprimer chez lui une frise du Parthénon. Le Metropolitan propose d'utiliser les œuvres de ses collections avec le mot d'ordre « Download, share, remix » (Téléchargez, partagez, remixez). En revanche, d'autres musées y sont fortement réticents (voir l'opposition du Neues Museum de Berlin à la diffusion des scans du buste de Néfertiti ou celle du Musée Rodin pour Le Penseur). La question de la réplique à une époque où la reproductibilité technique est à la portée de tous doit donc être reconsidérée. Nous avons décidé d'en faire le cœur de ce numéro des Cahiers. Comme toute institution patrimoniale, le Musée de Mariemont est confronté à la question de la réplique –

que ce soit par l'exposition de répliques anciennes (réplique romaine d'un original grec, comme l'Arès Somzée) ou de répliques modernes (réplique en bronze du torii du sanctuaire de Nikkô) ou encore de répliques contemporaines (répliques d'archéologie expérimentale).



Le Grand Buddha de Kamakura (Japon), XIII^e s.



Réplique du Buddha Amida au Domaine de Mariemont, début XX^e s.

Six contributions constituent le corps de notre dossier sur la réplique. Elles sont complétées par dix études de cas. Les deux premières portent sur des enjeux proprement contemporains : l'exploitation de la réplique dans l'art contemporain et l'implantation à grande échelle de répliques dans le domaine de Versailles. Pour éclairer ces usages contemporains de la copie, deux juristes apportent leur regard sur l'appréhension de la réplique par le droit. Deux contributions abordent la dimension historique de la réplique : l'une dans le contexte des découvertes archéologiques du milieu du XIX^e siècle et l'autre au sein des gypsothèques. Pour conclure, les études de cas permettent à des professionnels des musées de partager leur expérience de recherche, de restauration ou encore de médiation.

On a déjà beaucoup écrit sur la question de la copie et/ou de la réplique. Il est bien connu que les répliques sont indissociables de l'histoire muséale et s'inscrivent dans l'histoire patrimoniale occidentale. Si les artistes de la Renaissance vont en Italie faire des répliques des œuvres artistiques, c'est que l'exportation de ces pièces vient d'en être interdite par le Pape qui les préserve au Vatican. La réplique est dès son origine une parade du Vatican contre l'exportation des chefs-d'œuvre.

Dans le contexte de la Renaissance, la réplique est un acte d'appropriation : François I^{er} fait installer les sculptures du Parmesan sur les façades de son château, réemployant ainsi des œuvres en les mettant en scène. Geste répété par Louis XIV lorsqu'il lance une campagne de copies de modèles romains. C'est dans la sélection opérée dans les siècles passés sur les œuvres à copier que l'on doit la construction d'un canon esthétique et artistique qui pose une empreinte durable sur l'histoire de l'art occidental. Les gypsothèques et dactyliotheques qui se multiplient au XIX^e siècle sont autant de cadre de référence des valeurs artistiques européennes.

Nathalie Dietschy, spécialiste d'histoire de l'art contemporain et professeure assistante à l'Université de Lausanne, ouvre ce volume par un questionnement sur les notions d'originalité et d'authenticité dans l'art « post internet ». Sa contribution intitulée « L'art de la réplique à l'ère numérique » offre une étude des pratiques de réplique explorées par divers artistes contemporains. Elle souligne le phénomène d'appropriabilité encouragé par la généralisation des technologies numériques ; elle prend notamment comme exemple un projet de l'artiste autrichien, Oliver Laric, intitulé Lincoln 3D Scans et consistant à

encourager le public à produire ses propres répliques d'œuvres conservées au Lincoln Museum (Royaume-Uni). Elle montre que si la répétition est légitimée par cette démarche, elle vient aussi accroître la reconnaissance d'un original dont l'aura s'en trouve amplifiée.

Partant du programme de moulage des sculptures de Versailles débuté en 2008, **Nicolas Sarzeaud**, docteur en histoire de l'art de l'École des hautes études en sciences sociales à Paris, enquête quant à lui sur la pratique du moulage contemporain. Il expose le dilemme du conservateur, qui doit tout à la fois exposer et conserver. Il montre que la solution de la copie conforme est loin d'être un acte indifférent et masqué. Empreinte parfaite, effacement des coutures et polissage permettent au mouleur d'atteindre une qualité plastique trompeuse, substitut parfait de l'original sans valeur...ou presque. Car, comme l'auteur le démontre, les répliques *fonctionnent*. Le visiteur s'y méprend et même se prend au jeu de la réplique, pendant que le conservateur l'inventorie, l'entretient, la restaure, ce qui en vient à mettre en question le rapport de notre société à l'original.

Penser la réplique d'un point de vue juridique, c'est ce que nous propose **Ronan Bretel**, doctorant en droit de l'art à l'Université Paris-Saclay et ATER à l'Université Paris II Panthéon-Assas. Or le droit français n'aborde pas directement cette notion alors que des définitions existent pour la copie, la contrefaçon ou encore le faux. L'auteur montre que la réplique est cependant pensée à l'aune du multiple et en contrepoint d'une œuvre originale dont le décret Marcus de 1981 trace bien les contours. Cette dernière tire son originalité de l'empreinte même de l'artiste, lui conférant son « aura » et qui autorise d'envisager les multiples comme « originaux » lorsqu'ils sont dus également au même artiste reléguant les copies au rang de reproduction.

En regard, **Marie Sophie de Clippele**, docteure en droit et chargée de recherche au Fonds National de la Recherche Scientifique de Belgique (F.R.S.-FNRS) à l'Université Saint-Louis, propose un bref commentaire sur le concept de réplique en droit belge.

Yannick Le Pape, docteur en histoire de l'art antique proche-oriental et chargé de mission au musée d'Orsay, s'intéresse au rôle joué par les répliques (dessins, moulages et photographies) dans la connaissance par l'Occident de l'art assyrien. Son article, intitulé « As nearly as possible » (le plus fidèlement possible) en référence

au palais assyrien reconstitué au Crystal Palace en 1854 porte sur la valeur et l'autorité du double dans la redécouverte de l'Assyrie au XIX^e siècle. Il montre que les dessins sont indissociables des fouilles qui sont lancées par le français Paul-Emile Botta (1802-1870) et l'anglais Austen Henry Layard (1817-1894) dans les années 1840, mais ne se réduisent pas à des simples outils documentaires. Ils font au contraire très vite office d'originaux devant l'impossibilité matérielle de transporter l'entièreté des vestiges en Europe. Il analyse bien le processus de substitution qui se fait jour aussi bien dans les cercles scientifiques que dans la presse populaire. Enfin, il évoque les moulages réalisés pour et par les musées justifiés très souvent par des besoins muséographiques. Dessins et moulages des vestiges assyriens forment ainsi un corpus dans lequel l'imaginaire collectif vient s'inspirer et se nourrir.

Antoine Attout, doctorant en archéologie grecque et assistant de recherche au Centre de Recherches en Archéologie et Patrimoine de l'Université libre de Bruxelles, s'intéresse quant à lui à la crise des glyptothèques en Belgique et en France au XX^e siècle. Il étudie les raisons du déclin progressif de l'usage des moulages. Une première remise en question fondamentale naît avec le rejet de l'académisme dans les académies d'art à la fin du XIX^e siècle. Celle-ci se poursuit dans les musées, alimentée par les réflexions des théoriciens du début du XX^e siècle, comme Walter Benjamin, qui érigent l'originalité de l'œuvre comme valeur centrale. À partir des années 1950, le renouvellement des méthodes et des champs de recherche de l'archéologie consomment la mise à l'écart des collections de moulages. Ces remises en question successives sont loin pourtant d'avoir épuisé la valeur didactique, patrimoniale et même esthétique des répliques.

C'est ce que démontrent en particulier les cas concrets d'usage de la réplique au sein d'institutions muséales présentées dans la seconde partie de ce dossier. Ainsi, au **North Carolina Museum of Art de Raliegh (États-Unis)**, les conservatrices ont fait refaire le bras droit manquant d'une statue de Bacchus d'époque romaine dé-restaurée dans les années 1960. Ce bras, réalisé en fibre de verre, renouvelle une pratique ancienne de restauration de statues fragmentaires dans le respect des pratiques muséales actuelles. À l'**Art Institute de Chicago**, les conservatrices ont de leurs côtés choisi, non de compléter un buste fragmentaire d'Antinoüs, le favori de l'empereur romain Hadrien, mais de réaliser un moulage en plâtre du buste complet qu'ils exposent à côté du fragment. Les deux fragments originaux de ce buste,

l'un à Chicago, l'autre au Palazzo Altemps de Rome, se complètent *quasi* parfaitement, sans cependant pouvoir être réunis, celui de Rome ayant été restauré au milieu du XVIII^e siècle. Au nouvel **Espace muséal d'Andenne (Belgique)**, les archéologues en charge des collections locales se sont associés à un archéo-potier pour réaliser la copie conforme d'un remarquable vase à scène de chasse d'époque romaine exposé au Musée archéologique voisin de Namur. Le savoir technique de l'archéo-potier (tournage, décor, cuisson) permet ici d'assurer la présence de l'original et de son double dans deux lieux d'exposition distincts. Restaurer ou dupliquer des œuvres, c'est créer du patrimoine. En certaines circonstances, la copie en devient même plus « authentique » que l'original. Ainsi la commissaire d'une exposition récente sur les faux nous invite à réfléchir sur la monstration, au **Musée d'archéologie classique de Cambridge (Royaume-Uni)**, de la magnifique copie d'un buste attribué à Jules César réalisée dans un grand atelier de moulage de Londres au XIX^e siècle... alors que la recherche du siècle passé a finalement conclu que l'original était vraisemblablement un faux.

La réplique ne se veut pas systématiquement une copie conforme et n'aspire pas toujours à la patrimonialisation. À l'**Ure Museum de Reading (Royaume-Uni)**, la conservatrice et la médiatrice ont fait répliquer de petites figurines chypriotes du I^{er} millénaire avant notre ère dans l'optique de les faire manipuler par le public. La taille, le poids et la surface de ces répliques varient, ce qui permet de démultiplier les observations et élargir la réflexion du public sur les originaux. Au **Musée civique d'Antiquité de Trieste**, c'est avec le souci de faire participer des personnes déficientes visuelles à l'expérience muséale que des répliques d'objet ont été récemment intégrées à la collection permanente. Comme le remarque l'archéologue attachée aux collections égyptiennes, l'état de ces répliques se détériore au fur et à mesure de leur manipulation. En comparant l'expérience du visiteur quand il manipule un objet authentique et une réplique, l'équipe pédagogique du **Musée royal de Mariemont (Belgique)** met en évidence que la manipulation de l'objet authentique noue un type de relation spécifique entre le visiteur et le médiateur. Manipuler un objet authentique, parfois âgé de plusieurs millénaires, en accord avec les pratiques de conservation, c'est créer une expérience unique basée sur la confiance que l'institution octroie à ses visiteurs.

Enfin, les études de cas présentées ici reviennent sur la question aigüe de la gestion des fonds anciens issus de

la réplique. Le **Carnegie Museum of Art à Pittsburgh** possède une collection exceptionnelle de répliques en plâtre d'architecture. Malgré le désamour progressif qui a frappé cette collection au cours du XX^e siècle, elle a été conservée jusqu'à nos jours dans le bâtiment construit en 1907 pour l'accueillir. Aujourd'hui, l'historienne de l'art attaché à la collection présente l'application de réalité augmentée créé en 2018 qui facilite aujourd'hui la visite de la collection. C'est le destin d'une autre **collection de moulages, celle de l'Université libre de Bruxelles**, qu'aborde une médiatrice culturelle d'expérience. Un travail de restauration et de conservation a permis de sauver une partie de cette collection, mais que faire de moulages au sein d'une institution qui n'a pas vocation à exposer ? La numérisation des collections ne se présente pas comme la panacée. Au **Allard Pierson Museum d'Amsterdam**, la collection de moulages de sculptures classiques est traversée d'un renouveau. Les moulages y sont vus comme des compléments essentiels aux collections, permettant de prolonger le récit raconté aux visiteurs. Depuis peu, on y expose aussi des dactylothèques composées de répliques miniatures en plâtre de gemmes antiques.

Qu'elle soit copie conforme réalisée par des artisans pour préserver les originaux des intempéries, qu'elle soit substitut bon marché de l'original à des fins pédagogiques ou bien encore création artistique intentionnelle qui trouve sa place au musée, ce volume montre que la réplique est indissociable de l'institution muséale et de ses missions. Malgré l'accent mis par notre culture occidentale sur l'original et une période de désaffection au XX^e siècle, la réplique au musée continue de *fonctionner* de diverses manières en ce début de XXI^e siècle. Si son rôle n'y est par conséquent pas mis en doute, il convient cependant de faire progresser davantage la réflexion sur son statut par rapport à l'œuvre originale en espérant que celle-ci débouche sur des choix plus avertis sur les manières de l'exposer et de la conserver.

RÉSUMÉ

La généralisation des technologies numériques et du Web a favorisé les démarches de reproduction, allant du remake au remix, de l'œuvre « d'après » à la réplique. Ces approches, qui s'inscrivent dans un contexte encourageant des pratiques de « postproduction » (N. Bourriaud) dans les années 1990, impliquent de considérer que l'œuvre se conçoit au sein d'un cycle et que la reprise de celle-ci, loin de l'épuiser, la renouvelle. La réplique s'entend alors comme une réponse à une œuvre initiale au sein d'une culture numérique valorisant le partage, la circulation des données, des images et des motifs, ainsi que leur recyclage de toutes sortes. Dans ce contexte, le geste de copie n'entraînerait pas nécessairement une perte d'aura (W. Benjamin).

À partir d'un corpus exemplaire d'œuvres récentes, de l'artiste autrichien Oliver Laric en particulier et de son usage du scannage 3D, ainsi que d'artistes d'une génération dite « post-internet » travaillant l'impact d'internet et des technologies numériques, explorant les gestes de copie, les stratégies de circulation des œuvres en ligne et la redéfinition de l'objet unique (Eva et Franco Mattes, Michael Mandiberg, Seth Price, Artie Vierkant) ainsi que des effets de la reproduction numérique (Albertine Meunier, Corinne Vionnet, Pete Ashton), cet article propose d'analyser les pratiques de réplique encouragées par la révolution numérique et souhaite discuter de la hiérarchie des valeurs qu'elle redistribue, la question des similitudes et des effets de variation dont les artistes contemporains examinent les modalités. Les formes de réplique de l'art « post-internet » évacuent-elles de plus les notions d'originalité et d'authenticité ?

En envisageant la réplique comme un geste créatif lié à la culture du Web et à sa valorisation de l'appropriabilité (A. Gunthert), cet article souhaite montrer que la démarche de réplique, loin d'épuiser le concept d'aura, le prolonge en l'intégrant dans la circulation des objets et des formes à l'ère d'internet, à une époque où le marché de l'art numérique est bousculé par l'essor des NFT (« non-fungible token »).

ABSTRACT

The widespread use of digital technologies and of the Web have encouraged reproduction approaches, ranging from remakes to remixes, from “after” works to replicas. These approaches, which are part of a context that has encouraged “post-production” practices (N. Bourriaud) since the 1990s, imply considering that the work is conceived within a cycle and that its reworking, far from exhausting it, renews it. The replica is thus understood as a response to an initial work within a digital culture that values the sharing and circulation of data, images and motifs, as well as their recycling of all kinds. In this context, the act of copying would not necessarily entail a loss of aura (W. Benjamin).

From an exemplary corpus of recent works, from the Austrian artist Oliver Laric in particular and his use of 3D scanning, as well as from artists of a so-called “post-internet” generation working on the impact of the internet and digital technologies, exploring the gestures of copying, the strategies of circulation of works online and the redefinition of the unique object (Eva and Franco Mattes, Michael Mandiberg, Seth Price, Artie Vierkant) as well as the effects of digital reproduction (Albertine Meunier, Corinne Vionnet, Pete Ashton), this article proposes to analyse the replication practices encouraged by the digital “revolution” and wishes to discuss the hierarchy of values it redistributes, the question of similarities and the effects of variation whose modalities contemporary artists examine. Do the replicating forms of “post-internet” art furthermore evacuate the notions of originality and authenticity?

By considering the replica as a creative gesture linked to the culture of the Web and its valorization of appropriability (A. Gunthert), the following paper aims to show that the replica approach, far from exhausting the concept of aura, extends it by integrating it into the circulation of objects and forms in the age of the Internet, at a time when the digital art market is being shaken up by the rise of NFTs (non-fungible tokens).

L'ART DE LA RÉPLIQUE À L'ÈRE NUMÉRIQUE: À PARTIR DE QUELQUES PROJETS D'OLIVER LARIC

NATHALIE DIETSCHY
Université de Lausanne

« For objects after the Internet
there can be no "original copy" »
Artie Vierkant¹

L'essor des technologies numériques aux qualités reproductives décuplées ainsi que la facilité avec laquelle l'information circule sur le Web ont eu pour conséquence d'encourager les pratiques artistiques de copie depuis les années 1990. Le travail de l'artiste autrichien Oliver Laric (1981) le démontre, celui-ci s'attachant aux formes de variation, de migration des images et des textes, tout en développant des stratégies de réplique. En portant son attention sur les manières de reproduire, en valorisant le geste mimétique comme source de création, Laric renvoie tant aux multiples reprises du passé qu'aux conditions proprement numériques contemporaines. Dans un contexte de « postproduction »² issu des années 1990, où un certain nombre d'artistes recycle du contenu déjà produit pour réaliser des œuvres en constante mutation, et s'inscrivant plus précisément dans une génération d'artistes dite « post-internet », marquée par la généralisation du Web, l'essor des réseaux sociaux et le lancement des *smartphones* dès le milieu des années 2000³, Laric élargit son champ d'investigation à des cultures anciennes et lointaines pour adopter une approche iconologique et réfléchir à l'incessant voyage des formes, leur réplique infinie. Le cycle des œuvres implique leur reproduction, les pratiques de variation, voire de copie.

Nous proposons, à partir du travail d'Oliver Laric, ainsi que d'exemples d'autres artistes contemporains travail-

lant le numérique et ses implications, à l'instar d'Eva et Franco Mattes, Michael Mandiberg, Seth Price, Artie Vierkant, Albertine Meunier, Corinne Vionnet ou Pete Ashton, d'envisager la copie non pas comme l'évacuation des valeurs d'originalité et d'authenticité, mais comme un geste partagé dans un contexte d'abondance iconique, où la sélection d'originaux et les formes de renouvellement de ceux-ci par la copie répondent à l'ère numérique et à ses outils de reproduction et de diffusion des objets ainsi qu'à sa culture de remix.

REPRODUCTION

Il importe en premier lieu d'observer que les stratégies de copie sont signalées dans la majorité de la littérature portant sur l'art numérique comme caractéristique commune. Dans leur ouvrage du début des années 2000 sur l'art numérique, Edmond Couchot et Norbert Hillaire constataient le « nouveau régime » engendré par les technologies digitales et le Web au sein duquel « l'image se duplique, se réplique, se reproduit sans limites [...] »⁴. Ils soulignaient la problématique qui s'ouvre aux œuvres numériques qui n'ont « pas d'original », dont les « copies sont illimitées » et donc « autant d'originaux »⁵. À la même époque, Josephine Berry rappelait que l'ordinateur fonctionne par copie tant dans ses activités de traitement, de transmission que de conservation des données⁶. La machine agit ainsi en générant des copies qui peuvent être démultipliées : « La facilité de reproduction numérique est également telle que faire mille copies n'est pas plus exigeant que

¹ VIERKANT 2010.

² BOURRIAUD 2004.

³ Au sujet de l'art dit « après internet » ou « post-

internet » qui englobe des œuvres en ligne et hors ligne et qui s'inscrivent dans un contexte d'hyperconnexion, voir notamment : CONNOR 2014, p. 56-64.

⁴ COUCHOT & HILLAIRE 2003, p. 18.

⁵ COUCHOT & HILLAIRE 2003, p. 187.

⁶ BERRY 2002, p. 3.

d'en faire une »⁷. Les pratiques artistiques numériques s'inscrivent dans cette logique de l'ordinateur. L'invention du World Wide Web en 1989, puis sa généralisation dans les années suivantes jusqu'à son omniprésence actuelle ont eu pour effet de reconsidérer l'approche des objets selon leur degré de visibilité et de circulation. Les années 1990 voient également le premier clonage animal (le mouton Dolly en 1996), dont William Mitchell a montré l'importance dans le champ visuel, ressuscitant les vieux désirs de création d'une « "image vivante" », « de produire une copie qui ne soit pas simplement la réplique mécanique »⁸, mais une copie d'ordre biologique d'un être vivant, un simulacre⁹.

Si la modernité avait érigé l'originalité en valeur fondamentale¹⁰, la postmodernité et son goût pour les démarches appropriationnistes en a fait la critique jusqu'à la redéfinition du statut d'auteur et d'artiste. La notion d'unique, voire d'unicité – ce *hic et nunc* d'une œuvre d'art, autrement dit son authenticité¹¹ – et celle d'aura – « trame singulière d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »¹² selon la définition bien connue de Walter Benjamin – sont ainsi reconfigurées par les technologies numériques et par le médium internet dans l'accès et la distribution des œuvres. Eva Respini, commissaire de l'exposition *Art in the Age of the Internet: 1989 to Today* en 2018 à l'Institute of Contemporary Art de Boston, confirme qu'à l'ère d'internet, « la facilité avec laquelle la (ré)appropriation est rendue possible représente un changement radical dans notre façon de comprendre l'originalité et la paternité des œuvres »¹³. Erika Balsom constate également que « les technologies numériques ont permis de copier et de faire circuler les images plus facilement et à moindre frais que par le passé »¹⁴, élargissant l'accessibilité des objets, mais « cette même capacité met en crise l'autorité et l'authenticité, incitant à réinvestir diverses formes de rareté »¹⁵, reconfigurant ainsi les valeurs d'unique et d'originalité. En 2013, l'historien de l'art David Joselit, revenait dans son ouvrage *After Art*, sur les pouvoirs de circulation et d'attraction

de l'image numérique, soulignant qu'au sein de « cette nouvelle économie de l'image, les images circulent à une vitesse folle, souvent sans crédit, et sont repostées », voyageant sur le territoire du Net, « dans des contextes entièrement nouveaux pour devenir des images collectives » et acquérir « argent » et « pouvoir » par leur capacité de déplacement et de réemploi¹⁶.

Dans ce contexte, il est utile de s'interroger plus précisément sur les démarches actuelles impliquant la réplique d'œuvres ou de formes existantes à partir de l'œuvre d'Oliver Laric portant sur la migration des formes, des motifs et des objets et leurs transformations. Il apparaît dans ce cadre que la réplique ou la copie ne vise pas en premier lieu la diffusion plus large des originaux qu'elle reproduit plus ou moins fidèlement. La démarche est d'ordre artistique ou esthétique, autrement dit, elle questionne le rapport entre l'original et sa copie et ré-envisage cette relation dans une époque marquée par le numérique, dont la culture médiatique affirme son goût pour toutes formes de remix (recyclages publicitaires, *bootleg* et *sample* en musique, *found footage*, *mash-up*, mèmes, etc.). L'approche s'inscrit dans le contexte d'une culture numérique « ouverte », des initiatives de licences communes – ou « Creative Commons » – fondées au début des années 2000. L'un de ses initiateurs principaux, le juriste américain Lawrence Lessig, défend la possibilité de remixer des œuvres réalisées par autrui (permission « Read/Write », par contraste avec l'approche « Read/Only ») dans le champ de la création des amateurs et invite à repenser le droit de la propriété intellectuelle en raison de son inadaptation à l'environnement d'internet¹⁷.

Si la terminologie est vaste et parfois confuse, allant de la citation au plagiat, nous n'entrons pas ici dans des considérations terminologiques ni juridiques, pour nous intéresser davantage aux gestes de copie dans ses variétés, dans le dessein de montrer les enjeux artistiques de ces pratiques actuelles¹⁸. Ainsi, la question qui nous occupe ne

⁷ « The ease of digital reproduction is also such that making a thousand copies is no more demanding than making one » (BERRY 2002, p. 4). Cette traduction et les suivantes sont celles de l'auteur.

⁸ MITCHELL 2014, p. 35. « [...] a "living image", a replica or copy » (MITCHELL 2005, p. 12-13).

⁹ V. Stoichita rappelle que Platon distingue dans le *Sophiste* deux manières de fabriquer des images, soit par la copie (*eikastiké*), soit par l'art du simulacre (*eidolopoiiké*). L'image-copie est de l'ordre de la mimésis, de l'imitation, alors que le *phantasma*, image-simulacre, s'écarte de l'imitation du réel (STOICHITA 2008, p. 9).

¹⁰ Voir KRAUSS 1985, p. 151-170.

¹¹ BENJAMIN 2000a, p. 274.

¹² BENJAMIN 2000b, p. 311.

¹³ « In the internet age, [...] the ease with which (re)appropriation is made possible represents a sea change in how we understand originality and authorship » (RESPINI 2018, p. 22).

¹⁴ « [...] digital technologies have made images more easily and cheaply copied and circulated than the past » (BALSOM 2017, p. 6).

¹⁵ « [...] this same capacity throws authority and authenticity into crisis, prompting a reinvestment in various forms of rarity » (BALSOM 2017, p. 7).

¹⁶ « In this new image economy, images circulate at

breakneck speed, often without credit, and are reposted, reblogged, pinned, tweeted, and hashtagged in entirely new contexts to become collective images. Viral images, memes, and trending videos gain currency, power, and new branding possibilities » (JOSELIT 2013, p. 21).

¹⁷ LESSIG 2008.

¹⁸ Nous renvoyons aux remarques de Georges Roque qui opte pour le terme de « recyclage », privilégié pour sa neutralité : ROQUE 2013, p. 37-55. Dans le cadre qui nous occupe, nous emploierons autant « réplique » que « copie » pour souligner les gestes à l'œuvre qui visent à explorer la dialectique entre un original et sa duplication.

relève pas du degré de fidélité au modèle reproduit, mais des conditions historiques, technologiques et culturelles qui ont mené à une valorisation du geste de copie. Les procédés technologiques numériques, les plateformes digitales, les réseaux sociaux façonnent de nouvelles pratiques qui dénotent d'une culture visuelle à la fois fondamentalement numérique, inscrites dans l'environnement d'internet, mais qui révèlent également leur héritage pré-numérique, allant des références aux copies romaines de l'Antiquité jusqu'aux appropriations postmodernes.

PARTICIPATION

En 2012, dans le cadre d'un concours qu'il a remporté, l'artiste Oliver Laric réalise des scans 3D d'œuvres de la collection de l'Usher Gallery de Lincoln (Royaume-Uni), qui conserve des sculptures néo-classiques, ainsi que de The Collection, musée de la ville (fig. 1). L'artiste numérise plusieurs objets de ces collections, dont les fichiers sont mis à disposition en ligne et téléchargeables gratuitement (<https://www.lincoln3dscans.co.uk/info>).

Six ans plus tôt, Laric avait co-fondé le blog VWork (2006-2012), conçu comme un lieu d'exposition en ligne où l'image d'une œuvre était postée quotidiennement. Réunion iconographique sans critère prédéfini, VWork mettait en avant le médium internet et le réseau du Web comme source et accès à l'art impliquant par la même occasion que les œuvres soient désormais vues en premier lieu par le biais de leur reproduction numérique, c'est-à-dire sous forme de copies digitales. À la même époque, le terme « post-internet » se répand dans les débats théoriques, signifiant une nouvelle étape quant à l'impact culturel des technologies numériques et du Web qui se généralisent¹⁹. La seconde moitié des années 2000 marque, il est vrai, un changement significatif dans l'économie culturelle numérique avec le lancement de l'*iPhone*, l'essor des réseaux sociaux et des plateformes de partage d'images.

Dans ce contexte de circulation iconique, le projet de Laric *Lincoln3Dscans* apparaît tant comme une réflexion sur l'histoire de la reproduction, que sur l'accès aux œuvres à une époque où les institutions muséales développent la visibilité de leurs collections sur le Web, conscientes de la « révolution numérique » et du pouvoir grandissant des réseaux sociaux dans l'accès à l'information. Le Metropolitan

Museum of Art de New York annonçait ainsi récemment que plus de 400 000 objets du domaine public, issus de ses collections, étaient disponibles en libre accès, invitant à « télécharger, partager, remixer »²⁰.

À l'accès aux reproductions des œuvres s'ajoute la participation des spectateurs encouragés à réutiliser les fichiers mis à disposition. Avec *Lincoln3Dscans*, Laric invite le public à réaliser sa propre réplique à partir des fichiers publiés en ligne. La dimension participative qui modifie le rapport à l'œuvre, se distingue ainsi du mouvement appropriationniste de la « Pictures Generation », qui voit le jour dès la fin des années 1970 aux États-Unis, dont les gestes de plagiat visaient à déconstruire la valeur d'unique des œuvres d'art. Ainsi, alors que Sherrie Levine (1947), l'une des figures de proue de ce mouvement, en rephotographiant des photographies de Walker Evans en 1981, non seulement attaquait le droit d'auteur, mais renversait les canons masculins dont est dominée l'histoire de l'art, en s'appropriant un travail photographique considéré comme un chef-d'œuvre du XX^e siècle, les démarches actuelles de réplique intègrent volontiers la participation du spectateur-internaute.

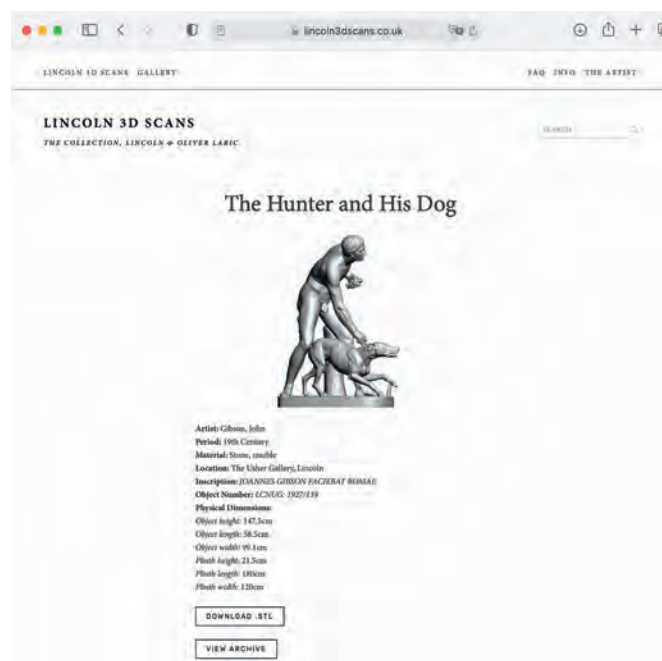


Fig. 1. Oliver Laric, *Lincoln3Dscans*, 2012. Capture d'écran du site web mettant à disposition le scan 3D de la sculpture *The Hunter and His Dog* de John Gibson. <https://www.lincoln3dscans.co.uk/info>

¹⁹ CONNOR 2014, p. 56-64.

²⁰ « Download, share, remix », citation tirée du site Web

du Metropolitan Museum of Art, « Open access at the Met », non daté [2017]. Disponible sur <https://www.metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/open-access> (consulté le 10/12/2020).

metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/open-access (consulté le 10/12/2020).



Fig. 2. Eva et Franco Mattes, *Ceiling Cat*, 2016. Fichier numérique mis à disposition du Wikimedia Commons en 2019, sous licence Creative Commons CC0 1.0. Chat empaillé, 56 x 13 x 20 cm, et trou fait sur mesure (13 x 13 cm). San Francisco, Collection du San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). Photographie de Katherine Du Tiel

L'artiste américain Michael Mandiberg (1977) poursuit, par exemple, la stratégie appropriationniste de Levine dans un contexte de reproduction numérique. Son projet, *AfterSherrieLevine.com* (2001), réunit des scans sous forme de fichiers numériques des photographies de Levine d'après Evans, mis à disposition sur le site dédié (<https://aftersherrielevine.com>), accompagnés d'instructions précises afin de réaliser sa propre réplique chez soi et d'un certificat d'authenticité à signer soi-même. Mandiberg, dans sa générosité amusée, propose aussi les fichiers des reproductions de la série photographique de Walker Evans sur le site *AfterWalkerEvans.com*. À chacun de choisir son original...

Le duo d'artistes italiens Eva et Franco Mattes (1976), parmi les pionniers de l'art internet dans les années 1990, sous le pseudonyme 0100101110101101.org, ont largement exploré les démarches de copie dans le champ du Web. Leurs premières œuvres prennent racine dans le contexte de l'*hacktivism* et du mouvement de la culture libre visant à démocratiser l'accès à la connaissance et à la culture par la distribution gratuite des données sur le Web. Les deux artistes défendent l'usage illimité de contenus préexistants, quelle que soit leur provenance (artistiques ou non et soumis ou non au droit d'auteur). Copier ne mène nullement au plagiat selon eux, mais à une manière d'apprendre d'une œuvre (série *Copies*, 1999). La démarche vise à déconstruire les rapports de pouvoir entre l'original et sa copie et, par la même occasion, sert à destituer le droit d'auteur qui lui est associé,



Fig. 3. Mème « Ceiling Cat is watching you... »

car, ainsi qu'ils le souhaitent, « recombinaison et remixage vont devenir des démarches si courantes qu'il sera pratiquement impossible d'identifier la source originale des citations, ce qui rendra les questions relatives à la paternité et à l'origine largement hors de propos, ou du moins sans réponse »²¹.

Ceiling Cat (2016, fig. 2), chat naturalisé s'échappant du plafond, est une réplique en trois dimensions d'un mème internet populaire – image numérique souvent humoristique ou parodique contenant un texte court partagée sur le Web (fig. 3)²². L'œuvre rappelle aussi une sculpture de l'artiste italien Maurizio Cattelan (1960), *Untitled* (2001), montrant un mannequin en cire – autoportrait de l'artiste – s'échappant d'une trouée dans le sol. Le chat qui s'immisce dans l'espace muséal, au regard perçant tel une caméra de surveillance²³, peut être interprété comme la matérialisation de la présence d'internet qui s'infiltré dans toutes les facettes de la société jusque dans la sphère privée, mais aussi comme l'intégration de la culture visuelle numérique – et notamment les mèmes – dans les institutions faisant autorité, les artistes jouant ainsi des références à la fois à l'art contemporain et aux pratiques des internautes et à leur créativité sur la Toile. Eva Mattes explique que l'« information, comme les mèmes, s'appuie sur la créativité des gens pour produire de nouvelles versions en refaisant, remixant ou imitant l'original », des versions numériques réalisées « collectivement », « anonymes » et « circulant de manière incontrôlable »²⁴. Poursuivant leur démarche visant le partage, s'inscrivant dans le contexte des licences « Creative Commons » qui assouplissent le droit d'auteur en valorisant la distribution et le réem-

²¹ « Eventually recombining and remixing is likely to become so prevalent that it will be all but impossible to even identify the original source of samples, making questions about authorship and origins largely irrelevant, or at least unanswerable ». Propos des

artistes sur leur site web <https://0100101110101101.org/hybrids/> (consulté le 9 octobre 2020).

²² Sur la culture des mèmes internet, voir notamment : SHIFMAN 2014.

²³ CHÉROUX 2021, p. 18.

²⁴ « [...] information, like memes, relies upon people's creativity to produce new versions by remaking, remixing or imitating the original one. They're created collectively. They're anonymous. They're spread beyond control » (CARRIGAN 2020).

ploi de contenus, héritier des mouvements de la culture libre et du logiciel libre débutés dès les années 1980, le duo a mis à disposition le fichier de *Ceiling Cat* (fig. 3) sur *Wikimedia Commons*, invitant tout un chacun à le copier et à l'utiliser. Les artistes rendent ainsi la matrice dont leur travail est issu – un même – dans le réseau du Web. Leur invitation à télécharger leur fichier et à l'utiliser dénote d'une approche participative de l'art qui renvoie à la culture du partage du Web (« sharing »)²⁵. Le partage, dont André Gunthert a montré qu'il constituait le principe essentiel de la révolution numérique, conférant aux images une « appropriabilité infiniment supérieure » à la reproductibilité photographique analysée par Benjamin, instaurant également le primat de la « visibilité » des images²⁶.

CIRCULATION

La mise à disposition des fichiers de *Lincoln3Dscans* et leur réemploi constituent une facette importante du projet d'Oliver Laric qui vise à encourager la circulation des formes et des motifs. Le site Web compile les différentes versions des scans 3D utilisés dans divers contextes²⁷. Le nouveau régime numérique reconfigure le rapport entre l'objet fini et sa reproduction (numérique), sa circulation en ligne. Dans son manifeste intitulé *Dispersion* (2002), l'artiste Seth Price (1973) observe l'importance de la circulation – ou diffusion – des objets à l'ère d'internet. Son texte est lui-même soumis à la variation, publié dans divers formats et différentes versions. L'œuvre circule, est rééditée, transformée, en constante évolution. Rien n'est jamais figé.

L'importance de la variation ou plutôt de l'œuvre et de ses dérivés, est défendue par l'artiste américain Artie Vierkant (1986) dans son essai paru en 2010²⁸. La valeur de l'original se confond avec ses dérivés en raison de la reproductibilité numérique et du rôle central d'internet comme médium de circulation et d'accès aux œuvres. Ainsi, la série *Image Objects* (2011-) de Vierkant porte sur la manière dont nous faisons l'expérience des œuvres matérielles dans un espace muséal et en ligne, dans leur circulation médiatique. Les documents photographiques de ses expositions sont retouchés, modifiés, afin de

souligner que l'expérience de l'œuvre est intrinsèquement liée à son approche en ligne ou hors ligne. L'œuvre unique est inscrite dans une multiplicité d'occurrences, dont la réception sur le Web n'est en rien dévalorisée, elle s'ajoute à l'expérience de l'objet matériel.

VARIATIONS

À la suite de son projet de numérisation *Lincoln3Dscans*, Oliver Laric a fait usage de certains de ses scans pour réaliser des sculptures, à l'instar de *The Hunter and His Dog* (dès 2014 ; fig. 4), réplique d'une sculpture néo-classique de John Gibson (1790-1866), *Hunter and Dog* (1838), réalisée à partir d'un scan 3D (fig. 1). La statue comporte des variations quant au modèle, ajoutées par l'artiste, qui non seulement se distingue du goût néo-classique, mais décortique l'original. Composée de trois parties identiques en polyuréthane, la sculpture est une version compressée de l'original, de six centimètres d'épaisseur, une découpe. Trois versions d'un même formant un tout, une répétition, une démultiplication fragmentée d'un original. Alors que le blanc est valorisé à l'époque néo-classique, gage de perfection selon l'historien de l'art Johann Joachim Winckelmann qui estime que le blanc « qui réfléchit le plus grand nombre de rayons lumineux », est aussi la couleur « la plus sensible »²⁹, la version de 2014 de Laric conteste cette exigence du blanc par l'ajout de couleurs qui se mêlent sans pour autant se confondre. Enfin, le matériau utilisé par Laric, en usage notamment dans l'industrie, s'oppose à la tradition de la sculpture en marbre et aux matériaux nobles. Dans les années 1990, Levine réalise une réplique en bronze de *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp : *Fountain [Buddha]* (1996). En produisant dans un métal précieux une réplique d'un urinoir, l'artiste subvertissait le geste inaugural de Duchamp qui intégrait un objet industriel banal dans le champ de l'art. À l'inverse, Laric s'écarte des matériaux traditionnels de l'histoire de la sculpture pour privilégier des matériaux synthétiques.

Dans *Sleeping Boy* (2016), de légères transformations ont aussi été apportées à l'original, *Sleeping Shepherd Boy* (1824) de Gibson. Le bâton, attribut du berger, a disparu,

²⁵ AIGRIN 2012.

²⁶ GUNTHERT 2015, p. 12.

²⁷ Oliver Laric a publié un ouvrage qui réunit les diverses utilisations de ses scans 3D mis à disposition gratuitement en ligne depuis 2012, illustrant la valeur donnée

au partage des fichiers sources, à leur circulation et à leur réemploi par d'autres à des fins diverses (LARIC 2020).

²⁸ « In the Post-Internet climate, it is assumed that the work of art lies equally in the version of the object one would encounter at a gallery or museum, the images and other

representations disseminated through the Internet and print publications, bootleg images of the object or its representations, and variations on any of these as edited and recontextualized by any other author » (VIERKANT 2010).

²⁹ WINCKELMANN [1764] 2005, p. 244.



Fig. 4. Oliver Laric, *The Hunter and His Dog*, 2015. Polyuréthane, pigments, en trois parties ; support en acier. 90×66×6 cm chacun (35³/₈×26×2³/₈ in), Unique (© Oliver Laric, Courtesy de l'artiste et Tanya Leighton Gallery, Berlin)

une étoile de mer a été ajoutée aux pieds du garçon, et un champignon est accolé au tronc, au dos de la sculpture. La version de Laric a été produite par stéréolithographie, technologie d'impression 3D rapide et de haute qualité à partir d'un modèle numérique. Faite de résine, de polyuréthane, de polyamide, de TuskXC2700T (un matériau plastique transparent utilisé dans l'impression 3D, adapté aux prototypes), la réplique est composée de différents blocs, dont certains sont transparents, donnant une

matérialité à la copie qui la distingue très clairement de l'original alors même qu'elle s'appuie sur une technologie permettant la reproduction fidèle d'un modèle.

L'usage des technologies 3D porte Laric à se renseigner sur les techniques antérieures de documentation des objets en trois dimensions. Il découvre ainsi l'invention, au milieu du XIX^e siècle, de la « photosculpture » par le photographe et sculpteur français François Willème (1830-1905). Le procédé consistait à installer un modèle au centre d'un dispositif en forme de rotonde muni de vingt-quatre appareils photographiques dissimulés, déclenchés simultanément³⁰. Un lampascope projetait ensuite les images de toutes les facettes du modèle, qui étaient reportées à l'aide d'un pantographe sur de la glaise (fig. 5). La méthode permettait de produire un portrait « exactement semblable au modèle », « une sculpture complètement mécanique, faite sans l'intervention des doigts ou du ciseau d'un artiste, que, grâce à la photographie, chacun pourrait faire sans savoir dessiner ou sculpter »³¹. Ce procédé qui vante le mérite de répliquer les objets vivants ou inertes, s'appuyait sur l'idée que le médium photographique offre une image fidèle, mimétique du réel, et avait pour dessein de produire des sculptures de manière industrialisée³². En hommage au procédé pré-numérique de Willème, Laric réalise en 2016 une sculpture en polyamide synthétique qui reproduit l'autoportait de Willème (*François Willème, Self Portrait*, ca. 1860, 2016). La version de Laric démultiplie l'original en une séquence de quatre portraits identiques mais de dimensions différentes, posés sur un socle unique. Présentée lors de l'exposition *Photoplastik* à la Sécession de Vienne en 2016, la réplique de Laric relève d'une forme d'archéologie de la reproduction mécanisée tout comme elle illustre les désirs de reproduction des sculptures à des fins commerciales³³.

Paradoxalement, ainsi que l'observe Verity Platt, les technologies numériques de reproduction – et en particulier l'impression 3D – ont eu pour effet de renforcer l'intérêt des institutions (notamment de celles conservant des objets antiques) pour les modes de reproduction pré-numériques :

« L'avènement de l'impression 3D a notamment provoqué un regain d'intérêt pour les moulages en plâtre – la forme originelle de l'impression 3D ». Les

³⁰ GALL 1997.

³¹ MOIGNO 1861, p. 137. L'article est paru à l'origine dans la revue *Cosmos* de la même année.

³² Son invention ne rencontrera pas le succès commercial escompté. Willème fera faillite. Sur la récep-

tion critique de son invention, voir GALL 1997.

³³ Les fichiers des scans 3D réalisés à l'occasion de l'exposition de Vienne ont également été mis à disposition du public, à l'adresse threeescans.com. Au sujet d'autres procédés dans le champ de la

sculpture, Patrizia di Bello consacre un chapitre à Barry X Ball, dont le travail consiste à produire des sculptures en utilisant les nouvelles technologies, notamment le scannage en trois dimensions. Voir : DI BELLO 2018.



Fig. 5. François Willème, Appareil de projection et pantographe de Willème, ca 1865. Tirage argentique à l'albumine. Image: 8 11/16 × 6 11/16 in. (22 × 17 cm). Don de l'Eastman Kodak Company, ex-collection Gabriel Cromer. 1981.2795.0008. Rochester, New York, George Eastman Museum. Courtesy of the George Eastman Museum

collections qui étaient autrefois dénigrées comme simples "répliques" font aujourd'hui leur retour dans les lieux mêmes d'où elles avaient été bannies [...]»³⁴.

Cette valorisation de la copie est à l'œuvre dans les études antiques. Ainsi que l'observe Platt, depuis les années 1970, « les vieilles hiérarchies de la *Meisterforschung* » sont dépassées, laissant la voie à des approches qui portent leur attention sur les « signes visibles de la copie » romaine et à leurs fonctions à l'époque³⁵. L'auteure observe que plusieurs expositions récentes ont montré l'héritage gréco-romain sur les effets de remédiatisation des formes jusqu'aux copies modernes³⁶. Celle d'Oliver Laric, intitulée *Kopienkritik*, à la Skulpturhalle de Bâle en 2011, fait ouvertement référence au tournant épistémologique

opéré dans les études classiques visant à explorer le contexte des pratiques de copie romaine et à repenser le rapport aux canons grecs. L'exposition réorganisait une partie de la collection de l'institution suisse selon des similarités d'attitudes et formelles à laquelle l'artiste avait ajouté quelques-unes de ses propres œuvres, dont la vidéo *Versions* (sur laquelle nous allons revenir), l'artiste invitant à considérer la richesse des répétitions comme une pratique constante loin de s'épuiser.

VERSIONS

Oliver Laric explique que ce qui l'a « fasciné » dans la sculpture néo-classique dont il a réalisé des répliques, ce sont les formes « génériques » qu'elle redéploie et qui ne sont ainsi « pas vraiment définitives »³⁷. Il cite aussi régulièrement le cas d'une statue de l'hôtel de ville de Bâle, en Suisse, représentant la Vierge à l'Enfant, transformée en allégorie de la Justice après la Réforme³⁸. Ce cas de transformation à la fois formelle et symbolique, le porte à considérer tant les répétitions des formes que les actes iconoclastes, également à l'origine de nouveaux.

L'artiste a réalisé une vidéo sur l'histoire des reprises du passé, réflexion sur la migration des images, intitulée *Versions*, qui comporte trois « versions » (2009, 2010, 2012). Dans *Versions* de 2010, sculptures, extraits de films et scènes de dessins animés se côtoient, présentés par paires à la manière de Warburg, illustrant les effets de reprise : mêmes gestes des protagonistes, mêmes déplacements, mêmes attitudes. Quel est l'original ? Au sein de *Versions*, l'original n'a aucune importance tant la circulation des motifs et des formules iconographiques se déplacent, s'imitent entre elles, s'inspirent les unes les autres dans un cycle créatif où la notion de l'origine s'efface devant la réactualisation familière d'attitudes et de formes. Alors que la comparaison entre deux extraits de dessins animés défile, montrant aussi peut-être l'usage de modèles dans une visée de productivité, une voix féminine au ton monotone et robotique énonce :

« We are always somehow rereading a classic because we have encountered some previous incarnation of it, a refraction, in other stories, texts, or versions. What are the many versions if not diverse

³⁴ PLATT 2019, p. 173.

³⁵ PLATT 2019, p. 171.

³⁶ PLATT 2019, p. 173.

³⁷ « What draws me to the generic form is that it is interpreted for different purposes. From early on, that's what fascinated me about neoclassical sculptures, too.

They were already the second birth of a type of form and, in that sense, not really final » (VISTRUP 2018).

³⁸ Voir notamment NOWOGRODZKI 2010.

perspectives of a moveable event, if not a long, experimental assortment of omissions and emphases ? »

Ces paroles sont en réalité issues d'un texte de Jorge Luis Borges sur les traductions d'Homère publié en 1932 en espagnol (« Las versiones homéricas »). Il en est ainsi de l'ensemble du discours de la vidéo, compilation de citations de sources diverses, de René Descartes à Susan Sontag, très légèrement modifiées et dont les sources ne sont jamais citées, formant un nouveau discours :

« A sculpture cannot merely be copied but always only staged or performed. It begins to function like a piece of music whose score is not identical to the piece, the score being not audible but silent. For the music to resound, it has to be performed. The more images, mediations, intermediaries, icons are multiplied and overtly fabricated, explicitly, and publicly constructed, the more respect I have for their capacities to welcome, to gather, to recollect meaning, and sanctity ».

Le passage est une citation modifiée d'un essai de Boris Groys dans lequel il analyse les effets médiatiques du numérique sur la religion et défend qu'une « image numérique qui peut être vue ne peut pas être simplement exposée ou copiée (comme une image analogique peut l'être) mais toujours seulement mise en scène ou exécutée »³⁹, citation que Laric a modifiée en remplaçant « image numérique » par « sculpture », suivi d'un extrait d'un texte de Bruno Latour sur l'iconoclasme, légèrement transformé (notamment en modifiant le « nous » en « je »)⁴⁰.

Dans *Versions* de 2010, la circulation des formes, des motifs, des mots et des images dans l'histoire de l'art et la culture visuelle en général, est à la fois illustrée, valorisée et réitérée par Laric qui rejoue ces mêmes gestes, en se réappropriant des extraits de textes, les remixant pour créer un nouveau texte composé de fragments d'autres. Sa vidéo, elle-même sujette à versions, s'inscrit dès lors également dans un cycle de redites, de

reprises, de déclinaisons sans qu'il faille en chercher la source ou l'origine. Sa vidéo de 2012 s'ouvre comme un manifeste, que l'on pourrait attribuer à toute l'histoire culturelle :

« This story is one being retold with small variation, using the same sentence to make a different point. The more and the less always lead to a further point ».

Ainsi que le déclare Domenico Quaranta, *Versions* est « un essai brillant sur la culture visuelle à l'ère d'internet, ou une analyse approfondie de ses racines historiques dans la culture occidentale »⁴¹. Laric situe sa pratique de réplique dans la longue durée, en intégrant la culture dans son ensemble, des copies romaines de statues grecques aux scènes identiques de films ou de dessins animés. Sa réflexion porte davantage sur la migration des motifs et leur incessant renouvellement par le geste de copie, sur les effets de variations plutôt que sur les notions d'original et d'originalité. Car, comme le défend Jean-Pierre Cuzin, « beaucoup de créations originales, et parmi les plus grandes, se réfèrent à des images enfouies au fond des mémoires des artistes »⁴². Laric le démontre en soulignant par le jeu des comparaisons, que la réplique n'épuise en rien l'original, que les images se répondent et s'imitent, inscrites dans une histoire et un flux continu, montrant, comme l'affirme Pablo Larios, « le potentiel émancipateur de ces copies, doubles et remakes »⁴³. Les vidéos de Laric confirment ou illustrent ce que souligne David Joselit, soit « les vastes pouvoirs » des images, dans leurs « capacités de réplique, de remédiation, et de diffusion à des vitesses variables »⁴⁴ de nos jours.

ÉMANCIPATION

« À l'ère de la reproduction numérique, il va de soi qu'une œuvre d'art peut être copiée instantanément sans dégradation qualitative par rapport à l'original », constatait Christiane Paul dans son introduction à *L'Art numérique* : « facilement numérisable grâce au scanner, toute image s'offre à la copie et à sa diffusion sur le Net »⁴⁵. Cette

³⁹ « [...] a digital image that can be seen cannot be merely exhibited or copied (as an analogue image can) but always only staged or performed. Here, the image begins to function like a piece of music, whose score, as is generally known, is not identical to the piece – the score being not audible, but silent. For the music to resound, it has to be performed » (GROYS 2009). Voir aussi GROYS & WEIBEL 2011.
⁴⁰ « [...] the more images, mediations, intermedia-

ries, icons are multiplied and overtly fabricated, explicitly and publicly constructed, the more respect we have for their capacities to welcome, to gather, to recollect truth and sanctity [...] » (LATOUR 2002, p. 14-37, p. 16).

⁴¹ « [...] a brilliant statement on the visual culture of the Internet Age, or an in-depth analysis of its historical roots in Western culture » (QUARANTA 2010).

⁴² CUZIN 1993, p. 28.

⁴³ « [...] claim to advocate the emancipatory potential of such copies, doubles and remakes, they seem to be at their best when their effects are unsettling or contradictory » (LARIOS 2014).

⁴⁴ « Images possess vast power through their capacity of replication, remediation, and dissemination at variable velocities » (JOSELIT 2013, p. XIV).

⁴⁵ PAUL 2004, p. 28.

affirmation doit être nuancée, la reproduction d'une œuvre, même numérique, s'accompagnant bien souvent d'une réduction en qualité, d'une compression. Plusieurs artistes explorent cette dimension au sein de projets qui soulignent le processus de dégradation par l'accumulation du geste de reproduction.

L'artiste française Albertine Meunier (1964) a scanné en 3D un angelot sculpté en céramique « unique », précise la description de l'artiste⁴⁶, puis l'a imprimé en 3D. L'angelot est ensuite remoulé et démultiplié dans divers matériaux (céramique, plâtre, résine). Cette œuvre, intitulée *Avec ou sans farine / L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité numérique* (2015), matérialise le procédé du copier-coller inscrit dans la mécanique de l'ordinateur, en montrant les aspérités qui se forment lorsqu'un objet est répliqué à de nombreuses reprises. « À l'ère du copier-coller et de la reproduction infinie, la farine n'arrange rien ! », plaisante le texte de l'artiste.

L'artiste anglais Pete Ashton (1972) illustre les effets de dégradation de l'image dans sa circulation en ligne avec *Sittin in Stagram* (2015), dont le titre renvoie à l'œuvre performative du compositeur américain Alvin Lucier (1931), *I Am Sitting in a Room* (1969), pour laquelle il s'enregistre sur un microphone lisant un texte, puis enregistre son enregistrement, qu'il réenregistre à nouveau, et ainsi de suite jusqu'à ce que le discours se perde dans un magma de sons. Ashton rejoue ce procédé en utilisant un portrait de Lucier, qu'il poste sur le réseau social Instagram, dont il fait ensuite une capture d'écran avant de la poster à nouveau sur la plateforme et de réitérer cette action 90 fois. La vidéo qui en résulte déroule les images se dégradant au fur à mesure de l'opération de copie et de mise en ligne.

Quant à l'artiste suisse Corinne Vionnet (1969), elle explore les qualités esthétiques qui émanent de la reproduction et de la circulation en ligne d'images numériques. Son livre d'artiste *Total Flag* (2018) aborde la transformation des images du fait de leur reproduction répétée. L'artiste a choisi une image banale du drapeau américain qu'elle a ouverte sur son écran d'ordinateur et qu'elle a ensuite photographiée sur son écran. Elle a affiché sur son

écran l'image obtenue qu'elle a photographiée à nouveau et répété ce geste jusqu'à ce que l'image du drapeau, par la détérioration de qualité, disparaisse au profit d'une image abstraite. Le livre décline la dégradation de l'image qui, paradoxalement, lui octroie une dimension esthétique et poétique dont l'image initiale était dépourvue. Ainsi, ces explorations quant aux effets de reproduction numérique peuvent aussi être l'occasion d'effets esthétiques.

Par ailleurs, la copie n'implique pas nécessairement la diminution de la valeur de l'original, bien au contraire. Ainsi que le montre le travail d'Oliver Laric, les pratiques de réplique et de variation alimentent les échos suscités par une œuvre, sa capacité à susciter de nouvelles versions même très proches de l'original, aux limites de la pure copie. Interrogé sur sa démarche consistant à « voler » – c'est le terme utilisé par Peter Nowogrodzki lors de son entretien – le travail d'autres auteurs et artistes, Laric exprime le « sentiment de liberté » que procure ce geste, accompagné d'une forme de « stress » associé aux restrictions d'usage d'images d'autrui⁴⁷.

Récemment, sa pratique a évolué vers davantage d'affranchissement des modèles. La sculpture *Hundemensch* (2018) se conçoit comme une variation à partir de celle de Jean Carriès, *Le Grenouillard* (ca 1891). Le mystérieux duo que forment l'homme monstrueux et le crapaud est remplacé par un élégant homme à tête de chien tenant un chiot dans ses bras (une grenouille gravée sur le dos de l'homme-chien renvoie au sujet original). « Il y a quelques années, j'aurais peut-être fait un scan et je l'aurais utilisé », explique l'artiste, qui admet préférer à présent s'écarter de la démarche de réplique pour s'accorder de plus larges libertés quant aux modèles utilisés⁴⁸. Il confie l'implication supplémentaire qu'engendre une plus grande contribution personnelle dans le dessin des formes⁴⁹. S'émanciper des modèles va de pair avec une plus grande responsabilité et peut-être aussi une plus grande exposition de soi.

On observe ainsi que la réplique est vue comme un geste de copie où la reconnaissance d'un original s'ajoute à la légitimation de sa répétition assumée dans un contexte numérique favorisant les démarches de copie. Les

⁴⁶ Description de l'œuvre sur le site de l'artiste: <https://www.albertinemeunier.net/l-oeuvre-d-art-a-l-epoque-de-sa-reproductibilite-numerique-avec-ou-sans-farine/> (consulté le 09/10/2020).

⁴⁷ « Stealing creates a feeling of liberty because everything belongs to you while simultaneously causing stress as you have to constantly make restrictions what not to use » (NOWOGRODZKI

2010).

⁴⁸ « A few years ago, maybe I would have made a scan and used it, but now I'm excited about having a slightly different working method where I don't rely so much on an existing form » (VISTRUP 2018).

⁴⁹ « In many of the works I've made over the last years, I did utilize building blocks from others, and

quite enjoyed that liberty of a vast library of source material. But there is also a point where my comfort becomes a crutch, so perhaps it's a good point to become more vulnerable. When working with the works of others, I can always point a finger and divert some responsibility. With these more recent works, I feel that there is more to be ashamed about » (MOTOLI [2019]).

matériaux utilisés, la technologie 3D, la culture visuelle du Web (les mêmes notamment, mais aussi les *mash-up* et autres formes de recyclage), les conditions de circulation et d'accès aux informations sur internet caractérisent les copies actuelles qui marquent à la fois un retour au passé, mais inscrivent aussi la réplique des formes et des motifs dans la contemporanéité. Ainsi le geste de copie s'inscrit-il dans la culture du Web qui valorise le partage et la circulation des objets, encourage la visibilité dans un contexte d'abondance iconique. Une fois copiées par les artistes contemporains, ces données – les copies numériques – sont elles-mêmes mises à disposition à l'usage de tous, à l'instar du fichier *Ceiling Cat* des Mattes, des scans 3D de Laric ou encore des fichiers de Mandiberg. Les formes matricielles sont ainsi remises en circulation, encourageant la multiplication de futures déclinaisons.

La question de la supériorité de l'original sur sa copie fait place à la valorisation de l'usage de contenus déjà produits et disponibles. Laric confie que la rareté implique aussi la peur de la perte ou de la détérioration et que le fait de posséder des fichiers numériques – copies des œuvres pouvant produire de nouveaux exemplaires – a un effet rassurant. Et d'ajouter :

« Je ne suis pas non plus attiré par l'idée d'un objet unique et précieux, de prestige. Ce n'est pas l'objet lui-même qui m'intéresse, mais l'idée qui se manifeste à travers lui »⁵⁰.

Les réincarnations variées des objets et des formes n'amenuisent nullement la valeur de l'original, au contraire, elles n'en font qu'amplifier l'aura, celle non plus d'un unique au sens de rareté, mais d'un multiple qui migre, circule, varie, et dont la référence originale demeure.

Toutefois, la valeur de rareté persiste. L'avènement de la technologie de la *blockchain* en 2008, puis une dizaine d'années plus tard des NFT – « non-fungible token » ou « jetons non fongibles » permettant de vendre des objets culturels numériques tels que GIF, séquences vidéos ou albums de musique en les associant à un certificat

d'authenticité unique et infalsifiable enregistré sur la *blockchain* – réintègrent dans le système de l'art numérique et plus particulièrement dans le marché de l'art numérique, des principes d'authenticité et de rareté hérités du marché de l'art traditionnel⁵¹.

Oliver Laric vend certaines de ses œuvres sous forme de NFT, notamment *2000 Cliparts* (2010), œuvre à exemplaire unique au format vidéo mp4 d'une durée de 2 minutes 54, qui réutilise deux mille *cliparts* – dessins, logos ou symboles numériques – représentant des figures humaines regroupées selon la similarité de leurs poses⁵². Le mouvement rapide de la succession des images fixes anime ces *cliparts* en un défilement d'images saccadées qui actionne les gestes et attitudes des personnages. L'artiste a mis d'autres œuvres en vente sur le marché des NFT, dont *Becoming Bull* (2021), animation au format mp4 (édition unique) d'un profil se métamorphosant en tête de taureau grâce à la technique du *morphing*⁵³.

Par ailleurs, si les vidéos *Versions* sont effectivement accessibles en ligne, les sculptures telles que *The Hunter and His Dog* ou *Sleeping Boy* de Laric sont produites à exemplaire unique. Si ces sculptures s'appuient sur une démarche de réplique, elles n'en demeurent pas moins des objets uniques, marqués par la transformation apportée par l'artiste (matériaux choisis, palette chromatique, dimensions, ajouts d'éléments). Ainsi, la confusion entre l'œuvre de Gibson et la version qu'en donne Laric n'est pas possible tant cette dernière s'inscrit dans l'époque contemporaine, faisant usage de technologies et de matériaux actuels. L'œuvre de Laric, en explorant les diverses formes de reprises, invite dès lors à considérer le recyclage de formes et de motifs comme un processus créatif, où les valeurs d'authenticité, de rareté et d'originalité sont compatibles avec une approche incluant le partage et la circulation des fichiers sources, permettant le réemploi de ces formes et motifs originaux, prolongeant ainsi le cycle des images.

⁵⁰ « My fascination with sculpture is a fascination with its documentation. It's part of the same idea. I also get a bit anxious when something is rare or damageable. It's terrifying for me to have all these sculptures around my studio. Having these digital files, which I can reproduce if they get damaged, calms me down. I'm not drawn to the idea of a sin-

gle, precious object with charisma, either. It's not the object itself that excites me, but the idea that manifests itself in it » (HEUSER 2016).

⁵¹ Nous ne revenons pas dans le cadre de cet article sur le marché des NFT en plein essor et renvoyons notamment à notre article de blog sur la vente record en mars 2021 d'une œuvre numérique de

Beeple (DIETSCHY 2021).

Voir aussi à ce sujet, notamment, CONNOR 2021.

⁵² La vente s'est faite sur la plateforme Folia : <https://www.folia.app/works/7/info> (consulté le 10 juin 2021).

⁵³ L'œuvre a été mise en vente le 7 juin 2021 sur la plateforme Foundation : <https://foundation.app/@oliverlaric/becoming-bull-46193> (consulté le 10/06/2021).

BIBLIOGRAPHIE

Aigrin, Ph. (2012) : *Sharing. Culture and the Economy in the Internet Age*, Amsterdam.

Balsom, E. (2017) : *After Uniqueness. A History of Film and Video Art in Circulation*, New York.

Baumgärtel, T. (2001), « Copies Are More Important Than Their Original », in T. Baumgärtel, *NET.ART 2.0*, Nürnberg, p. 198-207.

Benjamin, W. [1939] (2000a) : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres*, tr. fr. de l'allemand, tome 3, Paris, p. 269-316.

— [1931] (2000b) : « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres*, tr. française de l'allemand, tome 2, Paris, p. 295-321.

Berry, J. (2002) : « Bare Code: Net Art and the Free Software Movement », mai 2002, p. 1-10. Disponible sur <https://pdfs.semanticscholar.org/9b2c/7ecfb2035389a9a079e1a952c63ffaf1d9bf.pdf> (consulté le 10/12/2020).

Bourriaud, N. (2004) : *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Paris.

Carrigan, M. (2020) : « Eva and Franco Mattes: "Technology does not create the social problems we so often criticise" », *The Art Newspaper*, 5 mai. Disponible sur <https://www.theartnewspaper.com/interview/eva-franco-mattes> (consulté le 10/12/2020).

Chéroux, C. (2021) : « Catoptic according to Eva & Franco Mattes », in *Eva & Franco Mattes: Dear Imaginary Audience.*, cat. d'exposition, Winterthur-Leipzig, p. 15-20.

Connor, M. (2014) : « Post-Internet, What It Is and What It Was », in Kholeif 2014, p. 56-64.

— (2021) : « Before the Boom », *Rhizome*, 12 March. Disponible sur <https://rhizome.org/editorial/2021/mar/12/before-the-boom/> (consulté le 10/06/2021).

Couchot, E. et N. Hillaire (2003) : *L'Art numérique*, Paris.

Cuzin, J.-P. (1993) : « Au Louvre, d'après les maîtres », in *Copier, créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris, p. 27-39.

Di Bello, P. (2018) : *Sculptural Photographs. From the Calotype to Digital Technologies*, London-New York.

Dietschy, N. (2021) : « Art numérique, Beeple et le marché du NFT », *Le Temps*, 1^{er} avril. Disponible sur <https://blogs.letemps.ch/nathalie-dietschy/2021/04/01/art-numerique-beeple-et-le-marche-du-nft/#comment-4> (consulté le 11/06/2021).

Gall, J.-L. (1997) : « Photo/sculpture. L'invention de François Willème », *Études photographiques*, n°3, novembre. Disponible sur <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/95> (consulté le 10/12/2020).

Groys, B. (2009) : « Religion in the Age of Digital Reproduction », *e-flux*, issue 4 (mars). Disponible sur <https://www.e-flux.com/journal/04/68569/religion-in-the-age-of-digital-reproduction/> (consulté le 10/12/2020).

Groys, B. et P. Weibel, éd. (2011) : *Medium Religion: Faith, Geopolitics, Art*, Cologne.

Gunther, A. (2015) : *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris.

Heuser, B. (2016) : « Hijacking Classical Sculptures in Vienna », *SSENSE*, mai. Disponible sur https://tanyaleighton.com/content/2-artists/12-oliver-laric/laric_ssense_2016.pdf (consulté le 10/12/2020).

Joselit, D. (2013) : *After Art*, Princeton NJ.

Kholeif, O., éd. (2014) : *You are here: Art after the Internet*, Manchester.

Klein, A., éd. (2009) : *Words Without Pictures*, Los Angeles.

Krauss, R. [1981] (1985) : « The Originality of the Avant-Garde », in R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA, p. 151-170.

Laric, O. (2020) : *threedscans.com*, Innsbruck.

Larios, P. (2014) : « Iconoclash », *Frieze*, n° 161, 12 mars. Disponible sur <https://www.frieze.com/article/iconoclash> (consulté le 10/12/2020).

Latour, B. (2002) : « What is Iconoclash ? Or is there a World Beyond the Image Wars ? », in Latour et Weibel, 2002, p. 14-37.

Latour, B. et P. Weibel, dir. (2002) : *Iconoclash*, Karlsruhe.

Lessig, L. (2008) : *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Londres.

Mattes, E. et F. (2020) : « Hybrids », *Eva et Franco Mattes*. Disponible sur <https://0100101110101101.org/hybrids/> (consulté le 9/10/2020).

Mitchell, W. J. T. (2005) : *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago-Londres.

— (2014) : *Que veulent les images? Une critique de la culture visuelle*, tr. de l'anglais, Paris.

Moigno, F. (1861) : « Photo-sculpture, art nouveau imaginé par M. François Willème », in *Revue photographique*, n°6, p. 136-140.

Moioli, Ch. [2019] : « Conversations : Nothing Is Still: Oliver Laric », *Mousse Magazine*, s.d. Disponible sur <http://moussemagazine.it/nothing-still-oliver-laric-chiaramoioioli-kunstverein-braunschweig-2019/> (consulté le 10/12/2020).

Nowogrodzki, P. (2010) : « Interview with Oliver Laric », *Incite*, 15 novembre. Disponible sur <http://www.incite-online.net/laric.html> (consulté le 10/12/2020).

Olson, M. (2008) : « Lost Not Found: The Circulation of Images in Digital Visual Culture », in Klein 2009, p. 274-284.

Paul, Ch. (2004) : *L'Art numérique*, Paris.

Platt, V. (2019) : « De l'original perdu à la série : nouvelles approches des multiples gréco-romains », *Perspective*, n°2. Disponible sur <http://journals.openedition.org/perspective/15200> (consulté le 01/10/2020).

Quaranta, D. (automne 2010) : « The Real Thing/Interview with Oliver Laric », *Art Pulse*, vol. 2, n°1. Disponible sur <http://artpulsemagazine.com/the-real-thing-interview-with-oliver-laric> (consulté le 10/12/2020).

Respini, E. (2018) : « No Ghost Just a Shell », in Respini, éd., *Art in the Age of the Internet: 1989 to Today*, New Haven-Londres, p. 13-41.

Roque, G. (2013) : « Recyclage : terminologie et opérations », in Roque et Cheles, 2013, p. 37-55.

Roque, G. et L. Chevalier, dir. (2013) : *L'image recyclée*, Pau.

Shifman, L. (2014) : *Memes in Digital Culture*, Cambridge, MA.

Stoichita, V. I. (2008) : *L'effet pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève.

Vierkant, A. (2010) : « The Image Object Post-Internet », *JstChillin.org*. Disponible sur http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf (consulté le 10/12/2020).

Vistrup, M. K. (2018) : « Interview: Oliver Laric », *Artforum*, 26 février. Disponible sur <https://www.artforum.com/interviews/oliver-laric-talks-about-his-show-at-metro-pictures-in-new-york-74445> (consulté le 10/12/2020).

Winckelmann, J. J. [1764] (2005) : *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, tr. Dominique Tassel, Paris.

RÉSUMÉ

En 2013, *Milon de Crotone* retrouvait la place que lui avait attribuée Louis XIV, à l'entrée du Tapis Vert des jardins de Versailles. Pas le marbre de Puget : mis à l'abri au musée du Louvre dès le début du XIX^e siècle, il est trop précieux pour être exposé aux intempéries. C'est un moulage du chef-d'œuvre, en résine agglomérée à de la poudre de marbre, qui a été placé sur le socle de l'original. Celui qui veut voir le Milon de Puget a donc le choix entre le Louvre et Versailles, pour voir soit l'œuvre originale soit l'œuvre dans son lieu original. Cette opération a pris place dans une campagne plus large de mise à l'abri et de substitution des originaux par des moulages, depuis 2008. Or, loin d'une dispersion de l'aura, ces moulages répondent à la mission qui leur a été attribuée, retransmettre l'expérience de l'œuvre d'art : juchés sur leurs socles, présentés par un cartel, ils sont photographiés par le public qui en majorité ignore qu'il s'agit de reproductions. Quel est le statut de ces objets ? Que fait-on des moulages lorsqu'on les expose ? Pour le comprendre, nous avons interrogé le public et les professionnels sur l'exposition et la conservation de ces moulages.

ABSTRACT

In 2013, the statue of *Milo of Croton* regained the place attributed to him by Louis XIV, at the entrance to the Tapis Vert in the gardens of Versailles. It is not Puget's marble: sheltered in the Louvre at the start of the 19th century, it is too precious to be subject to the elements. Instead, a cast of the masterpiece, in resin agglomerated with marble powder, is exposed in place of the original. Therefore, anyone who wants to see Puget's Milo has the choice between the Louvre and Versailles, of seeing the original work or the work in its original location. This substitution was part of a larger campaign, which began in 2008. Far from a dispersion of aura, these casts respond to the mission assigned to them, to transmit the experience of the masterpiece: perched on their pedestals, with label, they are photographed by the public, most of whom are unaware that they are reproductions. What is the status of these objects? We questioned members of the public as well as professionals on the exhibition and conservation of these casts.

EXPOSER DES MOULAGES : LA CAMPAGNE DE SUBSTITUTION DES SCULPTURES DES JARDINS DE VERSAILLES

NICOLAS SARZEAUD

École des hautes études en sciences sociales, Paris

Milon de Crotonne, vieille gloire de l'olympisme, lance un cri sans écho. La main coincée dans la souche qu'il avait entrepris de fendre, il est une proie offerte aux fauves, qui s'approchent déjà. Drame poignant assurément, pourtant les usagers du métro passent sans un regard : on croirait une de ces histoires sinistres d'agression aux heures de pointe. Lors de la réfection de la station Louvre-Rivoli, plusieurs moulages d'œuvres du musée du Louvre ont été placés sur les quais : le *Milon* de Dumontet (fig. 1), le *Guddea de Lakash* ou encore le *Scribe accroupi*. Quelques mètres au-dessus de nos têtes, les visiteurs se pressent pour voir les œuvres : ici-bas, personne ne regarde les moulages.

La théorie classique de l'œuvre d'art prévoit ce désamour. Walter Benjamin a pronostiqué la dissolution de l'aura de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique : il manque à la copie le *hic et nunc*, l'ici et maintenant de l'œuvre originale, « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve »¹. Pourtant, dans les allées des jardins de Versailles, se trouve un autre *Milon*, moulage du chef-d'œuvre de Pierre Puget, devant lequel les visiteurs s'arrêtent et font silence, alors que l'original est là-bas, au Louvre.

Le postulat benjaminien d'une dissolution de l'aura dans la reproduction a été discuté par plusieurs auteurs, soulignant la bonne santé des œuvres d'art à l'heure de leur reproductibilité numérique. Les originaux des plus célèbres chefs-d'œuvre nous impressionnent d'autant plus que nous en avons vu des centaines de reproductions². Mais Bruno Latour et Adam Lowe vont plus loin : il



Fig. 1. *Milon de Crotonne*, Les Ateliers de la Rmn-GP d'après G. DUMONTET, moulage en résine et poudre de marbre, 2016, Paris, station Rivoli (photographie de l'auteur)

y aurait une migration possible de l'aura, de l'original vers les copies. Ils prennent le cas du fac-similé des *Noces de Cana*, installé en 2007 dans le réfectoire vénitien où Véronèse avait peint l'original, et font le constat hétérodoxe de l'existence multiple de l'œuvre d'art dans tous les lieux où elle se trouve, par le biais de ses reproductions³.

¹ BENJAMIN 2000, p. 273.

² Pour une critique de la théorie benjaminienne, on

peut lire HEINICH 1983, HENNION & LATOUR 1996 et BAAS 1987.

³ LATOUR & LOWE 2011.

Nous analyserons le cas des sculptures des jardins de Versailles : depuis 2008, se déroule une campagne de mise à l'abri et substitution des originaux par des moulages en résine agglomérée à de la poudre de marbre, produits par les ateliers de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais (Rmn-GP), à La Plaine Saint-Denis⁴. En étudiant les pratiques dont ces moulages sont les objets, en interrogeant les publics et les professionnels, voyons ce qui circule et ce qui ne circule pas, ce qui est même et ce qui est autre, lorsqu'on expose un moulage en lieu et place de l'original⁵.

LA CAMPAGNE DE SUBSTITUTION DANS LES JARDINS DE VERSAILLES

Louis XIV pensait les jardins de Versailles comme « une collection à grande échelle » où dialogueraient pour la postérité l'art des anciens et des modernes⁶. Mais même le marbre n'est pas éternel : d'après le restaurateur Sébastien Forst, environ deux kilos de marbre partent en poussière chaque année dans les jardins, érodés par la pluie, le gel, les algues, les champignons et les particules polluantes jusqu'à devenir « saccharoïdes⁷ ».

L'alerte est donnée précocement à Versailles : dès 1819, *Milon et Persée et Andromède*, de Pierre Puget, sont déposés au Louvre, début d'une série d'une douzaine de mises à l'abri au cours du XIX^e siècle⁸. En 1980, un vandale s'en prend à *Latone et ses enfants*, des frères Marsy : si jusqu'alors d'autres sculptures avaient remplacé les originaux mis à l'abri, il est cette fois décidé d'y substituer un moulage. Dans la décennie suivante, les domaines de Marly, des Tuileries et de Sceaux remplacent à leur tour les marbres les plus fragiles par des moulages : les ateliers de Michel Bourbon, travaillant avec du ciment-pierre, et de Michel Lorenzi, travaillant avec de la résine, se partagent ce marché. Dans les années 1990, les ateliers de moulage de la Rmn-GP, anciens ateliers du Louvre, prennent le relai, notamment à Versailles où se multiplient les substitutions. En 2008, sous l'impulsion du conservateur Alexandre Maral, une campagne visant à mouler au moins quatre-vingts des marbres les plus importants des jardins

est lancée et se poursuit encore aujourd'hui. Les originaux sont déposés dans plusieurs lieux de Versailles, mais la plupart se trouvent à la Petite Écurie, où les possibilités de visite sont limitées (fig. 2). Plusieurs projets pour rendre visibles les originaux de sculpture sont à l'étude. Pour le conservateur Lionel Arzac, il est regrettable d'arracher ces marbres à leur environnement premier, mais il ajoute : « est-ce qu'on les laisse mourir ou pas ? Nous, notre métier, c'est de conserver ».

Dans ce cas de figure, les impératifs de conservation et de mise en valeur des œuvres d'art s'opposent : l'œuvre est trop importante pour qu'on la laisse se dégrader et



Fig. 2. Les sculptures des Jardins de Versailles mises à l'abri, marbre, Versailles, Petite Écurie (© Château de Versailles – Didier Saulnier)

⁴ Les techniciens parlent plutôt de tirage ou d'épreuve que de moulage, terme privilégié dans le langage courant et par nous-mêmes. Nous tenterons d'éviter le terme de copie, qui renvoie plutôt à une reproduction par un sculpteur, ou réplique, qui signifie « copie autographe ». Nous utiliserons aussi les termes de reproduction et de fac-similé qui désignent des copies mécaniques. Voir BLANCHETIÈRE 2016 et BERGERON-LANGLE & BRUNEL 2008.

⁵ L'enquête a été menée dans le cadre d'un mémoire soutenu en 2017 : nous remercions encore Claire Calogirou et Nathalie Heinich, qui ont encadré ce travail. Nous avons alors bénéficié de l'excellent accueil des professionnels de Versailles, à commencer par Alexandre Maral à Versailles et Sophie Prieto aux ateliers de la Rmn-GP, et nous tenons à les en remercier. Nous dédions cette enquête à Michel Lorenzi, pionnier des moulages de sculptures de jar-

din, décédé en 2018.

⁶ MARAL 2013, p. 262.

⁷ Depuis Jean-Antoine Chaptal en 1800, divers procédés d'hydrofuges ou de consolidants ont été utilisés, mais ils peuvent se révéler contre-productif, comme nous l'a expliqué Lionel Arzac. Couvrir les œuvres de housses en hiver reste la méthode la moins invasive.

⁸ MARAL 2013, p. 319-320.



Fig. 3. Le moulage du Milon de Croton dans la cour Puget du Louvre, 2013 (© Saint-Denis 2021, Réunion des musées nationaux-Grand Palais)

trop importante pour être soustraite aux yeux du public⁹. La reproduction conforme est alors la seule solution qui permet de protéger l'original tout en l'exposant¹⁰.

À Versailles, les œuvres déposées sont reproduites dans leur dernier état, sans réparation ni restitution de parties manquantes¹¹. L'empreinte est prise dans un moule en élastomère de silicone et les tirages sont réalisés dans un mélange de poudre de marbre et de résine (fig. 3) : les mouleurs parlent de « résine chargée », les conservateurs de « poudre de marbre aggloméré ». Le coût s'élève à 90 000 euros, dont le financement est partagé entre l'établissement public de Versailles et le mécénat, à hauteur de 50 %. Ce matériau prend bien l'empreinte et donne un poli proche de l'original. Pour Alexandre Maral, il manque seulement les veines du marbre, mais cette réserve exceptée, « on peut défier un spécialiste ». Des techniques d'impression en 3D existent, mais à ce jour, l'opération coûterait 3 à 4 fois plus cher. Les visiteurs que nous

avons interrogés acceptent le principe du moulage, technique qui garantit selon eux une reproduction identique. Il y a une magie du moulage qui serait « non fait de main d'homme », comme a pu le noter Georges Simondon : « L'homme qui travaille, prépare la médiation, mais il ne l'accomplit pas ; c'est la médiation qui s'accomplit d'elle-même après que les conditions ont été créées ». L'étape centrale se fait dans une matrice fermée : le « centre actif de l'opération technique reste voilé »¹².

Le moulage est pourtant issu de mains d'artisans, qui prennent l'empreinte et travaillent le tirage brut qui en sort. Celui-ci présente des traces des jets de coulée, d'évents, des petites bulles et une couture : la trace de jonction des différentes parties du moule. Il faut faire disparaître ces traces du tirage, façonner les zones dites muettes, qui n'ont pas pris l'empreinte et traiter la surface pour obtenir le poli fini. Le moulage est donc produit par les praticiens, mais ni eux ni les ateliers de la Rmn-GP

⁹ HEINICH 2009.

¹⁰ La chronologie de ces chantiers de substitution de chefs-d'œuvre en péril, depuis le dernier quart du XX^e siècle – le premier grand chantier est celui de Lascaux II, en 1972-1984 – semble coïncider avec

l'apparition de la notion de patrimoine : la foi dans le progrès technique laisse alors place à une conscience aigüe de la fragilité des témoins du passé et du devoir de les transmettre.

¹¹ Aucune réparation ou restitution de partie man-

quante n'est réalisée, selon la logique dominante dans le patrimoine contemporain : HEINICH 2009, p. 80-82 et DELOCHE 1995, p. 78.

¹² SIMONDON 1969, p. 243. Voir aussi DIDI-HUBERMAN 2008.

n'apparaissent sur les cartels : on y trouve le titre, la matière et le nom du sculpteur de l'œuvre originale, ainsi que la mention de « copie »¹³. À titre d'illustration, le cartel du moulage du *Point du Jour* annonce :

« Le Matin, dit aussi/Le Point du Jour/Statue, marbre, 1680/Gaspard Marsy (1624-1681)/Copie réalisée en 2011. Œuvre originale (MR 2043) restaurée grâce au mécénat de Sandrine et Laurène Eppelle ».

Des mécènes sont nommés au titre de promoteurs de la mise à l'abri et de la restauration de l'original, et non au titre d'auteurs de la reproduction, moins valorisante. Chantal Blondet, de la Société des amis de Versailles, explique : « je ne conteste pas l'intérêt des moulages, mais je préfère quand même agir sur l'original ».

TENIR LIEU D'ŒUVRE D'ART

Ces reproductions sont dans une situation paradoxale ; elles tendent à être des chefs-d'œuvre, dont elles ont les qualités plastiques, mais il leur manque l'authenticité, édifiée au cours de l'époque moderne comme valeur suprême de l'œuvre d'art¹⁴. Dès lors, elles n'ont pas de valeur artistique propre et c'est même dans la négation de leur valeur propre qu'elles existent. Dans la théorie benjaminienne, la « valeur culturelle » de l'œuvre d'art réside dans la matérialité de l'unique original, la copie transportant uniquement sa « valeur d'exposition »¹⁵ : la copie doit donc être enjambée du regard, et si quelque chose la singularise, alors nous butons sur le substitut, qui fait écran à notre expérience de l'original. Il faut que le mouleur efface ses traces, s'efface lui-même de son œuvre.

Cette fonction de « substitut » caractérise le moulage exposé dans les jardins, il a pour mission de remplacer l'œuvre originale indisponible en altérant le moins possible l'expérience du visiteur. Il est un « lieu-tenant », pour reprendre une figure de Jacques Derrida¹⁶ : il tient lieu d'original. Or à Versailles, il semble parfaitement accomplir sa mission : lors de notre enquête, la plupart des visiteurs interrogés, n'ayant pas lu attentivement les cartels,

pensait avoir affaire à des originaux. Pour reprendre la terminologie d'Alfred Gell, il y a une *production externaliste d'agentivité*¹⁷ : ce ne sont pas les seules qualités propres de l'objet, mais les éléments qui l'entourent (le socle, le cartel, les touristes qui la regardent) qui en font une œuvre d'art. Gageons que si les moulages de la station Louvre-Rivoli étaient remplacés par les originaux, les usagers continueraient de passer devant sans les regarder, puisque ce n'est pas un lieu digne d'une œuvre d'art (au sens du *decor* latin) ; inversement, si un moulage est placé dans un lieu comme Versailles, c'est qu'il en est digne.

Pourtant, en droit, ces moulages ne sont pas des œuvres d'art¹⁸. Pour Yves Carlier, conservateur en chef en charge de la gestion des collections, ces moulages sont des « produits muséographiques », au même titre que les panneaux, barrières, écrans avec lesquels l'institution patrimoniale construit une muséographie. À la différence des autres « produits » toutefois, les conservateurs ont décidé en 2009 de les récoiler et de leur attribuer des numéros d'inventaire, même s'ils ne sont pas inscrits au titre de monuments historiques¹⁹. À terme, Lionel Arzac défend cette inscription : « pas tellement parce que ce seraient des œuvres d'art, mais parce que cela les assure dans le domaine du musée [c'est-à-dire qu'ils ne pourront pas en être sortis arbitrairement] et cela légitime leur entretien qui de toute façon est nécessaire. C'est plutôt au titre de la protection des originaux que ces copies assurent dans les jardins, qu'il faut les inscrire ». Mais pour Geneviève Bresc-Bautier, conservatrice qui a suivi le dossier des substitutions d'œuvres des Tuileries, cette inscription risquerait de brouiller la frontière entre original et moulage : « ce sont des éléments de décor qui appartiennent à des jardins. Donner un statut d'œuvre, je trouve ça un peu gênant ». Yves Carlier pèse le pour et le contre :

« Je n'ai pas de philosophie. Si on les met à l'inventaire, cela les rend inaliénable. Le problème c'est que cela va s'abîmer : cela veut dire que dans dix ou quinze ans, si la résine devient jaune, alors on ne pourra pas s'en débarrasser, ou alors il faudra passer en commission pour les faire enlever

¹³ Le terme est impropre et Lionel Arzac nous explique que la Rmn-GP préférerait parler de « tirages », mais il doute que ce terme technique éclaire beaucoup le grand public.

¹⁴ GUICHARD 2018 et HEINICH *et al.* 2014.

¹⁵ BENJAMIN 1990, p. 280.

¹⁶ DERRIDA 1967, p. 208.

¹⁷ GELL 2009, p. 155-173 : théorisant l'*agency*, la ca-

pacité d'un objet à être un agent social, il distingue la production interne d'*agency*, quand ce sont les caractéristiques propres de l'objet qui génère son pouvoir, et la production externe, quand c'est le dispositif de l'objet, au sens large, qui le dote de ce pouvoir.

¹⁸ La loi autorise les ateliers à éditer plusieurs plâtres ou bronzes originaux avec l'accord des ayants droit (DURET-ROBERT 2015, p. 125-11 et 125-12). Le musée

Maillol a réclamé le droit d'étendre le principe pour produire une série de « résines originales », mais aussi le Domaine de Versailles, au nom d'un statut d'ayant droit moral, pour pouvoir produire des éditions des sculptures des jardins.

¹⁹ Sur l'importance des inventaires pour la « patrimonialisation », voir HEINICH 2008, p. 89 et suivantes.

de l'inventaire et pouvoir faire un nouveau jeu de moulage. Si ce n'est pas inscrit sur l'inventaire, on peut re-mouler sans se poser de questions autres que financières ».

Mais les questions financières ne sont pas tout à fait accessoires, étant donné le prix des moulages : pour Sophie Prieto, chef des Ateliers d'art, Moulage et Chalcographie de la Rmn-GP, produire des reproductions qui soient durables est donc une priorité. Pour éviter leur dégradation, les restaurateurs de Versailles réalisent régulièrement des interventions légères de conservation préventive sur les moulages : nettoyage des dépôts, réparation des petits arrachements, pose de housses de protection en hiver²⁰. D'après eux, ce travail serait même un peu plus lourd sur les moulages que sur les marbres originaux, davantage surveillés en raison de l'absence de recul sur leur altération.

Au quotidien, ces résines vivent exactement la vie des originaux qu'elles remplacent, même si elles n'ont pas le statut d'œuvre. Sont-elles appelées à rester des « produits muséographiques » ou basculeront-elles à terme du côté de l'art ? Nombre de moulages anciens sont en effet devenus des monuments historiques. Ainsi, les collections de moulages du Louvre, de l'École des Beaux-Arts et du Centre Michelet ont été installées dans les années 1970 dans la Petite Écurie de Versailles, devenue gypsothèque²¹. On y conserve l'*Hercule de la Petite Écurie*, moulage du XVII^e siècle d'une copie en marbre de l'*Hercule* de Lysippe : il a dépassé son seul statut de reproduction et gagné une valeur historique et esthétique propre, en devenant un jalon d'une histoire de la sculpture classique et un témoin du regard porté alors sur l'antique.

Assurément, les moulages récents ont aussi cette valeur propre, témoins parlant de leur période de production au moins autant que du Grand Siècle, mais il leur manque essentiellement la valeur d'ancienneté, cardinale dans la conception contemporaine du patrimoine. La

question décisive est donc leur pérennité²² : les moulages se dégraderont-ils jusqu'à ne plus être des substituts efficaces des originaux, comme certains moulages des années 1980 qui ont été remisés et ne font plus l'objet de mesures de conservation ? Ou, prenant de l'âge, seront-ils peu à peu regardés comme des œuvres au statut propre, constitutives de l'histoire contemporaine des jardins de Versailles ?

L'ÉTERNEL RETOUR DE MILON DE CROTONE

Tout part d'un bloc de marbre inemployé, au port de Toulon : entre 1670 et 1682, Pierre Puget en fait surgir *Milon et le lion*. Le groupe prend la mer, transite par Le Havre en novembre 1683, pour enfin arriver à Versailles : Louis XIV le fait placer au frontispice de la grande galerie de sculpture du domaine, le Tapis Vert²³. De cette arrivée triomphale, l'historiographie a retenu la jalousie de Girardon, sculpteur du roi, devant le succès de Puget, méridional à la manière marquée par l'Italie. Avec son pendant *Persée et Andromède*, le groupe devient une des œuvres les plus importantes de la sculpture française et des inquiétudes sur sa conservation en plein air apparaissent dès 1777 : il est déposé au Louvre en 1819²⁴. Cette même année, une peinture est présentée au Salon figurant Louis XIV découvrant l'œuvre dans les jardins, maigre palliatif de la disjonction de *Milon* et de son lieu²⁵.

Dès 1684, un gentilhomme, à qui Louis XIV venait d'accorder la seigneurie du Vigan, reçoit un moulage du *Milon* exécuté par les frères Keller²⁶. Entre le XVIII^e siècle et nos jours, une multitude de reproductions en terre cuite ou en plâtre sont réalisées, avec des visées décoratives ou didactiques, comme les dix moulages tirés en 1834 et disséminés par Louis Desprez dans dix musées de France pour qu'on y admire ce sommet de la sculpture française²⁷. Depuis 1864, *Milon* est resté un incontournable du catalogue des ventes des ateliers de moulage du Louvre, puis de la Rmn-GP²⁸.

²⁰ Sur les techniques de conservation-restauration des résines de Marly et de Versailles, voir GRANGIER 2018 et les travaux en cours de TESSA PIRILLO.

²¹ Sur la constitution de cette collection et les Écuries de Versailles, voir MARTINEZ 2016 et LE BRETON 2012, p. 112.

²² D. Fabre a bien montré l'importance de cette pérennité : selon lui l'œuvre de patrimoine, « quelle qu'elle soit, émerge et se définit principalement par le fait d'être adressée au futur. La pérennisation est inscrite dans son acte de naissance, elle n'advient pas

après coup, elle fait corps avec son projet même » (HEINICH *et al.* 2014, p. 99).

²³ MARAL 2013, p. 317.

²⁴ « Quand verra-t-on le Milon et l'Andromède logés dans le château ou dans le Muséum du roi, au lieu de les voir exposés dans le jardin de Versailles à l'intempérie des saisons, qui ronge et détruit le précieux épiderme de ces merveilles de l'art, que tous les trésors du Pérou ne sauraient remplacer ? », s'interroge alors l'Almanach des artistes, cité dans MARAL 2013, p. 317-318.

²⁵ Peinture d'Anicet Lemonnier, *Louis XIV assistant,*

dans le parc de Versailles, à l'inauguration du Milon de Croton de Puget, 1819, Rouen, Musée des Beaux-Arts. Disponible sur la plateforme ouverte du patrimoine (POP) du Ministère de la Culture français : <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/07290020738>

²⁶ L'histoire est racontée dans la *Gazette*, en date du 8 septembre 1933, dont on trouve une photocopie dans le dossier d'œuvre, à la documentation des sculptures du Louvre.

²⁷ SCIAMA & PAPET 2014, p. 149, cat. 133.

²⁸ RIONNET 1996, p. 250, cat. 1506.

En 2013, à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Le Nôtre, une campagne de mécénat vise à « rétablir la vue du Tapis Vert²⁹ », en plaçant un moulage du *Milon* sur son socle d'origine. Dans la cour Puget du Louvre, *Milon* est restauré, consolidé, avant une prise d'empreinte : le tirage est installé à Versailles le 26 juin 2013 (fig. 3 et 4). Désormais, parmi les centaines de *Milon* existant, l'amateur soucieux de voir l'original a le choix entre la matière originale de l'œuvre, au Louvre, ou la vision originale à Versailles.

Nous serions accusés à raison de parisianisme si nous réduisions l'histoire du *Milon* à des trajets franciliens entre le Louvre et Versailles : Puget naît à Marseille et sculpte à Toulon, il fallait donc que des moulages matérialisent l'origine provençale du chef-d'œuvre. Le projet d'un musée Puget à Marseille, regroupant les moulages des principales sculptures du maître, est évoqué en 1862 par Henri Verne, directeur du musée du Louvre³⁰. Le projet n'aboutit pas, mais de nombreux moulages des œuvres de Puget sont visibles dans les musées provençaux, notamment aux Beaux-Arts de Marseille, et une copie en marbre du *Milon* exposée aujourd'hui à quelques pas du Vieux-Port fut offerte par le sculpteur et mécène Jules Cantini³¹. *Milon* a gardé quelques paires d'yeux sur la Méditerranée.

Bruno Latour nous incite à penser l'œuvre en termes de trajectoire³² : loin d'être soumise à un point d'origine unique, l'œuvre sème des origines potentielles à chaque endroit où elle passe. Elle en sème parfois même là où elle n'est pas passée ! En 2016, le maire de Crotona, Peppino Vallone, commande aux ateliers de moulages de la Rmn-GP une épreuve du *Milon*. Bien sûr, Puget n'a jamais vu la cité sicilienne, il s'est seulement inspiré de la vie de Milon de Crotona racontée par Plutarque, mais rien de plus ne lie ce chef-d'œuvre à la cité italienne. Pourtant, dans une lettre à la chef d'Atelier, Sophie Prieto, le maire de la ville dit combien « important et significatif » est le retour à Crotona du héros Milon, à travers la statue de Puget : « la ville de Crotona peut fièrement montrer la reproduction de la célèbre statue de Pierre Puget à ses citoyens, aux visiteurs, touristes et à tous les amoureux d'art »³³.



Fig. 4. Le retour du *Milon* de Puget dans les jardins de Versailles le 26 juin 2013 [© Château de Versailles – Didier Sautnier]

Dans cette démultiplication, on retrouve la partition de l'œuvre d'art théorisée par Benjamin : la *valeur culturelle* (sécularisée en *valeur patrimoniale* par François-René Martin³⁴), qui ne peut se trouver que dans le marbre du Louvre, et une *valeur d'exposition* qui se dissémine en de multiples lieux. C'est le « paradoxe du bateau de Thésée » : pour conserver le bateau du héros grec, faut-il remplacer à l'identique chaque pièce qui s'altère et le maintenir à flot, sous sa forme d'origine ? Ou faut-il conserver précieusement les planches originales, même si le bateau finit par tomber en pièces³⁵ ? En Occident, le conservateur choisit la seconde option, suivant notamment la doctrine posée par Cesare Brandi dans sa *Théorie de la restauration* : « la consistance physique de l'œuvre doit nécessairement avoir la priorité, car elle représente le lieu même de la manifestation (*estrinzeccazione*) de l'image, assure la transmission de celle-ci au futur et en garantit donc sa réception dans la conscience humaine ». Si pour voir l'œuvre, une photographie ou une copie peut se substituer à l'original, la photographie ou la copie reste un objet-tiers produisant nécessairement une *manifestation* différente de l'original³⁶. La matière primant sur la forme, l'original prime sur la copie.

Mais il arrive que cette hiérarchie soit bousculée, par exemple, lorsqu'une œuvre vient à s'altérer ou disparaître et que seule une reproduction ancienne nous donne à

²⁹ Brochure « Deux chefs-d'œuvre pour les jardins de Versailles, 2012 ». Disponible sur <http://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/fr/mecenat/dossier-puget.pdf> (consulté le 3/05/2017).

³⁰ VERNE 1862, p. 92-93.

³¹ Peu avant sa mort en 1916, Jules Cantini souhaitait offrir une copie en marbre de chacun des principaux

chefs-d'œuvre de Puget à la Ville (SERVIAN 1920, p. 85).

³² LATOUR & LOWE 2011.

³³ Lettre de Peppino Vallone à Sophie Prieto, datée du 20 mai 2016, publiée sur la page facebook de la Rmn-GP. Disponible sur <https://www.facebook.com/ateliersdartdesmuseesnationaux/photo/a.772364872833842.1073741837.766664006737262/>

1100800843323575/?type=3&theater (consulté le 12/01/2020).

³⁴ MARTIN 2001, p. 414 : il souligne que les dispositifs numériques, utilisés dans les musées pour donner à voir une image reconstituée des œuvres et des monuments, tendent à creuser cette dichotomie.

³⁵ FABRE 2014, p. 85-86 et 90-93.

³⁶ BRANDI 2001, p. 30. Voir aussi p. 13 et 91-93.

voir son aspect original. Prenons la paire versaillaise des *Vases de la Guerre et de la Paix* : lors de la substitution de ces vases largement érodés, les conservateurs ont pu bénéficier d'un tirage datant de 1900, conservé dans les collections de la Rmn-GP, au relief beaucoup plus frais. Pour rendre compte du geste créateur, il leur a semblé plus intéressant d'exposer un tirage de ce moule ancien que de prendre une empreinte de son dernier état. Dès lors, si la collection de moules et de moulages d'œuvres de la Rmn-GP n'a en principe qu'une valeur commerciale, visant à produire et vendre des reproductions à de potentiels clients, les conservateurs insistent auprès des ateliers pour conserver ces moules qui gardent la forme originale d'œuvres précieuses. Sophie Prieto regrette ainsi que l'intérêt patrimonial de ces collections ne soient pas inscrites dans le droit.

Dans ses cours du collège de France, Bénédicte Savoy prend pour exemple plusieurs œuvres qui ne sont plus connues que grâce à des reproductions et reprend le terme allemand désignant une œuvre perdue : *verschollen*, « qui a arrêté de faire écho »³⁷. À l'instant où une œuvre disparaît, on entend soudain résonner le moulage, d'un écho amoindri certes, mais le seul qui nous reste : la valeur patrimoniale de l'objet apparaît brusquement.

L'ORIGINAL EN SES COPIES

Tant que l'original est préservé, l'écho produit par le moulage est nécessairement moindre : le public et les professionnels sont tous d'accord sur ce point, ils auraient préféré que les originaux soient exposés, si cela avait été possible. Mais selon eux, que manque-t-il de l'expérience de l'original lorsqu'ils font l'expérience du moulage ? Dit autrement et pour reprendre le modèle d'une circulation des *agents* à travers les objets proposés par Gell³⁸ : de quelle *agentivité* la matière du moulage est-elle bonne ou mauvaise conductrice ?

Nathalie Heinich souligne l'importance de l'émotion dans l'expérience patrimoniale contemporaine : « la preuve du patrimoine serait qu'on est ému. » Elle note qu'avec une copie, le récepteur ne peut pas « sentir les gens qui sont derrière les objets »³⁹. Avec la résine, on ne sentirait plus Puget derrière Milon. Dans la perspective de la valeur culturelle des œuvres d'art proposée par Walter Benjamin⁴⁰,

l'œuvre originale est le réceptacle d'une présence de l'artiste dès lors qu'elle est façonnée de ses mains. Si le moulage, créant une image par contact, transmet mieux cette présence qu'une copie sculptée par un artiste tiers, il ne transmet qu'une présence amoindrie. C'est au titre de relique que les *Vases de la Guerre et de la Paix* continuent, malgré l'érosion, d'être plus puissants que leurs moulages.

Cependant, l'œuvre d'art n'est pas seulement une relique. L'émotion naît aussi de l'histoire qu'elle raconte. Aussi la reine Marie-Thérèse ne s'émeut-elle pas du génie de Puget quand elle découvre le chef-d'œuvre, mais du sort de Milon : « ah, le pauvre homme ! »⁴¹. Or Milon, avec son dos déchiré par les griffes du lion, fait autant peine à voir en marbre qu'en résine. De même, la valeur didactique de l'œuvre est retransmise sans perte dans la reproduction : comme objet-témoin de l'histoire de l'art ou comme objet d'étude pour les artistes, les moulages des *Vases de Versailles* sont plus profitables que leurs originaux abîmés.

D'autres *personnalités* que celle de l'artiste se cachent également dans l'œuvre : Louis XIV ou Marie-Thérèse eux-mêmes qui ont vu et commenté *Milon*. Or ici, la présence par contact se trouve aussi bien dans le marbre transporté au Louvre que dans le lieu où les figures royales se sont promenées en leur temps. Quant à la vision originale de l'œuvre, c'est-à-dire le fait de la voir dans son lieu original, elle est tout entière à Versailles. Ainsi, Annie, lors de ses promenades régulières dans les jardins souhaite y voir ce que pouvait voir le « Roi-Soleil » et sa cour. C'est aussi la promesse des « Grandes Eaux musicales » et du marketing du Domaine qui propose de visiter non plus seulement Versailles, mais d'entrer dans le Grand Siècle. Or, dans cette logique d'immersion, en plein essor dans la médiation contemporaine du patrimoine, une vision originale des œuvres prime sur leur matérialité.

« Une fois qu'on le sait [que ce sont des moulages] on n'y pense plus », nous explique Annie qui nous reproche, avec nos questions, de « manquer d'imagination ». Dans un important article, Erik Cohen montre que l'authenticité réclamée dans l'expérience touristique est parfois une simulation d'authenticité :

³⁷ SAVOY 2017.

³⁸ GELL 2009, p. 128-129.

³⁹ HEINICH 2002 et HEINICH 2013, p. 195.

⁴⁰ BENJAMIN 2000. Voir aussi DANTO 1989.

⁴¹ Cité dans MARAL 2013, p. 317-318.

« De leur plein gré, même si c'est souvent de manière inconsciente, [les touristes] participent avec espièglerie à un jeu de "comme si", prétendant qu'un produit arrangé est authentique même si tout au fond d'eux-mêmes ils ne sont pas convaincus de cette authenticité ».

Si la mission des moulages est d'« incarner » les originaux, c'est ici au sens du théâtre, où le spectateur consent à suspendre son incrédulité pour faire l'expérience d'une fiction *comme si* elle était vraie : à Versailles, les conservateurs exposent et conservent les moulages comme s'ils étaient des originaux, et les visiteurs font *comme si* c'était le cas⁴². Au terme de cette simulation, l'expérience du moulage est presque conforme à celle de l'original.

Dès lors, dans le lexique de Gell, il y a bien dissémination d'une personnalité de l'objet : dans ce cas, c'est la personnalité de l'œuvre originale qui circule de l'original vers ses reproductions. « Je connais cette œuvre » murmure un visiteur en s'approchant du moulage de l'*Hiver* de Girardon ; il ne se souvient plus s'il a déjà vu l'original à Versailles par le passé, ou seulement une photographie mais cette œuvre qu'il a devant lui, sous forme d'un moulage, il la connaissait déjà. De ce point de vue, la reproduction fonctionne : c'est-à-dire que les acteurs reconnaissent l'original à travers le moulage. Donc, si nous pouvons dire que l'œuvre originale perd son unicité, l'œuvre disséminée, elle, gagne du terrain : elle est en effet visible à plusieurs endroits à la fois.

Cette continuité entre l'original et les reproductions, qui disséminent une même œuvre, nous la retrouvons sous forme de lapsus dans la bouche d'un conservateur : dans la Petite Écurie, il nous parle du chef-d'œuvre « qu'on peut voir dans les jardins », alors que l'original substitué est sous nos yeux. Pour tous les acteurs interrogés, l'original reste insubstituable, mais pour tous, le moulage semble un hôte efficace de l'expérience de l'œuvre. Or, l'original déposé n'étant plus matière à expérience, le moulage éclipse, de fait, son modèle.

Si l'on s'intéresse enfin au moulage comme un objet singulier, à son « identité résultante », pour reprendre le lexique

de Carlo Severi⁴³, nous notons qu'il est à la fois le produit du travail de Puget et des mouleurs de la Rmn-GP. Sur ce mode, toute reproduction induit nécessairement un dédoublement dans l'identité même de son produit, puisqu'un moulage est nécessairement doté d'au moins deux niveaux d'identité superposés, voire plus. Prenons un moulage par la Rmn-GP d'une copie sculptée par Jean Cornu au XVII^e siècle d'un *Hercule* romain copiant le bronze perdu de Lysippe : dans ce cas, le moulage final sédimente quatre couches d'auctorialité, il parle de quatre époques et de quatre regards différents posés sur l'*Hercule Farnèse*⁴⁴.

Dès lors, si nous suivons la définition de Krzysztof Pomian de l'objet patrimonial comme « sémiophore⁴⁵ », alors la reproduction d'un objet patrimonial produit un objet patrimonial au carré : le moulage permet à l'œuvre disséminée d'assumer beaucoup plus de significations que l'original seul ne pourrait en porter. Elle peut occuper en même temps différents lieux de son histoire, elle peut donner l'œuvre à voir dans différents états, la moindre *valeur culturelle* du moulage autorisant des écarts aux principes de la restauration, comme des restitutions de parties abîmées de l'œuvre ou de polychromies perdues. Ainsi, à la Petite Écurie sont exposés des moulages provenant des Beaux-Arts, dont certains tagués en mai 68 et jamais restaurés (fig. 5) : voilà l'œuvre investie d'une signification supplémentaire à travers son moulage, portant trace d'un regard contestataire sur le grand art. Une partie de ces sens échappent bien sûr à l'auteur de l'original, mais pour reprendre une métaphore de Bruno Latour ils donnent corps à tout le « bassin hydrographique »⁴⁶ de l'œuvre, et plus à sa seule source. De tous ces points de vue, l'œuvre s'enrichit dans sa reproduction.

UN ARCHIPEL DE PRESQU'ŒUVRES

Dans les jardins, les moulages sont des remplaçants fidèles des originaux mis à l'abri. Fidèles et soumis ; ils se conforment à la hiérarchie statutaire de l'authenticité. S'il y a une transmission de l'original à la copie, c'est donc une transmission verticale : l'assise de la reproduction, ce qui justifie son exposition sur un socle, c'est de ne jamais s'affranchir de son infériorité vis-à-vis de l'origi-

⁴² COHEN 1988, p. 383. Voir aussi BROWN 1999.

⁴³ SEVERI 2017, p. 131 : il y discute précisément le schéma de Gell en montrant l'accumulation et l'in-

trication de personnalités concurrentes dans un même objet.

⁴⁴ Gell parle de « personnalité fractale » (GELL 2009,

p. 168-174).

⁴⁵ POMIAN 1996.

⁴⁶ LATOUR & LOWE 2011, p. 178-179.



Fig. 5. Les moulages de l'École des Beaux-Arts à la Petite Écurie de Versailles (© Château de Versailles)

nal. Puisque l'efficacité du moulage tient à la continuité entre les exemplaires, tout est donc pensé pour *effacer la couture*, comme le font les mouleurs-statuaire sur le tirage, lissant ce qui trahirait une altérité, une identité propre au substitut.

Ce sont des objets subordonnés à d'autres objets, nous pourrions parler de « sous-œuvres », mais la formule est déplaisante, et surtout, elle ne distingue pas deux logiques différentes soulignées par Nathalie Heinich : si, en termes de « substance », l'infériorité des moulages est nette, ce n'est pas le cas en termes de « fonction »⁴⁷. Les moulages sont exposés dans un dispositif d'œuvre d'art, regardés, photographiés, nettoyés. Ils ne fonctionnent pas moins bien que des œuvres : ils fonctionnent comme des œuvres. Non pas au sens d'une *simili-œuvre*, mais d'une *quasi-œuvre*, le latin *quasi* voulant dire à la fois « comme si » et « presque » : dans la pratique, le moulage

exposé est comme une œuvre et presque une œuvre, une *presqu'œuvre*.

La pratique de substitution des œuvres résout des impasses patrimoniales apparues dans le dernier quart du XX^e siècle. Umberto Eco et Isabelle Pezzini soulignent que « l'utilisation intelligente des reproductions est de plus en plus urgente dans un monde où les œuvres d'art voyagent fréquemment d'un pays à l'autre »⁴⁸. Le fac-similé pourrait aussi jouer un rôle de palliatif dans la question de la restitution des œuvres d'art à leur pays d'origine. Mais puisqu'il est un objet de compromis, le fac-similé patrimonial reste coincé dans une injonction contradictoire : être l'original sans l'être, incarner l'œuvre d'art mais ne pas en être une. Il ne peut en être autrement : seul l'attachement à l'authentique justifie l'effort d'en produire un double parfait, et l'attachement à l'authentique conduit à dévaluer ce double. Si l'obsession contemporaine pour

⁴⁷ Voir HEINICH 2002.

⁴⁸ ECO & PEZZINI 2015, p. 42.

l'œuvre authentique déclinait, nous n'aurions plus besoin de copies conformes : elles seront toujours produites faute de mieux, à contre-cœur.

Les conservateurs défendent une gestion pragmatique des moulages : l'important, c'est qu'ils fonctionnent. Et dès lors qu'ils fonctionnent, ils ont une utilité, autre anti-valeur de l'art – même s'ils fonctionnent précisément comme des œuvres d'art. Néanmoins, en fonctionnant, ils sont de ces objets décrits par Roland Barthes, qui *s'entêtent à exister*, un peu contre ceux qui les utilisent⁴⁹. Conçus non pour avoir une identité propre, mais pour assumer celles

de leurs modèles, les doubles n'en restent pas moins des objets singuliers. Il faut qu'ils aient un statut, mais lequel ? Leur matière est bien la substance de quelque chose, mais de quoi ? Dire qu'il s'agit d'une matière d'art serait un péché prométhéen pour le conservateur du patrimoine : son métier est de conserver des œuvres d'art, pas d'en produire. Pourtant, l'institution patrimoniale produit bien des objets mis en forme, exposés, regardés, conservés comme des œuvres d'art. Bien malgré elle, elle fabrique des œuvres d'art, si ce n'est en substance, au moins en puissance.

⁴⁹ BARTHES 1975, p. 250-251.

BIBLIOGRAPHIE

Baas, J. (1987) : « Reconsidering Walter Benjamin: "The Age of Mechanical Reproduction" in Retrospect », in Weisberg & Dixon 1987, p. 337-347.

Barthes, R. (1975) : *L'aventure sémiologique*, Paris.

Bergeron-Langle, S. et G. Brunel (2008) : « Original et reproduction. Questions de vocabulaire », in *Coré*, 22, p. 3-7.

Blanchetière, F. (2016) : « Mouler, tirer, modifier, mouler à nouveau. Rodin et le moulage », *In-situ*, n° 28. Disponible sur <http://insitu.revues.org/12403> (consulté le 3/05/2017).

Brandi, C. (2001) : *Théorie de la restauration*, Paris, 2001.

Brown, D. (1999) : « Des faux authentiques », in *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, n° 33, p. 41-56.

Cohen, E. (1988) : « Authenticity and commoditization in tourism », in *Annals of Tourism Research*, n° 15, p. 371-386.

Danto, A. (1989) : *La transfiguration du banal*, Paris.

Deloche, B. (1995) : « Pourquoi sauver les musées de moulages ? », in Mossière 1994, p. 75-80.

Derrida, J. (1967) : *De la Grammatologie*, Paris.

Didi-Huberman, G. (2008) : *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris.

Duret-Robert, F. (2015) : *Droit du marché de l'art*, Paris.

Eco, U. et I. Pezzini (2015) : *Le musée, demain*, Madrid.

Edelman, B. et N. Heinrich, dir. (2002) : *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris.

Fabre, D. (2014) : « La pérennité », in Heinrich *et al.* 2014, p. 83-104.

Fabre, D., dir. (2013) : *Émotions patrimoniales*, Paris.

Galard, J., dir. (2001) : *L'avenir des musées*, Paris.

Gell, A. (2009) : *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Dijon.

Grangier, O. (2018) : « Copie à conserver » : *Conservation-restauration de l'épreuve en polyester armé de fibre de verre d'Apollon poursuivant Daphné d'après Nicolas Coustou*, mémoire de l'Institut National du Patrimoine.

Guichard, C. (2018) : *La Griffes du peintre*, Paris.

Heinich, N. (1983) : « Laura de Walter Benjamin. Note sur "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, p. 107-109.

— (2002) : « Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art », in Edelman & Heinrich 2002, p. 102-134.

— (2009) : *La fabrique du patrimoine*, Paris.

— (2013) : « Esquisse d'une typologie des émotions patrimoniales », in Fabre 2013, p. 195-210.

Heinich, N., Schaeffer, J.-M. et C. Talon-Hugon, dir. (2014) : *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes.

Hennion, A. et B. Latour (1996) : « L'art, l'aura et la distance selon Benjamin ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... », in *Cahiers de Médiologie*, n° 1, p. 234-241.

Latour, B. et A. Lowe (2011) : « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similé », in *Intermédiétés*, 17, p. 173-191.

Le Breton, E. (2012) : « Du moulage à la copie », in Maral & Milovanovic 2012, p. 112-113.

Maral, A. et N. Milovanovic, dir. (2012) : *Versailles et l'Antique. Exposition, château de Versailles, 13 novembre 2012 au 17 mars 2013*, Paris.

Maral, A. (2013) : *Le Versailles de Louis XIV. Un palais pour la sculpture*, Dijon.

Martin, F.-R. (2001) : « Le musée à l'ère de sa reproductibilité virtuelle », in Galard 2001, p. 401-425.

Martinez, J.-L. (2016) : « Exposer des moulages d'antiques : à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles », *In-situ*, n° 28. Disponible sur <http://insitu.revues.org/12403>

Mossière, J.-C., dir. (1995) : *Modèles et moulages. Actes de la table ronde des 9 et 10 décembre 1994*, Paris-Lyon.

Pomian, K. (1996) : *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris.

Rionnet, F. (1996) : *L'Atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Paris.

Savoy, B. (2017) : « Objets du désir, désir d'objets », *Leçon inaugurale du Collège de France*, le 30 mars 2017. Disponible sur <https://books.openedition.org/cdf/5024> (consulté le 9/12/2020).

Sarzeaud, N. (2017) : *Effacer la couture. La campagne de moulage des sculptures de Versailles*, mémoire de master soutenu sous la direction de Claire Calogirou en 2017.

Sciama, C. et E. Papet (2014) : *La sculpture au musée des beaux-arts de Nantes*, Milan.

Servian, F. (1920) : *Pierre Puget intime*, Marseille.

Severi, C. (2017) : *L'objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*, Paris.

Simondon, G. (1969) : *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris.

Verne, H. (1862) : *Promenades dans Marseille*, Marseille.

Weisberg, G. et A. Dixon, dir. (1987) : *The Documented Image. Visions in Art History*, Syracuse.

RÉSUMÉ

Si elle n'est pas une notion juridique, la réplique, tout à la fois « autre » et « semblable », peut être délimitée au regard des concepts juridiques existant en mitoyenneté qui vont venir la borner. Pour mener à bien cette entreprise (visant la seule copie-conforme), il convient d'abord de se demander de quoi la réplique est-elle le multiplicateur ? Il n'y a en effet réplique que s'il y a un modèle, un original, souvent appelé original.

La réplique comme acte pose donc la question de ce qui est copié. L'œuvre d'art constitue en effet l'essentiel du temps une « œuvre de l'esprit » faisant coexister aux yeux du droit deux objets juridiques. Un bien corporel de l'ordre du tangible et une création incorporelle, purement intellectuelle, mais qui est rendue accessible aux sens par la première. Si les deux propriétés sont théoriquement indépendantes, elles coexistent. « L'original » qui est dupliqué est donc à la fois l'œuvre originale (droit d'auteur) et l'original de l'œuvre d'art (notamment pour éligibilité au droit de suite).

Dans l'idée que la réplique n'existe que dans sa capacité de substitution et n'existe que par rapport à une œuvre première, la question qui va se poser est celle du vocable pour désigner les biens reproduits, et surtout, les biens de reproduction qui en sont distingués (quoiqu'identiques). Le pouvoir réglementaire va ainsi venir poser des distinctions intellectuelles en tenant pour « original » un modèle, avec un jeu de vocabulaire descriptif normé (décret Marcus du 3 mars 1981) pour le cerner ; par suite de quoi il est possible de distinguer tous les résultats de la réplique : copies, reproductions, contrefaçons, faux, inauthentiques, etc.

Enfin, le marché de l'art étant fondé à la fois sur l'authenticité et la désirabilité, le droit va organiser une rarefaction artificielle en venant « ré-originaliser » certaines répliques des arts d'édition. On parle de « multiples originaux ». La qualification est alors essentiellement fiscale. Elle pose des distinctions très complexes à appliquer pour les bronzes (notamment en cas de surmoulage ou de fonte posthume) et les œuvres intermédiaires (contre-épreuves et matrices) sur lesquels la jurisprudence continue à se construire.

ABSTRACT

Replica is not a legal notion, but it can be defined with regard to neighboring legal concepts. To carry out this reflection, which focuses specifically on the identical copy, one must ask how the replica is the multiplier. A replica only exists if there is a base model, an original.

Replication as an act thus raises the question of what is copied. A work of art constitutes indeed most of the time a "work of the spirit" ("œuvre de l'esprit" protected by the French copyright) making different legal objects coexist in the eyes of the law. A purely intellectual and abstract (incorporeal) creation is only made accessible to the senses by a tangible property. Even though the two properties are theoretically independent, they coexist. The "original" that is duplicated is therefore both the "original creation" (for copyright purposes) and the original of the work of art (in particular for eligibility for the droit de suite).

In the idea that the replica exists only in its capacity of substitution but has meaning only in that it is not substituted and exists only in relation to a first work, the question is posed of the term to designate the reproduced goods, and especially, the goods of reproduction which are distinguished from it (although identical). The regulatory power posed intellectual distinctions by holding an "original" as a model, with a set of standardized descriptive vocabulary (Marcus decree of 3 March 1981) to define it; as a result of which it is possible to distinguish all the results of the replication: copies, reproductions, counterfeits, non-authentic, etc.

Considering that the art market is founded on authenticity and desirability at the same time, the law organizes an artificial rarefaction by "re-originalizing" certain replicas of the edited artworks. They are named "multiples originaux" in French (limited edition artworks). The qualification is then essentially fiscal. It poses very complex distinctions to be applied for bronzes (in particular in the event of overmolding or posthumous casting) and intermediate works (e.g. counterproof, matrices) on which the jurisprudence continues to be built.

COPIER L'ORIGINAL: DUPLIQUER, RÉPLIQUER, SUBSTITUER, CONTREFAIRE

EXPLORATION JURIDIQUE DE LA « RÉPLIQUE »

RONAN BRETEL
Université Paris-Saclay

Qu'est-ce qu'une réplique ? Le juriste ne le sait. Si le droit français connaît notamment la copie, le faux, la contrefaçon, le multiple ou l'œuvre d'inspiration, la réplique est une inconnue, tant du droit de l'art que des dictionnaires juridiques.

Il nous faut donc nous en rapporter aux définitions du langage courant. Le dictionnaire *Robert* désigne sous ce terme le « nouvel exemplaire (d'une œuvre), exécuté dans la manière de l'original ». Le *Larousse* vise quant à lui la « copie d'une œuvre avec ou sans variantes (dimensions, composition, facture, etc.), exécutée, sous le contrôle ou non de l'artiste, à une époque ancienne » et le *Lexique de sémiotique* (1979) de Josette Rey-Debove (cité par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales - CNRTL), se faisant plus conceptuel, admet pour sa part sous ce terme la « copie d'une œuvre originale qui n'est pas un faux », mais aussi comme synonyme de reproduction, « l'œuvre qui est semblable à une autre », « à l'original ».

Que tirer de ces définitions ? La réplique est tout à la fois « autre » et « semblable ». Elle est une copie imitative par son identité mais qui ne cherche pas à tromper sur son essence. Elle est identique à son modèle tout en étant précisément individualisable en ce qu'elle ne l'est pas. Elle est « tout autre » en demeurant « similaire » à une œuvre mètre-étalon : l'original(e) ; sans pour autant en être toujours nécessairement une stricte duplication. Elle est substituante sans être substituée. La réplique ne cherche pas à remplacer le modèle mais elle pourvoit à son besoin multiplicateur.

C'est à un travail de taxinomie que nous allons tenter de nous livrer. Il ne s'agira pas ici de proposer une démons-

tration technique à destination des chercheurs en droit, mais plutôt au travers d'une exploration juridique de la « réplique » comme objet social, de baliser une réflexion sur l'authenticité en posant de grands repères notionnels livrés à la sagacité des professionnels du patrimoine culturel lorsqu'il s'agit de penser les œuvres secondes, notions souvent floues mais que le discours normatif investit.

Nous bornerons notre réflexion à la question de la pure réplique qui est – et résulte de – « la duplication », au sens strict, d'une œuvre première. Nous n'envisagerons pas la réplique comme œuvre de variation, aspect qui appartient davantage aux sciences du patrimoine qu'à une réflexion juridique sur l'essence ou la vérité de la création répliquée. Pour les mêmes raisons, on évacuera la question de la restauration qui réplique l'original dans un état passé mais sur l'original lui-même ou dans ses manques, faisant en somme réplique sans duplication. La réplique sera ainsi comprise par nous comme étant la copie-conforme.

On se demandera d'abord ce que réplique la réplique (I) dans la coexistence de propriétés incorporelles et intellectuelles dans les objets d'art, faisant distinguer l'œuvre originale de l'original de l'œuvre. On s'intéressera ensuite à l'acte de réplification (II) qui prend appui sur un modèle qualifié d'original, conçu comme un *unicum*, et qui oblige à qualifier juridiquement les résultats de réplification. Nous verrons enfin que le droit dans sa dimension performative va « ré-originaliser » certaines répliques (III) pour en faire des « œuvres multiples originales » révélant par là une orthodoxie de l'authentique qui se heurte pourtant aux réalités tangibles de l'œuvre plurielle.

RÉPLIQUER QUOI? « MATRICE » ET « CORPUS » OU LES DEUX CORPS DE L'ORIGINALITÉ¹

L'œuvre d'art fait coexister deux sphères de droits dans sa double dimension matérielle et intellectuelle. Il est d'usage d'affirmer que le droit d'auteur est le droit « de la forme originale extériorisée ». L'objet protégé par le droit d'auteur est en effet appelé « œuvre de l'esprit ». Celle-ci n'a jamais été définie par le législateur. Elle est néanmoins unanimement décrite par la doctrine (recherche en droit) et par les tribunaux (jurisprudence) comme étant « la création de forme originale empreinte de la personnalité de son auteur ». L'œuvre de l'esprit est donc une création immatérielle accessible aux sens par une formalisation, peu importe son genre, sa forme, sa destination ou le mérite de l'auteur ; et qui est « originale » en ce qu'elle témoigne d'un certain arbitraire, de la personnalité du créateur. L'article L111-1 du Code de la propriété intellectuelle (CPI) français dispose que « l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous ». Aucune procédure constitutive de droit n'est exigée, contrairement au droit des brevets par exemple ; ici la création (se) suffit. De par ce droit de propriété intellectuelle, l'auteur va bénéficier de prérogatives dites de droit moral (essentiellement respect de son œuvre, droit de divulgation et droit de paternité) mais aussi des droits patrimoniaux, rémunérateurs : droit de reproduction et de représentation. Si le premier est perpétuel, les droits économiques durent toute la vie de l'auteur et 70 ans après son décès. Du fait de ce « monopole d'exploitation », toute exploitation de son œuvre doit en tout cas être autorisée par lui ou ses descendants (dans la limite d'exceptions limitativement envisagées à l'article L122-5 du CPI, dont, soit noté, la « copie-privée »), notamment pour réplique ; et donne éventuellement lieu au paiement d'une redevance, sauf autorisation de reproduction à titre gratuit.

Indépendance ou coexistence des propriétés ?

Le droit d'auteur se voudrait gouverné par un principe cardinal d'indépendance des propriétés, corporelles et intellectuelles. C'est en effet ce qu'énonce l'article L111-3 du CPI qui affirme que « la propriété incorporelle [...] est indépendante de la propriété de l'objet matériel ». À

l'indépendance nous préférierions substituer le terme de « distinction ». Ces deux propriétés sont distinctes, pleines et entières, et peuvent être détenues par des patrimoines juridiques différents. Pour autant, elles sont, par nature, en tant que créations de l'esprit matérialisées dans le monde formel accessible aux sens, dépendantes². Elles sont en effet condamnées à la coexistence tout en n'étant pas conditionnées dans leur essence principielle par l'autre dimension. Il peut d'ailleurs exister une propriété artistique corporelle sans propriété intellectuelle (si absence d'originalité, donc pas de droit d'auteur) et une propriété intellectuelle sans réalisation directement tangible (œuvre purement immatérielle), mais ces deux propriétés sont liées par une communauté de destin du fait de la relation entre une « œuvre de l'esprit » qui serait du domaine de la création de l'intellect (on n'ose dire des idées, qui « par essence et par destination sont de libre parcours »³, donc non réservables) et une création formelle qui serait du domaine du réel. L'existence de l'œuvre d'art comme de son signifiant expriment à eux seuls l'unification d'une condition matérielle qui constitue une qualité en soi, et la nature de vecteur d'une œuvre immatérielle incorporée dans le réel. Coexiste donc un droit commun de la propriété, s'appliquant ici à une chose corporelle tangible, l'œuvre physique ; et un droit spécial lié aux créations intellectuelles formalisées et originales, le droit d'auteur. La réplique, tout aussi distincte qu'elle soit de l'œuvre première, peut ainsi faire littéralement « clone » en dupliquant une œuvre intellectuelle première protégée par le droit d'auteur, peu importe que sa forme d'accès à la perception soit nouvelle, de variation ou identique. La réplique, comme toute œuvre seconde/dérivée/composite, est en tout cas conditionnée par les droits de l'auteur de l'œuvre intellectuelle première, celle du corpus intégré et dupliqué dans une ou des matrices physiques.

Poursuivant la dissection de l'essence opérée pour la première fois par Jean Domat avant d'être reprise plus tard par Emmanuel Kant, René Savatier⁴ parlait en effet de « matrice » pour désigner le réceptacle réel de choses impalpables. Elle nous paraît tout à fait idoine pour décrire la double nature de l'œuvre d'art en ce sens qu'elle rend compte d'une réalité essentielle : une œuvre corporelle est à la fois contenant et contenu, support et « corpus » intellectuel. À dire vrai, cette distinction théori-

¹ Référence à la « théorie des deux corps du roi » d'Ernst Kantorowicz qui distingue deux dimensions d'un même in-

dividu. Ici nous décrivons deux dimensions d'un même objet.
² Sur l'articulation entre les deux propriétés, voir CORNU 2008.

³ DESBOIS 1978, p. 22.
⁴ SAVATIER 1969.

que n'est qu'un axiome relativement contemporain pour le droit d'auteur en tant que droit spécial des biens développé au XX^e siècle notamment grâce au travail ordonnateur d'Henri Desbois dans le sillage de la loi du 11 mars 1957⁵. Cette distinction de l'œuvre et de son support émerge avec la loi du 9 avril 1910⁶. Avant ce texte, il n'y avait pas d'autonomie des droits corporels et intellectuels. Bien que distingués, ils étaient purement dépendants et liés à l'artefact physique. La communauté de destin était finalement de nature synchrone en ce que toute vente d'une œuvre-support entraînait également la cession des droits de reproduction lui étant liés. La possibilité duplicatrice était donc liée au destin du modèle corporel premier. Tel n'est plus le cas depuis le début du XX^e siècle.

Le droit de suite: de l'œuvre originale à l'original de l'œuvre

Mais l'originalité au sens du droit d'auteur n'est pas seulement une condition de la qualification de « l'œuvre de l'esprit » protégée par le droit d'auteur ; elle constitue aussi *in fine* une condition d'accès à la rémunération pour l'artiste qui touche un subside lors du passage sur le « second marché de l'art » (celui de la revente) de son œuvre via le « droit de suite ».

Cette prérogative économique doit à cet endroit être immédiatement mise à part des autres droits patrimoniaux du droit d'auteur en ce que le droit de suite ne correspond pas à un droit pour l'auteur de dire oui ou non à un usage reproductif, pas plus qu'il n'y a d'ailleurs d'exploitation immatérielle au sens strict. Création française de 1920, le droit de suite est un simple « droit à rémunération » lié à la revente de l'œuvre physique, du support ; via le paiement d'un pourcentage du prix de cession de l'œuvre, dégressif par tranches. Ce droit de suite est harmonisé à l'échelle européenne depuis la directive 2001/24 du 4 avril 2011. Le droit de suite répond à une volonté d'intéressement économique de l'auteur à la tête d'une chaîne de valeur de la création – il ne concerne pas la première vente – et pallie la faiblesse des redevances de reproductions dans le domaine des arts plastiques, laissant sans lui les artistes rémunérés sur leurs seules ventes physiques premières, alors que leur œuvre tend à prendre de la valeur lors de ses reventes successives.

Pour qu'une créance de droit de suite soit exigible, il faut l'intervention d'un professionnel du marché de l'art dans

la vente et que celle-ci se réalise pour une somme certaine qui varie selon les États membres. Le droit de suite est en outre capé. Il faut surtout ici noter que ce droit vise l'œuvre d'art originale au sens de support des arts graphiques et plastiques. En somme « l'original de l'œuvre », pas l'œuvre (intellectuelle) originale, quand bien même il faut comme condition *sine qua non* que ladite réalisation incorpore également une œuvre de l'esprit (originale) protégée par le droit d'auteur et qui ne soit pas tombée dans le domaine public.

Dans cette qualification de l'originalité et par volonté d'exclusion des reproductions « ordinaires », se firent jour des difficultés d'application du droit de suite aux œuvres tirées à plusieurs exemplaires, c'est-à-dire les œuvres multiples : lithographies, bronzes, photographies ou œuvres des arts appliqués. Les concernant, la jurisprudence a cependant estimé dès 1986 (concernant des bronzes de Rodin⁷) que le droit de suite était applicable pourvu que les œuvres soient des « exemplaires multiples originaux » au sens du droit fiscal (voir *infra*), c'est-à-dire des œuvres finales à plusieurs exemplaires, mais en nombre limité. Cette notion d'originalité au sens du droit de suite a été précisée par l'article L122-8 al. 2 du CPI qui expose qu'« on entend par œuvres originales au sens du présent article, les œuvres créées par l'artiste lui-même et les exemplaires exécutés en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité ».

Les « pures répliques » non « originalisées » (voir *infra*) sont donc exclues. En tout état de cause, l'exemple montre la difficulté à saisir cette notion d'originalité de la création, tant intellectuelle que physique, dans cette tension entre l'unique et le multiple.

RÉPLIQUER, FAIRE RÉPLIQUE

Puisqu'il y a réplique, il y a nécessairement chose première. Mais de quoi la réplique est-elle le double ? D'une œuvre. Qu'est-ce qu'une œuvre ? Un original. Or, il n'y pas « notion-cadre » plus polysémique que celle d'originalité pour le juriste en droit de l'art. C'est la notion de source et de modèle de la réplique qu'il nous faut donc interroger, à la fois en tant que bien physique et création intellectuelle.

⁵ Loi fondatrice du droit d'auteur français contemporain adoptée suite aux travaux de la Commission de la Propriété Intellectuelle, dite Commission Escarra

(1945-1954).

⁶ Loi du 9 avril 1910 relative à la protection du droit des auteurs en matière de reproduction des œuvres

d'art (JORF 11 avril 1910 p. 3269).

⁷ Cass. Civ. 1^{ère} 18 mars 1986 n° 84-13.749.

L'original comme modèle ou le paradigme de l'*unicum*

En réalité, l'histoire de l'art a bien montré que l'art pensé sous le prisme d'une authenticité autographique est une invention de la Renaissance : par l'émergence des logiques de marché, le développement de la gravure, la place prise par la signature et la figure de l'artiste génie⁸ comme basculement dans le « régime de la singularité ⁹ », et enfin l'autonomisation d'un commerce de l'art qui s'est peu à peu émancipé de la commande¹⁰. C'est sur une anthropologie de la valeur économique-artistique que s'est fondée l'histoire de la patrimonialisation des biens meubles à l'époque moderne¹¹. Car on recherche valeur, on construit rareté, aspire à originalité et questionne authenticité.

Qu'est-ce que l'original ? Pour le *Robert*, « l'original », soit ce « qui émane directement de l'auteur, est l'origine des reproductions » et « qui paraît ne dériver de rien d'antérieur, qui est unique ». L'œuvre originale serait donc l'œuvre source, par nature unique, et qui serait ensuite multipliée. On est en plein dans ce que nous qualifions dans nos recherches de doctorat de « paradigme de l'*unicum* »¹². Un original unique est posé comme présidant à toute une économie de la reproduction.

On a déjà évoqué la question de l'originalité de l'œuvre intellectuelle incorporée dans une œuvre tangible. S'agissant de l'originalité de cette dernière, quoique notion cardinale, il faut constater qu'il n'existe pas de définition juridique de l'originalité matérielle des choses artistiques. Dès lors, le droit passe par l'artifice de l'« authenticité » qui ne s'intéresse pas tant à la nature de la chose qu'au décalage entre ses qualités décrites et ce qu'elle semble être, en insistant sur « l'erreur vice du consentement ». On tire pour ainsi dire conséquence de l'inauthenticité (annulation d'une vente ou action en responsabilité), plus qu'on ne s'essaie directement à définir la vérité d'une œuvre avec les incertitudes qui lui sont intrinsèques et qui nourrissent la pratique du *connoisseurship*.

Dans cette logique, le droit français a toutefois la particularité d'avoir normé son vocabulaire de désignation des œuvres d'art, essentiellement pour les besoins du marché de l'art. Ainsi, le décret du 3 mars 1981, dit « décret Marcus »¹³, dispose que :

- Les biens décrits comme « œuvre par X » ou « œuvre de X » sont garantis par le vendeur comme étant effectivement de l'auteur. Ont également le même sens les mentions « signé X » ou « estampillé X », sauf réserve expresse ;
- Marquant un plus fort degré d'incertitude, les expressions « attribué à X » (présomptions sérieuses), « atelier de X » (de l'atelier de l'artiste ou sous sa direction) ou « école de X » (moins de 50 ans après la mort de l'artiste) marquent une distance plus grande avec le modèle historique de rattachement ;
- Enfin, concernant toutes les autres œuvres, répliques ou d'inspiration, elles doivent être désignées comme « d'époque X », « dans le goût de X », « à la manière de X » ou surtout « d'après X ». C'est dans ces qualificatifs que peut s'exprimer une authenticité de la réplique.

La concernant, l'article 8 dudit décret prend enfin soin de préciser que « tout fac-similé, surmoulage, copie ou autre reproduction d'une œuvre d'art ou d'un objet de collection doit être désigné comme tel ».

De la qualification juridique de la répliation par ses résultats

En décalant le regard du modèle à l'opération, on constate que le droit français n'envisage pas non plus directement l'activité de répliation. Les qualifications juridiques mobilisées et leurs régimes découlent moins de l'action que de ses résultats.

Il est fréquent de lire, sous la plume de profanes, voire de juristes peu au fait du droit de l'art, les termes de copie, faux et contrefaçon utilisés comme des synonymes d'inauthentiques¹⁴. Or il n'en est rien. L'inauthenticité ramène, on l'a relevé, au décalage entre une croyance sur la nature de l'œuvre-marchandise cédée du fait de sa description dans le champ contractuel, et sa nature apparente et/ou constitutive telle cernée par l'expertise. Les deux autres notions renvoient davantage au statut de la chose issue de la répliation auquel nous allons nous intéresser maintenant.

La copie qui n'est pas une notion de droit désigne toutefois pour le juriste une imitation intégrale et servile d'une œuvre déterminée considérée comme première. Elle est

⁸ HEINICH 2005.

⁹ CHAUDENSON 2007.

¹⁰ PÉTRI-HAMARD & SÉNÉCHAL 2006.

¹¹ MOULIN 1978.

¹² HEINICH 2015.

¹³ Décret n° 81-255 du 3 mars 1981 sur la répression des fraudes en matière de transactions d'œuvres d'art et d'objets de collection (JORF 20 mars 1981).

¹⁴ On se limite ici à la question de la nature de l'authenticité au sens juridique, n'envisageant pas sa preuve, pas davantage que la sanction de son défaut (ex. action en responsabilité ou recours en annulation d'une vente).

licite par principe ; libre pour la reproduction d'une œuvre de l'esprit tombée dans le domaine public, et soumise à accord de l'auteur ou de ses descendants si l'œuvre est encore sous droit. La copie demeure en tout état de cause soumise au respect intellectuel de la création, en tout cas théoriquement, car cette dernière obligation semble s'épuiser par le passage du temps : qui peut affirmer que Léonard de Vinci verrait d'un bon œil l'utilisation de sa Joconde sur des boîtes de biscuits ou dans les moustaches de *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp ? Pour autant, dans son versant matériel, la jurisprudence a parfois admis que la copie ancienne d'un tableau lui-même ancien, en l'occurrence du Parmesan, pratique courante par ailleurs à l'époque, « n'en constitue pas pour autant la copie, étant de facture différente et exécutée dans le style propre de l'école française »¹⁵. L'originalité créatrice qui n'est pas une condition nécessaire à l'authentification de l'objet ne fait ainsi pas de la copie servile une œuvre intrinsèquement authentique. Raison pour laquelle les répliques des peintres copistes ne sont pas des contrefaçons. Il y a reproduction d'œuvres libres de droit, dans un format que le musée exige généralement différent, lorsque le copiste vient en salle (pour éviter la production de faux) et l'apposition d'un cachet indélébile avec la mention de « copie » ; de sorte que, quand bien même la signature de l'artiste serait imitée, il n'y a pas d'intention frauduleuse ni de volonté de confusion. Le modèle demeure l'*unicum* de référence qui n'a pas pour vocation à être multiplié, en tout cas comme original artistique.

La contrefaçon est quant à elle un délit pénal prévu à l'article L335-3 du Code de la propriété intellectuelle qui réprime « toute reproduction, représentation ou diffusion par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur ». Ainsi, toute création d'une œuvre dérivée incluant une œuvre intellectuelle première doit faire l'objet d'une autorisation de son auteur au titre de son monopole d'exploitation et éventuellement d'un paiement d'une redevance, sauf si l'autorisation de reproduction est accordée gracieusement. Au titre de son droit moral, l'auteur de l'œuvre première peut également s'assurer de la qualité de la reproduction (ex. ciselure d'un bronze). Toute réplique d'une œuvre non tombée dans le domaine public doit donc être autorisée et ménager l'ap-

parence de l'original reproduit. Même après épuisement des droits patrimoniaux (*70 ans post mortem auctoris*), l'œuvre citée dans la réplique doit en outre être respectée intellectuellement au titre du droit moral de l'auteur qui est pour sa part perpétuel.

Pour autant, l'imitation d'un genre ne caractérise pas une contrefaçon. La dimension de « reproduction implique qu'il y a eu, non pas simplement imitation des procédés, du genre ou du style d'un artiste, mais copie d'une œuvre déterminée de cet artiste ». Il ne peut y avoir seulement rappel de « la pensée du peintre » en « procurant une impression semblable à celle que l'artiste a voulu produire »¹⁷. Il est donc possible pour tout un chacun de faire un tableau « dans le style de » Chagall ou Mondrian tant qu'il n'y a pas duplication d'une œuvre de l'esprit, usurpation de signature, ni intention de tromper. Pour qu'il y ait contrefaçon, il faut en effet une reproduction à l'identique, partielle ou totale, c'est-à-dire duplication d'un modèle ; et un élément moral additionnel, une intention frauduleuse, de sorte que « la copie d'une œuvre d'art [qui a] été faite dans le but de faire progresser l'artiste qui l'a exécutée, ne devienne une œuvre décisive de contrefaçon que sous certaines conditions ; si, par exemple, il est établi que cette copie a été faite soit avec l'intention de tromper le public en la faisant passer pour une œuvre originale signée du nom, soit pour être vendue au préjudice et à l'insu de l'auteur »¹⁸. La contrefaçon ne trouve en tout cas à s'appliquer qu'en cas de reproduction d'une œuvre de l'esprit réellement réalisée par un artiste, de sorte, qu'à part sous le prisme de la signature, il est impossible de faire interdire une œuvre « dans le goût de » qui se contente d'imiter une manière.

Quant à la notion de « faux », elle est juridiquement très complexe¹⁹ mais renvoie en France, à la loi du 9 février 1895 dite loi Bardoux qui permet de poursuivre les faussaires, c'est-à-dire ceux qui, sciemment, vendent des œuvres avec une fausse signature. Plus encore, cette loi trop peu mobilisée dans les prétoires permet également de poursuivre les revendeurs qui se retrouvent receleurs de ces œuvres. Mais dans toutes ces hypothèses, l'imitation de la signature doit avoir eu pour but de tromper les acquéreurs. Il s'agit d'un délit intentionnel. Enfin et surtout,

¹⁵ Cass. Civ. 1ère 16 octobre 2008 n° 07-12.147 (*JCP - La Semaine Juridique*, 2009. II. 10015 et *Recueil Dalloz* 2008. 2721).

¹⁶ CA Paris 1er ch. 9 juin 1973, *JCP - La Semaine*

Juridique, 1974. II. 17883.

¹⁷ Tribunal civil de la Seine 12 juin 1878, *Recueil Dalloz* 1918. II. 49.

¹⁸ Tribunal correctionnel de la Seine 9e ch. 25 avril 1902 et CA Paris 9e ch. 26 novembre 1902.

¹⁹ HENAFF 2005.

les répliques en question doivent reproduire une œuvre intellectuelle non tombée dans le domaine public. C'est là la véritable limite du texte.

Qu'en est-il enfin pour les œuvres tombées dans le domaine public et non soumises à ces limites ? On parle ici de répliques, de copies ou de pastiches d'œuvres dont l'artiste est décédé depuis plus de soixante-dix ans. Sur le plan du droit d'auteur et dans la limite du respect du droit moral, l'œuvre est librement duplicable. Il n'y a donc plus de contrefaçon au titre des droits patrimoniaux, pas plus que de faux artistique. Naturellement le recours au délit pénal d'escroquerie est toujours possible (art. 313-1 du Code pénal) mais il faudra alors prouver l'emploi de « manœuvres frauduleuses » pour tromper. Il existe enfin d'autres lois, mais qui vont être peu utiles : celle du 28 juillet 1824 relative aux altérations et falsifications en matière de produits qui va viser la question des bronzes et des cachets de fabricants ; ou celle du 24 juin 1928 relative à la protection des numéros et signes quelconques servant à identifier les marchandises qui va également permettre de saisir, faute de mieux, les estampilles. Les exemples de condamnations sur ces derniers textes sont néanmoins extrêmement rares en jurisprudence.

En l'absence de rattachement de paternité par seing, il ne va donc pas y avoir de difficulté particulière. La question est plus problématique en cas de signature apocryphe sur des reproductions ou des œuvres reproduites « à la manière de ». S'agissant d'une œuvre tombée dans le domaine public, en l'absence d'intention de tromper par la signature afin de faire passer les reproductions pour des œuvres authentiques, il n'y a pas de délit pénal constitué, y compris pour des entreprises spécialisées dans la vente de copies de toiles de maîtres²⁰. Il n'y a pas plus d'atteinte au droit moral *per se*. Enfin, n'est pas non plus caractérisée la forgerie trompeuse en ce que « l'apposition de la signature sur une copie, même si elle présente une certaine qualité, ne peut prétendre égaler l'inspiration originale et le génie de l'auteur »²¹ de l'original dès lors que les toiles par leurs matières, tailles et supports différents, ne font craindre aucune confusion entre le modèle et la copie²².

En sens contraire toutefois, s'agissant des arts industriels, on a connu quelques condamnations sur des reproductions de verreries, notamment d'Emile Gallé, avec un risque de confusion reconnu. Était en l'espèce apposée la signature imitée sur des réalisations moulées de médiocre qualité avec la mention « TIP » signifiant en roumain « d'après » mais qui était « souvent effacée pendant le processus de commercialisation ». Il y avait donc reproduction contrefaisante non par atteinte au monopole d'exploitation, l'œuvre du génie de Nancy étant tombée dans le domaine public, mais par atteinte au droit moral par confusion de toutes les reproductions « qui seraient dépourvues de la mention, apparente et intégrées dans la masse de l'objet, copie ou reproduction ». La réplique est donc encore une fois un art de la distinction qui substitue matériellement sans jamais générer de confusion trompeuse. La réplique est liée dans sa nature à l'état de croyance du regardeur (voir *infra*).

Pour tous les autres cas, seuls les délits pénaux commerciaux ordinaires ou l'atteinte aux droits de la personnalité par le droit au nom et son usurpation permettent d'engager une action en dommages-intérêts.

Le qualificatif d'originalité constitue en tout cas le parangon d'expression de ce « paradigme de l'*unicum* », vision essentialiste, occidentale et critiquable de ce qu'est sensée être une « vraie œuvre » (qu'Andy Warhol avait déjà mis en tension dans ses réalisations...) et qui trouve ses limites, précisément, dans la réalité artistique des œuvres multiples originales.

LA RÉPLIQUE : DES ORIGINAUX UNICAUX AUX ŒUVRES MULTIPLES ORIGINALES

La question n'est plus ici de savoir ce qu'est « une » réplique mais de voir comment le droit appréhende « la » réplique en tant qu'œuvre de résultat de duplication.

Dans la catégorie de ce qu'il est convenu d'appeler les « arts d'édition », tels la gravure, la lithographie, le bronze, la tapisserie ou la photographie, des « œuvres multiples

²⁰ Pour trois hypothèses identiques : CA Paris 13^e ch. 5 octobre 1995 (*RIDA – Revue internationale du droit d'auteur*, n°168, avril 1996, p. 303), Cass. Crim. 11 juin 1997 n° 96-862 (*Recueil Dalloz*

1997, IR 200) et CA Paris 13^e ch. sect. B 12 avril 1996 RG n°95/04324.

²¹ TGI Paris 31^e ch. 9 mai 1995, RG n°9504324.

²² Deux arrêts en ce sens rendus le même jour : Cass. Crim. 11 juin 1997 n°96-82.682 et n°96-80.388 (*RIDA – Revue internationale du droit d'auteur*, n°175 janvier 1998 p. 295).

originales » sont considérées comme authentiques en ce qu'elles répliquent dans une autonomie certaine un original qui n'est qu'un moyen : plâtre, carton, cuivre gravé, matrice, négatif. Au terme d'« authenticité » lié comme nous l'avons vu à une approche d'*unicum*, le droit fait place au terme d'« originalité » de l'exemplaire. Parmi les répliques sont néanmoins distingués les « multiples originaux » des « reproductions » ; les premières étant en quelque sorte « originalisées », c'est-à-dire rendues authentiquement individualisables, estimées comme étant davantage que de pâles copies, alors qu'elles ne s'en distinguent pas nécessairement matériellement.

La distinction authenticatoire est donc intellectuelle. Les répliques ne tirent pas la même valeur ni le même prix du fait de ce qu'il conviendrait de décrire comme une « duplication légitimante » qui intervient dans le multiple original. Celle-ci s'opère par l'exécution de la main de l'auteur ou sous son contrôle ; et par un tirage limité par une « justification », c'est-à-dire un nombre d'exemplaires restreint qui va permettre de créer une rareté relative et donc de conserver une valeur de marché dans une conception asymétrique de l'offre (restreinte) et de la demande (stimulée). Ces arts sont ainsi pensés juridiquement dans un paradigme capitaliste. L'*offset* illimité ou la reproduction commerciale non numérotée n'ont pas de valeur de désirabilité en ce qu'ils constituent des répliques banalisées qui ne deviendront rares et donc recherchées que par l'effet du temps. C'est ce qui distingue les répliques somptuaires des répliques de consommation.

Il y a donc « œuvres multiples » car il y a désir politique de les ériger en « répliques authentiques ». Le multiple artistique n'est pas une duplication servile, en tout cas intellectuellement, mais une œuvre authentiquement originale en ce qu'érigée comme un « *multiplum* » dans une économie de la rareté.

Une orthodoxie de l'authentique

L'art de la réplique artistique se déploie indéniablement dans une certaine « orthodoxie de l'authentique ». Les droits occidentaux érigent en effet en postulat de base une affirmation très critiquable : quand bien même il n'y a plus d'*unicum*, il existerait une œuvre première qui serait « la vraie », vérité et authenticité étant par ailleurs assimilées par métonymie. La valeur dépendrait de la

rareté et de la légitimité d'une seule propriété exclusive ; et la légitimité de l'œuvre se lirait dans sa conformité à un état premier. Pourtant, dès lors que la technique a permis la production d'œuvres multiples (pour des considérations essentiellement économiques), le droit a dû poser une méta-catégorie qui vient leurrer les principes mêmes de son travail de catégorisation : le « multiple original ».

La notion d'œuvre d'art qui n'est jamais définie en droit français est pourtant indirectement visée par l'article 98 A de l'Annexe 3 du Code général des impôts (CGI) français qui dispose que « sont considérées comme œuvres d'art », avant de se livrer à un inventaire comportant des *unica* et des *multipla* : les « [1°] tableaux, collages et tableaux similaires, peintures et dessins, entièrement exécutés à la main par l'artiste, à l'exclusion des dessins d'architectes, d'ingénieurs et autres dessins industriels, commerciaux, topographiques ou similaires, des articles manufacturés décorés à la main, des toiles peintes pour décors de théâtres, fonds d'ateliers ou usages analogues », mais aussi les « 2° Gravures, estampes et lithographies originales tirées en *nombre limité* directement en noir ou en couleurs, d'une ou plusieurs planches entièrement exécutées à la main par l'artiste, quelle que soit la technique ou la matière employée, à l'exception de tout procédé mécanique ou photomécanique ; 3° À l'exclusion des articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie, productions originales de l'art statuaire ou de la sculpture en toutes matières dès lors que les productions sont exécutées entièrement par l'artiste ; fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires et contrôlé par l'artiste ou ses ayants droit ; 4° Tapisseries et textiles muraux faits à la main, sur la base de cartons originaux fournis par les artistes, à condition qu'il n'existe pas plus de huit exemplaires de chacun d'eux ; 5° Exemplaires uniques de céramique, entièrement exécutés par l'artiste et signés par lui ; 6° Émaux sur cuivre, entièrement exécutés à la main, dans la limite de huit exemplaires numérotés et comportant la signature de l'artiste ou de l'atelier d'art, à l'exclusion des articles de bijouterie, d'orfèvrerie et de joaillerie ; 7° Photographies prises par l'artiste, tirées par lui ou sous son contrôle, signées et numérotées dans la limite de trente exemplaires, tous formats et supports confondus »²³.

Le droit est donc pétri d'une conception ombilicale entre l'œuvre originale et le multiple « originalisé », dans

²³ Les sections mises en évidence grâce à l'italique sont de la main de l'auteur.

une théorie de l’empreinte continue de l’aura « benjaminienne »²⁴ de l’auteur via une liste témoignant d’une vision romantique de l’artiste qui sanctifie « authentiquement » par l’action de sa main, ou, à défaut pour les réalisations plus objectivées, en ce qu’elles sont réalisées sous son contrôle. Le droit de la réplique est pensé autour d’un droit de l’auteur, quasi démiurge.

L’insoluble question des bronzes : quelles répliques ? la réplique de quoi ?

Selon l’article 9 du décret Marcus de 1981 envisagé plus haut, « tout fac-similé, surmoulage, copie ou autre reproduction d’une œuvre d’art originale [au sens du Code général des impôts], exécuté postérieurement à la date de l’entrée en vigueur du présent décret, doit porter de manière visible et indélébile la mention “reproduction” ». Le Code de déontologie européen des fonderies d’art de 1993 révisé en 2005 adopté avec le concours, en France, du Comité des galeries d’art et de la Chambre des commissaires-priseurs, distingue également l’original (8 tirages + 4 épreuves d’artistes), le multiple (justifié), la pièce unique et la reproduction (identifiée physiquement comme telle). L’article 1.5.4 al. 5 du recueil des obligations déontologiques des opérateurs de ventes volontaires (maisons de ventes aux enchères) ayant valeur réglementaire depuis février 2012 pose dans l’Hexagone la même distinction.

En 2001, la Cour d’appel de Besançon est venue affirmer que « le bronze original se caractérise par trois éléments : un tirage limité, une identité parfaite avec celle voulue par l’artiste et une édition à partir d’un plâtre original »²⁵. Le premier critère fait référence aux douze exemplaires admis dans le texte cité ci-dessus. L’identité fait le lien entre l’œuvre première pensée comme modèle, nécessairement de la main de l’artiste, et le multiple original qui en est tiré.

La notion de faux forgée autour de l’unique n’est pas toujours facilement mobilisable pour les œuvres multiples, tandis que la contrefaçon l’est bien davantage, notamment quand il suffit aux contrefacteurs non plus de créer une œuvre d’imitation mais simplement de couler une sculpture grâce à un moule. En l’absence de ce dernier, il leur suffit également de surmouler un original existant pour ensuite tirer des exemplaires à leur tour présentés comme des originaux. Le tirage d’un bronze depuis un

modèle constituant un acte de reproduction, il ne peut se faire que sur une œuvre achevée divulguée et doit normalement être autorisé par l’auteur ou ses ayants cause pour des œuvres posthumes (en respectant la volonté du défunt), l’acte entrant dans le monopole d’exploitation du droit d’auteur 70 ans *post mortem auctoris*. Au titre du droit moral, l’auteur comme ses héritiers sont également en droit de s’assurer de la qualité de la patine par exemple, de sorte qu’il y a également contrefaçon en cas d’atteinte au droit moral de l’artiste par réplique insatisfaisante. En réalité, dans le domaine des arts du bronze, s’établit une hiérarchie d’authenticité depuis le modèle premier avec des œuvres originales, ensuite des multiples originaux, des reproductions autorisées, et enfin les contrefaçons et faux.

Le bronze original l’est au sens du droit fiscal (art. 98 A de l’Annexe III CGI). C’est un tirage limité exécuté du vivant de l’artiste sous sa responsabilité depuis un plâtre original. Pour autant, la distinction entre la reproduction et l’original est difficile. Certes la reproduction est la copie de l’œuvre tandis que l’original est l’œuvre elle-même, mais la première est également réalisée à partir d’un modèle premier.

Les reproductions sont en réalité systématiquement qualifiées comme telles en creux, en opposition aux œuvres originales (à condition qu’elles ne soient pas effectuées en violation du droit d’auteur, auquel cas elles seront des contrefaçons). Sont ainsi des reproductions les sculptures d’un tirage supérieur à douze exemplaires (à noter que lorsque l’artiste a lui-même fixé un quota, tout tirage le dépassant est alors contrefaisant), les sculptures réalisées après la mort de l’artiste, et enfin celles obtenues non pas à partir d’un plâtre original mais d’une œuvre achevée.

La pratique des fondeurs a toutefois admis la possibilité d’éditer des « multiples » non originaux, où l’artiste, dès la première fonte, choisit de produire un nombre d’exemplaires fixé mais supérieur à douze exemplaires. À jurisprudence constante, la mention de la reproduction doit alors apparaître de manière visible et identifiable par le simple examen visuel du bronze, sans manipulation, par exemple avec mention sur la terrasse de l’œuvre (et non à l’intérieur du socle).

Mais le terme de reproduction ne convient pour autant pas à toutes les fontes posthumes. La reproduction est

²⁴ BENJAMIN 2011.

²⁵ CA Besançon 28 juin 2011 ; Cass. Crim. 22 mai 2002 n° 0186156.

à la fois un semblable et un différent. Elle n'est pas toujours le double strict du modèle. Le terme de reproduction convient très bien aux éditions par surmoulage sur une œuvre achevée ou à une réduction/agrandissement, mais les fontes posthumes s'en distinguent car elles ne sont généralement pas strictement les identiques des tirages réalisés par l'artiste lui-même ou sous sa direction de son vivant (ex. changement de matériaux). Pour autant, elles sont bien réalisées en nombre limité à partir d'un modèle en plâtre, de sorte qu'il paraît inconvenant de voir en elles de simples reproductions pour ces exemplaires en tirage limité qui ne sont pas pour autant des « multiples originaux » au sens du décret Marcus et des dispositions fiscales.

De même, des difficultés tout aussi insolubles en jurisprudence se font jour concernant le cas des surmoulages. Contrairement aux autres tirages originaux, ceux-ci sont obtenus non pas à partir du modèle en plâtre ou en terre réalisé par l'artiste mais d'une œuvre de fonte déjà achevée. Depuis la loi du 1^{er} août 2006, en France, selon laquelle tous les tirages originaux doivent être réalisés par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité – donc de son vivant –, les tirages *post mortem* sont exclus des originaux.

La jurisprudence semble en tout état de cause aujourd'hui s'incliner vers une conception où, si l'artiste admet lui-même tirer des exemplaires à partir d'une de ses propres sculptures achevées, les exemplaires pourront être, tant qu'ils ne dépassent pas le nombre de tirage autorisé par la loi, qualifiés d'œuvres originales. De sorte que tout dépend de la volonté de l'auteur, et la notion de surmoulage ne s'appliquerait qu'aux tirages effectués à partir d'une sculpture achevée fondue, et non à partir d'une œuvre avant moulage.

En réalité, concernant toutes ces œuvres multiples, les lois du marché qui cherchent la rareté relative pour assurer la valeur et qui sont pétries d'une logique d'*unicum* de principe, reconnaîtront ces tirages dans une gradation authentificatoire en fonction de la distance qu'elles ont avec un original pensé comme original premier.

Enfin, quant au devenir de ce qu'il est d'usage de nommer les « œuvres intermédiaires », c'est-à-dire les réalisa-

tions de duplication nécessaires au tirage ou à la coulée de multiples (comme les plâtres, pierres lithographiques, pointes-sèches ou cartons de tapisseries et qui peuvent servir à éditer des fontes, des contre-épreuves ou du lissage), contre l'avis de la doctrine juridique, la Cour de cassation française estima à l'occasion d'une affaire Giacometti où la Fondation agissait pour non-respect du droit moral par atteinte au droit de divulgation, que le zinc, même s'il conservait la trace de l'œuvre, constituait un « simple moyen technique utilisé pour permettre la production des lithographies qui sont seules des œuvres originales » et ne pouvait donc être reconnu comme œuvre de l'esprit²⁶. Étrange solution quand indéniablement ces plaques sont bien la matérialisation d'œuvres intellectuelles qu'elles vont participer à incarner dans l'univers des formes sensibles. Raison pour laquelle l'artiste peut d'ailleurs continuer à tirer des exemplaires parfaitement identiques vendus comme de simples reproductions ; ou que le plus souvent, celui-ci demande à l'imprimeur de casser la plaque lithographique ou de rayer le cuivre gravé au burin à l'issue du tirage des multiples originaux. En outre, les œuvres intermédiaires ne sont pas normalement destinées à être portées à la connaissance du public, et encore moins à être cédées sur une foire d'art comme c'était ici le cas. *A priori*, toutes les œuvres intermédiaires ne peuvent pas être divulguées et encore moins être reproduites *post mortem* sans accord de l'auteur ou de ses ayant droits²⁷. Pour autant, la propriété des supports matériels n'est pas remise en cause²⁸ au titre de l'indépendance des propriétés.

Si la réplique n'est donc finalement pas un terme connu du droit, on peut tout de même, bon gré mal gré, se rattacher à quelques catégories dont on tirera des effets d'intelligibilité consolateurs, à savoir :

- La *copie* issue de la duplication, qui est un double et va agiter deux dimensions de la création, matérielle et intellectuelle ;
- La *réplique* qui est un accroissement de substitution de la chose première non trompeuse se distinguant ainsi du *faux artistique* qui est le « non vrai » au sens matériel et qui cherche à abuser par référence à une œuvre intellectuelle ;
- La *contrefaçon* qui est la trahison de l'œuvre de l'esprit protégée par le droit d'auteur, peu importe le format de l'œuvre de réplique ;

²⁶ Cass. Civ. 1^{ère} 1^{er} décembre 2011 n° 09-15.819.

²⁷ En ce sens : CA Paris 14^e ch. sect. N 2 février 1989 RGG n° 88-16314 et CA Paris 4^e ch. sect. A 17 février

1988 (*RIDA-Revue internationale du droit d'auteur*, octobre 1989 n° 142 p. 325 et *Recueil Dalloz* 1989. Somm. 50).

²⁸ Voir Arnaud Latil note ss. Cass. Civ. 1^{ère} 28 octobre 2015 n° 14-22.207, *Recueil Dalloz* 2016. 238.

- L'œuvre d'inspiration qui imite la « manière de » et qui est par principe licite dans les limites d'un monopole d'exploitation incorporel ;
- La reproduction qui désigne sous une catégorie parapluie les autres copies considérées comme non authentiques ou qui tendent à la dématérialisation par la translation d'une image ;
- Et finalement, en leur sein, les multiples originaux qui sont « originalisés » en ce qu'en lien avec l'aura de l'artiste auteur qui y consent en ménageant une rareté relative et un paradigme d'orthodoxie de l'authentique.

Pour le juriste, dans toutes les œuvres de duplication, répliquantes et répliquées, il y a en tout cas « original multiplié », sans nécessairement œuvre de réplique... originale.

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin, W. (2011) : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris.
- Chaudenson, Fr. (2007) : *À qui appartient l'œuvre d'art ?*, Paris.
- Cornu, M. (2008) : « Notions juridiques du patrimoine et de la création : les entrelacs », in *Revue générale du droit*, vol. 38, n° 2008-2.
- Desbois, H. (1978) : *Le droit d'auteur en France*, 3^e édition, Paris.
- Heinich, N. (2005) : *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris.
- Heinich, N. (2015) : *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris.
- Henaff, P. (2005) : *Le faux artistique*, Thèse (dir. André Lucas), Université de Nantes.
- Moulin, R. (1978) : « La Genèse de la rareté artistique », in *Ethnologie française*, t. 8, n° 2-3.
- Pétri-Hamard, M. et Ph. Sénéchal (2006) : *Collections et marché de l'art en France. 1789-1848*, Rennes.
- Savatier, R. (1969) : *Le droit comptable au service de l'homme*, Paris.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS EN DROIT BELGE RELATIVES À LA NOTION DE RÉPLIQUE

En droit belge, la notion de réplique est tout aussi peu définie qu'en droit français. Cependant, des auteurs de doctrine juridique – s'appuyant sur des analyses issues du monde de l'art – l'entendent comme la « copie [d'une œuvre] réalisée par l'artiste d'origine lui-même, de manière à satisfaire une commande, soit par un manque d'inspiration ou par la fascination de l'artiste lui-même pour le thème » (trad.)¹, la distinguant ainsi de la copie (« une reproduction de l'œuvre originale par un autre que l'artiste ») ou du pastiche (« des œuvres nouvelles, créées dans le style d'un autre artiste »). Ce sens donné par des auteurs belges – dans l'absence d'une norme juridique – est plus restreint que celui retenu dans la contribution principale, qui ramène la réplique à la duplication d'une œuvre.

La question de la réplique vient toutefois troubler l'authenticité des œuvres d'art, et dévoile des zones d'ombre autour de la notion, notamment dans son rapport avec la notion de faux. L'authenticité en matière d'œuvre d'art n'est pas définie en droit belge, mais la doctrine considère qu'elle renvoie à la qualité d'une œuvre d'art d'être réellement ce qu'elle prétend être². En d'autres mots, l'inauthenticité est toute divergence entre ce que l'œuvre d'art prétend être et la réalité. En effet, aucune œuvre d'art n'est authentique en tant que telle ; un objet d'art n'est authentique qu'en fonction de l'attribution qui lui est explicitement ou implicitement ajoutée, soulignant ainsi la fonction attributive de l'authenticité, et partant son caractère non essentiel mais fonctionnel. Il est intéressant de souligner que le droit belge ne bénéficie pas de la grammaire juridique française pour désigner la paternité, et partant attribuer l'authenticité, des œuvres d'art, et s'en réfère aux usages dans le secteur³.

Ainsi, s'agissant d'une réplique d'une œuvre d'art, tout dépend si l'artiste, ou plutôt le vendeur, la fait passer pour l'œuvre originale ou non. Si oui, elle pourrait être qualifiée d'inauthentique, voire de faux, et l'acheteur d'une réplique pourrait alors demander l'annulation de la vente pour cause d'erreur sur la base de l'article 1109 du Code civil belge. Si, en revanche, l'œuvre indique être une réplique (ou laisse sous-entendre que ce n'est pas l'œuvre originale, ce qui est plus difficile à déceler), elle est en réalité authentique, dans la mesure où c'est une authentique réplique.

Au-delà de la question de l'authenticité, la réplique peut être considérée comme une copie au sens du droit d'auteur⁴. L'auteur de l'œuvre originale doit autoriser qu'une telle copie puisse être réalisée, ce qui dans l'hypothèse d'une réplique réalisée par l'artiste lui-même ne posera vraisemblablement pas de problèmes. En effet, le droit belge prévoit que l'auteur « a seul le droit d'autoriser la distribution au public, par la vente ou autrement, de l'original de son œuvre ou de copies de celle-ci » (article XI 165, § 1 du Code belge de Droit économique [CDE]). Des exceptions sont prévues, après la divulgation initiale, comme pour les co-

pies privées (article XI. 190 CDE). En tant qu'auteur de l'œuvre d'art, celui-ci détient les droits patrimoniaux (de reproduction et de communication), qu'il peut céder, et des droits moraux (de divulgation, de paternité et d'intégrité), inaliénables. Cependant, à la différence du droit français, la durée de vie de l'ensemble de ces droits, tant économiques que moraux, est de 70 ans après le décès de l'auteur, alors que le droit moral de propriété artistique français est perpétuel (article XI. 166, § 1 CDE).

Quant à savoir si une réplique peut elle-même être couverte par les droits d'auteur, il faut se demander si celle-ci constitue une œuvre de l'esprit originale, et qui a été mise en forme. Le terme d'œuvre de l'esprit n'est pas défini dans le Code de droit économique, mais un indice de définition est repris à l'article XI. 166, § 5 CDE pour les photographies, considérées comme « originales, en ce sens qu'elles sont une création intellectuelle propre à leur auteur ». Par extension et reprenant cette fois la jurisprudence abondante à cet égard, l'œuvre protégée par le droit d'auteur, l'œuvre de l'esprit, est comprise comme une création intellectuelle originale empreinte de la personnalité de l'auteur et qui est mise en forme. Ajoutons que l'article XI.175, § 1 CDE entend les œuvres d'art originales, et partant couvertes par le droit d'auteur, comme « les œuvres d'art graphique ou plastique telles que les tableaux, les collages, les peintures, les dessins, les gravures, les estampes, les lithographies, les sculptures, les tapisseries, les céramiques, les verreries et les photographies, pour autant qu'il s'agisse de créations exécutées par l'artiste lui-même ou d'exemplaires considérés comme œuvres d'art originales. »⁵ Si l'on entend la réplique comme une copie de la main de l'artiste d'origine, cette réplique serait ainsi probablement protégée par le droit d'auteur belge.

Marie-Sophie de Clippele
F.R.S.-FNRS et Université Saint-Louis, Bruxelles

BIBLIOGRAPHIE

- J. Chatelain (1979) : *Forgery in the Art World*, Bruxelles.
- B. Demarsin (2008a) : *Handel in kunstvoorwerpen*, Bruges (Recht en Onderneming, 29).
- B. Demarsin (2008b) : *Expertise, veiling en certificaten in de kunsthandel*, Bruges (Recht en Onderneming, 30).
- B. Demarsin et E. Schrage (2008) : « Great expectations and bitter disappointments: a comparative legal study into problems of authenticity and mistake in the art trade », in B. Demarsin et al. (éds.), *Art & law*, Bruges, 2008, p. 556-604.
- F. Derème, dir. (2016) : *Patrimoine et œuvres d'art. Questions choisies*, Bruxelles.
- L.A. Houseman (1981-1982) : « Current Practices and Problems in Combatting Illegality in the Art Market », in *Seton Hall L. Rev.*, p. 506-567.
- O. LENAERTS, éd. (2021) : *Handboek kunstrecht*, Anvers.
- R.H. Marijnissen (1985) : *Schilderijen : Echt-fraude-vals ; Moderne onderzoeksmethoden van de schilderijenexpertise*, Bruxelles.
- G. Picker (2000) : *Kunstgegenstände & Antiquitäten*, Munich.

¹ « A replica is a copy manufactured by the original artist himself, in order to satisfy a commission, either through lack of inspiration or prompted by the artist's own fascination for the theme », DEMARSIN &

SCHRAGE 2008, p. 563, qui renvoie vers CHATELAIN 1979, p. 33 ; PICKER 2000, p. 102 ; MARIJNISSEN 1985, p. 28 ; HOUSEMAN 1981-82, p. 510-511.

² DEMARSIN 2008a et 2008b.

³ DERÈME 2016.

⁴ Pour une analyse récente du marché de l'art et du droit d'auteur, voir LENAERTS 2021.

⁵ Nous soulignons.

RÉSUMÉ

La localisation de l'ancienne Assyrie, au début des années 1840, suscita un engouement tel que les musées occidentaux eurent tôt fait d'exposer une partie des trouvailles provenant de terre ottomane. Une partie seulement, car tout ne pouvait être transféré en Europe ou aux Etats-Unis et des pertes, par ailleurs, furent vite à déplorer. Aussi les vestiges assyriens, dans leur majorité, existèrent-ils en premier lieu dans l'imaginaire occidental sous forme exclusive de répliques. Les dessins réalisés sur les chantiers, tout d'abord, incarnèrent le patrimoine assyrien en Occident à la manière de « copies conformes », dont l'autorité fut d'autant plus grande que les originaux avaient parfois disparu et que ces images étaient reprises de publications en publications. Les moulages et les autres procédés de copie en volume assurèrent aussi une visibilité inattendue à ce patrimoine lointain ou évanoui, sans compter que les musées eux-mêmes, désireux d'offrir à leurs visiteurs une vision exhaustive de l'ancienne Assyrie, intégrèrent à leur parcours les duplicatas d'autres collections. Ce fut également au moyen de moulages qu'Austen Henry Layard, le découvreur de Ninive, fit connaître au public du Crystal Palace les vestiges des palais assyriens, reproduits « le plus fidèlement possible » (« as nearly as possible »), en 1854. Parfois accueillies avec réserve, parfois dotées d'une réelle légitimité, ces copies témoignent à leur façon de la notoriété qu'acquirit rapidement l'art assyrien, et ce furent même de tels « doubles » qui, volant la vedette aux originaux, servirent souvent de modèles aux architectes ou aux artistes. Cet article en forme de petite enquête part sur les traces de ces multiples succédanés qui par commodité, par nécessité ou par fatalité, ont permis aux vestiges assyriens de vivre et même de survivre à leur propre redécouverte.

ABSTRACT

When ancient Assyria was rediscovered at the beginning of the 1840s, Western museums were quick to exhibit part of these previously-unknown remains from Ottoman lands. Only part of the recovered material could be exhibited, however, as many of the items were too heavy to be transferred, not to mention that many items were damaged because of excavation and transport. Thus, Assyrian remains, for decades, were quite largely known in Europe or in the United States as replicas. Drawings made on the spot by French and British explorers provided precious evidence concerning such findings, and were used in scientific papers or through the non-stop print reproductions in best-seller narratives and popular press. Plaster casts and stampings were exploited on the same way, and museums promptly displayed likewise 3D copies from foreign collections to show an extensive vision of ancient Assyria. Casts from the British Museum and from the Louvre were also acquired by Austen Layard (the man who found Nineveh) to create a copy of an Assyrian palace, «as nearly as possible like the original buildings», for the Crystal Palace in 1854. Even if they were promptly a topic of academic debate, these duplicates of Assyrian remains received such a legitimacy that artists and architects used them as models, and they also prove how quickly the Near Eastern aesthetic was considered as a main part of art history. This article aims to investigate how these fanciful substitutes contributed to secure Assyrian remains in 19th century Western mind and to save their memory beyond their so-hazardous rediscovery.

« AS NEARLY AS POSSIBLE » VALEUR ET AUTORITÉ DU DOUBLE DANS LA REDÉCOUVERTE DE L'ASSYRIE AU XIX^e SIÈCLE

YANNICK LE PAPE*
Musée d'Orsay

Au début des années 1840, les recherches au Proche-Orient sur les traces des grandes cités de l'Antiquité suscitèrent un regain d'intérêt en Europe. James Claudius Rich avait, une vingtaine d'années auparavant, ramené à Londres quelques pièces de son périple dans la région, notamment « un curieux siège de pierre trouvé dans la colline qui supporte le tombeau de Jonas »¹, aussi le contexte était favorable pour voir naître « l'idée que les vastes monticules situés sur la rive gauche du Tigre pouvaient cacher les ruines de Ninive »². C'est ce qui motiva Austen Henry Layard, un diplomate anglais qui s'improvisa archéologue et qui rappellera avec malice que, jusqu'à son époque, les musées occidentaux ne conservaient presque rien de l'Assyrie³. Ses efforts et ceux de son homologue français, Paul-Émile Botta, portèrent rapidement leurs fruits : au milieu de la décennie, les premiers vestiges de l'ancien Empire assyrien avaient été découverts et prenaient la direction de Londres et de Paris. Reste que ces précieux *monuments* (pour reprendre le terme en usage) tardèrent à gagner l'Europe et ne le firent qu'en nombre restreint, sans compter que les galeries ouvertes au Louvre et au British Museum restèrent lapidaires et inabouties. Leur popularité n'en souffrit pourtant pas car les vestiges assyriens, pendant ces années de flottement, existèrent dans l'imaginaire occidental sous d'autres formes, celles des dessins et des moulages qui

devaient en sauvegarder l'image à des fins scientifiques et médiatiques ou pour enrichir des collections où se mêlaient originaux et répliques. C'est sur cette étonnante existence « factice » des vestiges assyriens – dont il reste à examiner les motifs et l'influence sur l'image de l'Assyrie telle qu'elle se cristallisa alors – que nous souhaiterions revenir ici.

FOUILLER... ET DESSINER

En 1852, Philip Henry Gosse commentait avec enthousiasme cette redécouverte inattendue de l'ancienne Assyrie sur le sol de l'Empire ottoman, au Nord de l'Iraq actuel. Gosse rendait surtout hommage aux efforts de Layard et de Botta pour préserver ces découvertes : « Toutes les trouvailles faites parmi les vestiges de ces palais ensevelis ont été attentivement recopiées dans les magnifiques publications de ces explorateurs »⁴, notait-il. Et il disait vrai. Botta en témoigne lorsqu'il évoque une de ses lettres à Jules Mohl, le directeur de la Société asiatique à Paris : « J'y joignis des copies d'inscriptions et des dessins bien imparfaits sans doute, mais ayant au moins le mérite de la naïveté »⁵. Layard avoua d'ailleurs que le consul français lui avait montré ses dessins dès le début des fouilles⁶. Engagé à son tour dans les recherches, il s'attacha à être aussi méthodique : « La journée, quand je

* Cette recherche a bénéficié de l'aide précieuse de nombreux collègues, parmi lesquels Adam J. Aja, Annetta Alexandridis, Nicolas Béliard, Katherine Blanchard, Hélène Bouillon, Laudine Michelin, Anne Mouron, Kiersten Neumann, Vinnie Nørskov, Eva Rose Miller et Ed Gyllenhaal, Oriane Hébert et Mélanie Dassonville ainsi que Hélène Schneider. Je leur adresse tous mes remerciements.

¹ DE LONGPERIER 1844, p. 4.

² DE DUBOR 1878, p. 21.

³ LAYARD 1849, p. XXV.

⁴ « These, with many other relics found in the rubbish of the buried palaces, have been carefully copied in the magnificent volumes of the discoverers » (GOSSE 1852, p. III-IV).

⁵ Lettre du 5 avril 1843 citée dans HOEFER 1852, p. 259.

⁶ « Knowing the interest I felt in his labours, he allowed me to see his letters and drawings as they

passed through Constantinople » (LAYARD 1849, p. 13). Layard revient à plusieurs reprises sur la cordialité du consul de France au début des fouilles : « M. Botta ne perdit pas de temps pour faire connaître ses précieuses découvertes aux corps scientifiques de France, et voulut bien m'en donner avis à moi-même, en m'envoyant la description des pièces trouvées et des copies des inscriptions rapidement saisies » (cité dans Société des livres religieux 1854, p. 24).

n'étais pas occupé, je faisais des dessins des bas-reliefs découverts »⁷ (fig. 1). En l'absence d'un dessinateur à ses côtés, il regrettait parfois que cette activité s'ajoute à ses autres tâches⁸.

La pratique n'était pas nouvelle : Layard se souvenait surtout de Pascal Costes, « un architecte qui avait été envoyé par le gouvernement français pour dessiner et décrire les monuments de ce pays »⁹, dans les années 1840. Les explorateurs britanniques de la première partie du XIX^e siècle (parmi lesquels Rich, Robert Ker Porter ou Baillie Fraser)¹⁰ avaient bien la même habitude, et Hormuzd Rassam, l'assistant de Layard qui reprit la direction des chantiers en 1852, montre qu'il n'y avait toujours pas renoncé lorsqu'il découvrit les Portes de Balawat en 1878 : « Hier, j'ai trouvé le dernier fragment et j'ai mis l'ensemble en sécurité à Mossoul. Dès que je le pourrai, j'essaierai de voir si je peux en faire copier le motif pour vous l'envoyer »¹¹, écrivit-il à John Winter Jones.

« PERPÉTUER LE SOUVENIR »

Si Botta et Layard se sont tant investis dans le dessin de leurs fouilles, c'est que ces relevés permettaient de garder une trace de vestiges à l'avenir incertain. Botta, très tôt, réclama l'aide d'« un dessinateur qui pût conserver, par des copies exactes, les sculptures qu'il serait impossible d'envoyer en France »¹². Layard le rapporta lui-même dans *Niniveh and its Remains*, son best-seller de 1848 : « Un artiste d'un talent distingué fut placé sous sa responsabilité pour dessiner les diverses parties du monument qui ne pouvaient être conservées ou transportées »¹³. Les découvertes étaient telles qu'il était en effet peu envisageable de tout transférer au Louvre. Eugène Flandin, le dessinateur de Botta, se souvenait que de nombreuses pièces avaient dû rester à Bassorah car le bateau affrété pour l'occasion ne pouvait toutes les charger¹⁴. Pour Layard, le dessin permit aussi de capturer l'image de bas-reliefs dont le British Museum ne voulait pas : « Comme j'avais pour instructions des *Trustees* de ré-ensevelir les couloirs après qu'ils aient été étudiés, je remplissais les tranchées



Fig. 1. Austen Layard en train de dessiner sur le site de Ninive. « Drawing on the spot by S.C. Malan, N. Chevalier, lith. ». Lithographie d'après un dessin de S.C. Malan [Austen Layard, *Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon*, Londres, John Murray, 1853, face p. 345]. Getty Research Institute 88-B14944 [Courtesy Getty Research Institute]

avec les gravats de celles qui venaient d'être creusées, en ayant au préalable copié les inscriptions et dessiné les sculptures »¹⁵.

Plus que de simples dessins documentaires, ces *ersatz* feraient donc office d'originaux en Europe. En atteste

⁷ « During the day, when not otherwise occupied, I made drawings of the bas-reliefs discovered » (LAYARD 1851, p. 185).

⁸ « I had therefore to superintend the excavations; to draw all the bas-reliefs discovered, to copy and compare the innumerable inscriptions » (LAYARD 1849, p. 326-327 cité dans READE 2008, p. 4).

⁹ « An architect who had been sent by the French Government, with its embassy to Persia, to draw and describe the

monuments of that country » (LAYARD 1852, p. 7).

¹⁰ Hilprecht fait plusieurs fois références aux relevés et aux croquis effectués lors de ces premières expéditions britanniques en Mésopotamie (HILPRECHT 1907, p. 26-57).

¹¹ Lettre de Mossoul, datée du 10 février 1878 citée dans CURTIS & TALLIS 2008, p. 84.

¹² Voir HOFER 1852, p. 261.

¹³ « An artist of acknowledged skill was placed under his orders to draw such parts of the monument

discovered as could not be preserved or removed » (LAYARD 1849, p. 14).

¹⁴ PILLET 1918, p. 5.

¹⁵ « As I was directed in the instructions from the Trustees of the British Museum to re-bury the building with earth after they have been examined, I filled up the trenches with the rubbish taken from those subsequently opened, having first copied the inscriptions, and drawn the sculptures » (LAYARD 1850, p. 111); LAYARD 1867, p. 229.

Botta lui-même lorsqu'il note que Flandin, après avoir « terminé ses dessins », fin 1844, « put aller à Paris soumettre son travail à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, et en faire admirer les résultats au public lui-même »¹⁶ (fig. 2). Et quand Layard présenta à son tour ses découvertes à l'Académie en 1848, il s'appuya aussi sur des dessins qui incarnaient, à défaut d'autres moyens, des collections inconnues à Paris¹⁷.

Il n'y avait parfois pas d'autre alternative. Joachim Menant souligna combien le recours au dessin permit de sauver le souvenir des bas-reliefs qui décoraient les murs de Khorsabad et qui se dégradèrent vite à l'air libre¹⁸ : « Flandin en dessina près de 1200 mètres, et le nombre de ses dessins monte à plus de 150. La plupart de ces débris ne devaient pourtant revoir le jour que pour disparaître à jamais ». Menant précise que Botta n'avait d'ailleurs pas attendu pour consigner ses découvertes sur papier : « Quand Flandin arriva à Mossoul, une partie de ces richesses, réduites en poudre, étaient déjà perdues, mais les inscriptions étaient sauvées. Botta, avec une admirable patience et une grande sagacité, les avait copiées à mesure qu'elles apparaissaient »¹⁹. Layard revint aussi sur l'intérêt du dessin dans ces circonstances :

« On dut reconnaître que les bas-reliefs en plâtre, réduits en une sorte de poussière agglomérée, tombaient rapidement en pièces dès que le contact de l'air leur arrivait ; et ce fut à grand'peine qu'on put en conserver quelques esquisses, en se hâtant de les saisir au crayon »²⁰.

Botta complimenta Flandin à ce propos : « Tout a été mesuré, dessiné par cet artiste [...]. Ce travail, exécuté au milieu de difficultés de tout genre, perpétuera le souvenir d'un monument qui n'existe déjà plus »²¹, déclarait-il. Ces dessins demeurent les seules indications concernant la place de chaque sculpture au sein des palais assyriens²². De même, les dessins que réalisèrent au même endroit mais à quelques mois d'intervalle Frederick Cooper et Solomon Caesar Malan témoignent de la dégradation subie par les sculptures sur le chantier de Layard²³ et sont des traces inestimables de l'état des vestiges lors de leur découvertes, avant les dommages à venir. Le transport

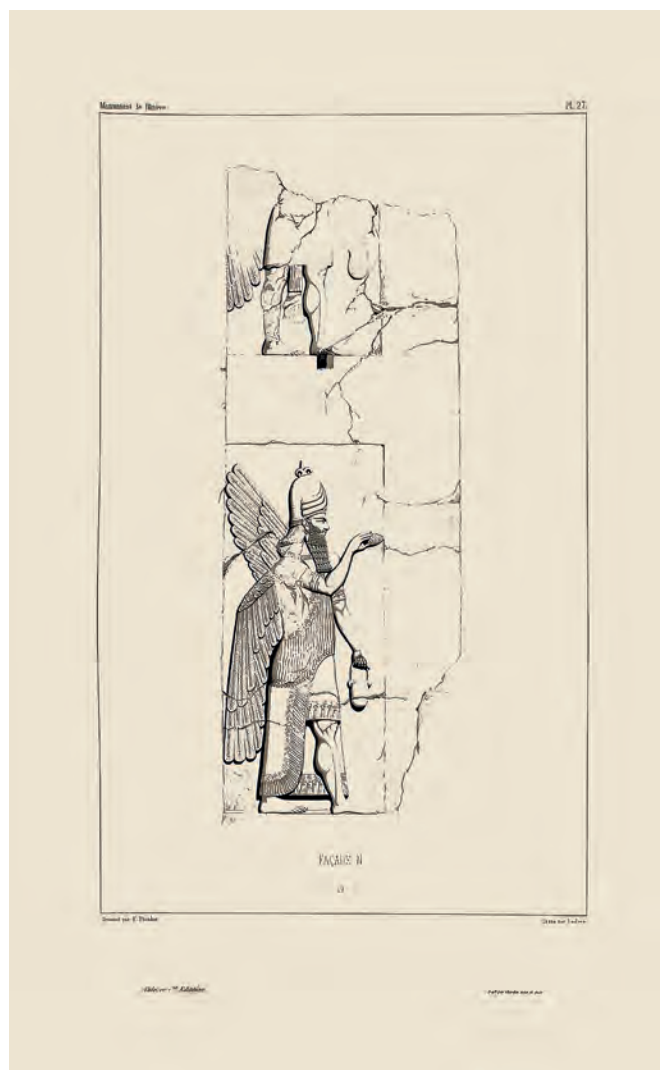


Fig. 2. « Façade N. Bas-relief 19. Dessiné par E. Flandin. Gravé par Leclere » (Paul-Emile Botta, Eugène Flandin, *Monument de Ninive*, Paris, Imprimerie Nationale, 1849-1850, pl. 27). New York, The New York Public Library (Courtesy of The New York Public Library Digital Collections. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-7262-a3d9-e040-e00a18064a99>)

des reliefs en Europe était également risqué, comme le rappelait Maxime Collignon en 1915 au sujet du naufrage qui engloutit les trouvailles de Victor Place (le successeur de Botta) en 1855 : « On put toutefois sauver les dessins de Thomas, qui sont publiés dans l'ouvrage de Place, *Ninive et l'Assyrie* », se consolait-il²⁴. Les fouilles britanniques n'y échappèrent pas : Kenneth Loftus reprit le chantier en 1854 et il fut assisté d'un artiste, William Boutcher, dont certains dessins publiés dans *The Illustrated London News*

¹⁶ Cité dans HOEFER 1852, p. 264.

¹⁷ LAYARD 1903, p. 184-187. Voir aussi LARSEN 2001, p. 176.

¹⁸ Le phénomène était connu : en 1873, Ch. Bruston constatait ainsi que le musée assyrien, au Louvre,

exposait les grands taureaux à tête humaine et « les bas-reliefs qui ont résisté à l'action de l'air » (BRUSTON 1873, p. 16).

¹⁹ MENANT 1888, p. 18-19.

²⁰ Cité dans Société des livres religieux 1854,

p. 23.

²¹ BOTTA & FLANDIN 1849-1850, p. 8.

²² Voir ALBENDA 1986, p. 34.

²³ Voir GADD 1938, p. 119 et pl. XIII.

²⁴ COLLIGNON 1915, p. 42.

sont aujourd'hui les seuls indices de bas-reliefs disparus²⁵. On sait aussi que les bas-reliefs du *Central Palace* de Nimroud ont été copiés en quasi-totalité au fil des campagnes de fouilles, mais plusieurs sont aujourd'hui manquants : ils ne sont connus que par trois dessins de Boutcher, un de Malan et six de Layard²⁶.

DES DESSINS CONNUS ET RECONNUS

C'est donc souvent par nécessité que ces dessins se sont substitués aux pièces originales, et ce processus fut d'autant plus efficace que ce corpus « historique » (celui des croquis réalisés à l'époque des fouilles) fit spontanément l'objet de reproductions qui en assurèrent l'autorité au fur et à mesure des publications. John Murray préféra toujours utiliser les dessins de Layard, qu'il faisait graver par George Scharf, pour les ouvrages à succès qu'il publia jusqu'à dans les années 1890²⁷. Ces illustrations furent aussi reprises dans d'autres publications, par exemple celles de Gaston Maspero ou de Joseph Bonomi, qui piochaient également dans les dessins de Botta²⁸. Les dessins de Félix Thomas, loin d'avoir été réservés au volume co-signé avec Place, furent « recyclés » en France comme en Angleterre dans diverses éditions scientifiques : sa restitution du palais de Khorsabad se retrouve chez François Lenormant en 1885²⁹ et même chez Zénaïde A. Ragozin en 1905³⁰ (fig. 3). Dans sa série d'ouvrages consacrés aux anciennes civilisations proche-orientales, George Rawlinson utilisa dès les années 1860 un medley de tous ces dessins³¹, comme s'il y avait là une sorte de florilège devenu, en l'espace de deux décennies, définitivement emblématique de la redécouverte de l'Assyrie. Que la presse y ait aussi eu recours ajouta à leur popularité. Dès 1848, *The Illustrated London News* remercia Murray d'avoir mis à sa disposition les images utilisées dans *Monuments of Nineveh*³². En 1855, le journal publia aussi des dessins de Boutcher et, en France, les dessins

de Flandin illustrèrent le récit paru dans *Le Tour du monde* en 1861³³. À une époque où la presse populaire avait une large audience, ces images eurent une réelle influence en termes de rayonnement du patrimoine assyrien et de son enracinement dans l'univers visuel du moment. Il est significatif que *The Illustrated London News* se soit flatté de faire connaître des vestiges inédits à un public qui ne pourrait peut-être jamais aller les découvrir au musée³⁴. Les dessins publiés dans ses colonnes ne faisaient pas qu'enrichir une espèce de guide pour visiteurs distants (comme *The Illustrated London News* s'en targuait³⁵), ils matérialisaient aussi ce patrimoine méconnu auprès de lecteurs pour lesquels ces doubles graphiques tiendraient la place – cela était clairement dit – des originaux (« the originals »)³⁶. En publiant le dessin d'une tablette cunéiforme découverte par Layard mais qui n'était pas exposée au British Museum, le journal entendait même agir au nom de « ceux qui ne seraient pas en mesure d'obtenir sans difficulté une copie convenable de l'original »³⁷. Il y avait là une véritable préoccupation d'accessibilité aux découvertes assyriennes sur laquelle insista bien *Le Tour du monde*, qui regrettait que la publication richement illustrée des travaux de Botta (*Monument de Ninive*) ait été trop luxueuse pour pouvoir toucher un large public³⁸.

Preuve supplémentaire que ces dessins possédaient une valeur presque égale aux pièces qu'ils représentaient, Layard y faisait souvent référence lorsqu'il évoquait les collections du British Museum, placées sur le même plan que leurs équivalents de papier. On peut ici relire un passage de *Nineveh and Babylon*, où il est fait mention des découvertes effectuées sous l'égide de l'*Assyrian Excavation Fund* : « M. Loftus trouva de nouveaux bas-reliefs représentant des scènes de chasse, qui complètent la série du British Museum. Des dessins minutieux de ceux-ci et d'autres sculptures ont été réalisés par M. Boutcher », écrivait Layard³⁹. Les croquis, du reste, étaient conservés

²⁵ BRUSIUS 2014. Voir aussi READE 1964, p. 2.

²⁶ BARNETT & FALKNER 1962, p. XV.

²⁷ MALLEY 2012, p. 132-133. Layard remercie explicitement Scharf dans l'introduction de *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon* (LAYARD 1853, p. X).

²⁸ Dans son *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique* (Paris, 1899), Gaston Maspero publie en effet des dessins de Boudier et de Faucher-Gudin d'après Layard, Botta et Flandin.

²⁹ LENORMANT 1885, p. 275. Avec une attribution expéditive à « M. Victor Place ».

³⁰ RAGOZIN 1901, p. 284.

³¹ RAWLINSON 1862. Voir par exemple fig. 12 pour Boutcher, fig. 14 et 15 pour Botta, fig. 41 pour Flandin et une vingtaine de dessins publiés « after Layard ».

³² « We owe our acknowledgments entirely to the courtesy of Mr. John Murray, who, after expending several thousands in getting up two exclusive works upon the subject – “Layard's Illustrations of the Monuments of Nineveh” (with 100 folio plates) and “Layard's Narrative of Researches and Discoveries in Nineveh” – has most generously placed such drawings as we required at our disposal » (« Nimroud Sculptures, just received at the British Museum », in *The Illustrated London News*, 16 décembre 1848, p. 373-374).

³³ FLANDIN 1861.

³⁴ « This description may have to meet the eyes of many who may never have the opportunity of seeing the originals » (« The Nimroud Sculptures », in *The*

Illustrated London News, 26 juin 1847, p. 410-412). Voir MALLEY 2012, p. 75.

³⁵ Voir HVATTUM 2016.

³⁶ Voir MALLEY 2012, p. 59, qui note que les journaux offraient « un substitut graphique et idéologique aux artefacts » (« pictorial and ideological substitute for the artifacts »).

³⁷ BOHRER 1994, p. 207.

³⁸ Voir BOHRER 1998, p. 344.

³⁹ « Mr. Loftus discovered some new chambers in the palace of Ashurbanipal [...] and found other bas-reliefs representing hunting scenes, which complete the series now in the British Museum. Very spirited and accurate drawings of these and other sculptures were made by Mr. Boutcher » (LAYARD 1882, p. XXIV).

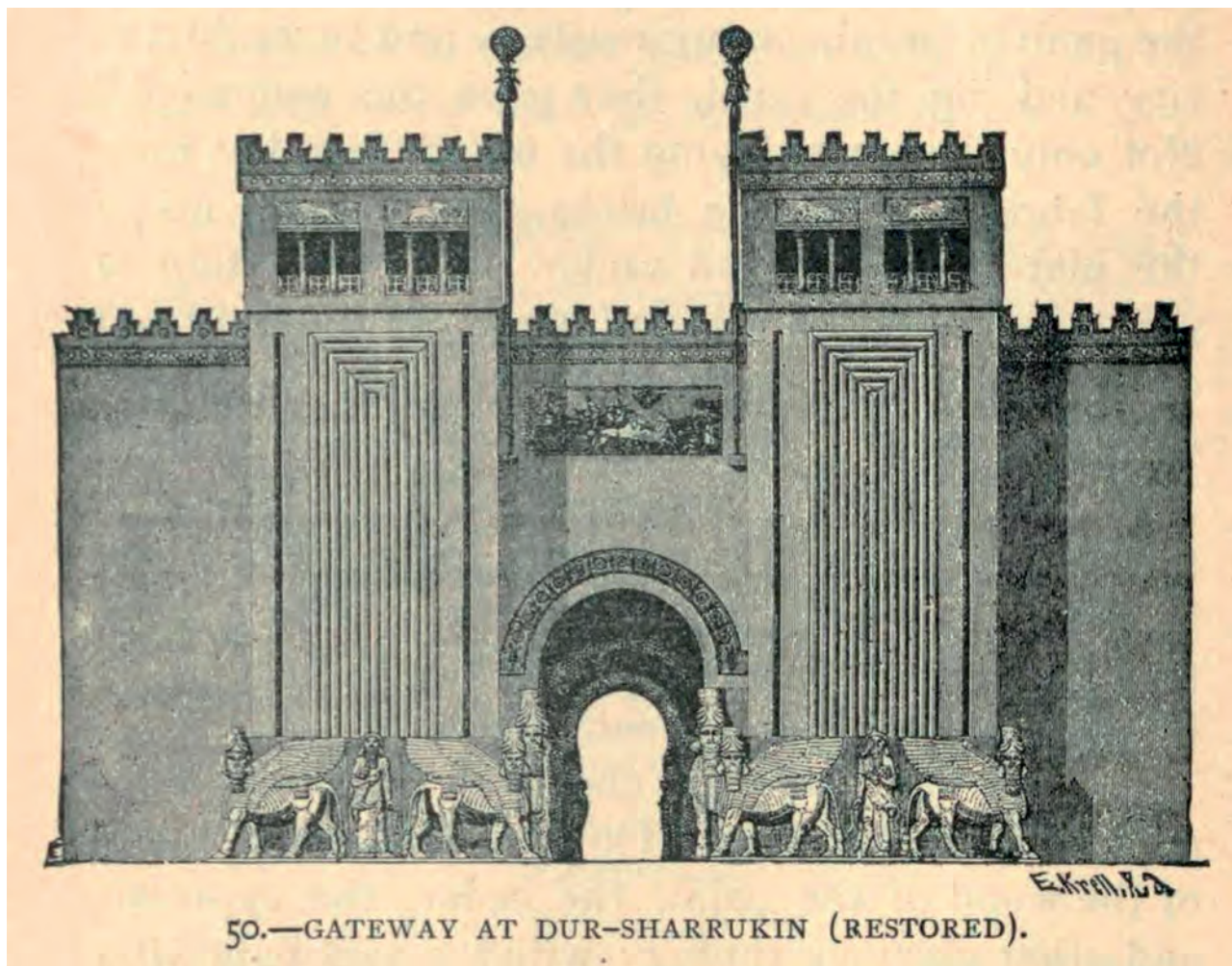


Fig. 3. «Gateway at Dur-Sharrukin (restored)» [Zénaïde A. Ragozin, *Assyria from the Rise of the Empire to the Fall of Nineveh*, Londres, T. Fisher Unwin, 1905, p. 284]. University of California Library (With thanks to the Internet Archive, Microsoft and the UCLA Library for this image)

au sein des musées au même titre que les vestiges originaux⁴⁰. L'importance de ces dessins était par ailleurs suffisante pour qu'ils aient été connus en Europe sans même avoir été diffusés : « Un vol(ume) de dessins de M. W. Boutcher n'est pas publié, ces dessins sont au Musée britannique », commentait ainsi Henri Cavaniol en 1870⁴¹.

MOULAGES, EMPREINTES ET ESTAMPAGES : LA COPIE EN VOLUME ET SON UTILITÉ AU MUSÉE

Ce n'était pas les seuls « doubles » des vestiges assyriens qui avaient leur place au musée. La majorité

des collections mêlaient en effet leurs pièces originales à des copies en volume. C'était le cas à Paris dès 1848, si l'on en croit la description du musée assyrien publiée dans *Le Magasin pittoresque*, qui revenait longuement sur les bas-reliefs de Khorsabad : « À ces fragments originaux viennent se joindre de très précieuses empreintes de plâtre », lisait-on⁴².

Il s'agissait en premier lieu de donner à voir des reliefs qui n'avaient pu être déplacés, comme par exemple dans la Kouyoujik Gallery, au British Museum, où fut exposé « un moulage effectué sur le mont Nahr el-Kalb, au Liban »⁴³. Les empreintes réalisées par Pierre-Victorien Lottin de Laval auprès de Botta et cédées au

⁴⁰ LAYARD 1897, p. XIX.

⁴¹ CAVANIOL 1870, p. 233.

⁴² « Collections du Louvre. Musée assyrien », 2^e article, in *Le Magasin pittoresque*, t. XVII, juin 1849, p. 193-194.

⁴³ Le Guide du British Museum de 1883 complète en effet sa présentation de la Galerie assyrienne et des sculptures illustrant les conquêtes de Sennachérib en précisant que « son fils Assarhaddon est uniquement représenté par un

monument, le moulage d'un bas-relief à l'embouchure du Nahr el-Kalb » (« his son Esarhaddon is only represented by one monument, a cast from a bas-relief at the mouth of the Nahr-el-Kelb River »). British Museum 1883, p. V.

Louvre en 1849 (fig. 4) permettaient aussi d'étoffer la galerie assyrienne de copies de monuments intransportables (c'est cette raison qui fut avancée pour leur acquisition)⁴⁴, bien qu'elles aient été exposées à l'écart du parcours⁴⁵. Lottin de Laval mettait volontiers en avant l'aspect pratique (et économique) de son procédé⁴⁶. La copie permettait également de remplacer des pièces perdues, comme lorsque le Louvre, en 1857, commanda un double en plâtre du taureau androcéphale qui avait sombré dans le Tigre deux ans plus tôt⁴⁷.



Fig. 4. Pierre Victorien Lottin de Laval, *Seigneur assyrien – Ninive*, moulage en plâtre et patine brune, 1844. Musée des beaux-arts de Bernay, inv. 895.1.64 (Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Bernay)

Il s'agissait aussi de compléter les collections par la reproduction de pièces appartenant à d'autres musées. On peut relire René Ménard, qui en 1878 décrivait les salles assyriennes du Louvre en s'arrêtant sur « deux moulages en plâtre qui ont une très grande importance pour l'archéologie » : d'une part « la reproduction de la fameuse stèle de Salmanasar, dont l'original en basalte noir est au Musée britannique », d'autre part « l'autre moulage, connu sous le nom de stèle de Larnaca, [...] dont l'original est au musée de Berlin »⁴⁸. Si Armand Lemaître mentionne lui aussi la stèle de Larnaca, « que nous possédons en estampage au musée assyrien et dont l'original est au musée de Berlin »⁴⁹, c'est qu'elle attestait de la présence assyrienne sur l'île de Chypre et qu'elle possédait donc une valeur historique justifiant sa place au Louvre. Adrien de Longpérier apporta d'ailleurs son aval à la présentation de cette copie⁵⁰ et Léon Heuzey constatera en 1923 que la stèle était encore en salle⁵¹. Quant à l'Obélisque de Salmanasar, découvert par Layard en 1846, il compte parmi les pièces majeures du British Museum dès sa découverte car son décor est en relation directe avec la Bible. On en trouve donc des copies dans plusieurs collections dès cette époque. Celle du Louvre date de 1885 et le musée de la porte de Hal, à Bruxelles, en conservait aussi un exemplaire⁵². En 1893, l'Université de Chicago s'en procura également une version, qui fut exposée trois ans plus tard au Haskell Oriental Museum⁵³ (fig. 5).

Le Louvre conservait d'autres copies. Léon Feer, qui décrit le musée assyrien en 1864, nous le confirme en évoquant « la reproduction exacte des lions ailés de Nimroud, qui est dans la troisième salle (mais dont l'original est à Londres) »⁵⁴. Cette salle avait été planifiée au moment de la reconfiguration du musée assyrien⁵⁵, lorsque les découvertes de Place avaient requis plus d'espace. En 1892, le guide du Louvre cite encore ces moulages du British Museum, regroupés dans ce qui fut appelé « l'escalier assyrien »⁵⁶. Le *Guide Joanne* de 1910 évoque de son côté l'« escalier asiatique », où étaient exposés les « moulages des magnifiques bas-reliefs du Musée britannique découverts par Layard »⁵⁷. Edmond Pottier atteste en 1917 que ces copies de Londres faisaient toujours

⁴⁴ ZAPATA-AUBÉ 1997, p. 159.

⁴⁵ FONTAN 1994a, p. 179.

⁴⁶ AUFRÈRE 1997, p. 2-3.

⁴⁷ FONTAN 1994b, p. 223.

⁴⁸ MÉNARD 1878, p. 255-256.

⁴⁹ LEMAITRE 1878, p. 340.

⁵⁰ DE LONGPÉRIER 1854, p. 142-143.

⁵¹ HEUZEY 1923, p. 107.

⁵² DELATTRE 1885, p. 6.

⁵³ TEETER 2019, p. 62.

⁵⁴ FEER 1864, p. 309.

⁵⁵ FONTAN 1994, p. 235.

⁵⁶ O'SHEA 1892, p. 66-67.

⁵⁷ *Guide Joanne: Le Musée du Louvre*, Paris, Hachette & Cie, 1910, p. 25.



Fig. 5. Vue des salles d'exposition du Haskell Oriental Museum (galeries nord), avec la copie de l'Obélisque de Salmanasar III (British Museum), au centre de la pièce. Carte postale, University of Chicago, 1898 (Courtesy of The Oriental Institute of the University of Chicago)

partie du parcours⁵⁸, en précisant qu'elles complétaient une collection trop fragmentaire pour illustrer toute la richesse de la sculpture assyrienne: « Un moulage du British Museum comble heureusement cette lacune », juge Pottier.

La collection du Louvre, en miroir, était suffisamment renommée pour intéresser d'autres collections. Victor Schœlcher fit par exemple exécuter en 1885 des copies de bas-reliefs de Khorsabad pour le musée qui sera inauguré en Guadeloupe deux ans plus tard⁵⁹. Le musée de Toul eut aussi dans ses collections la copie d'une œuvre phare du musée assyrien, le célèbre *Lion à l'anneau*, un

« plâtre d'après l'original assyrien, au musée du Louvre » (catalogue de 1909)⁶⁰. Les musées étrangers étaient sur les rangs : *Le Temps* mentionne ainsi en 1912 « la reproduction des grands taureaux assyriens de Khorsabad, commandée par un musée russe » et le journal, à cette occasion, revenait sur les conséquences inattendues de ce type de commande de grande envergure, notamment en raison de la taille des moules :

« Ces moules monumentaux ont été transportés, par pièces séparées, dans les sous-sols du pavillon de Flore, d'où on ne les enlèvera pas ; de sorte que

⁵⁸ POTTIER 1917, p. 106.

⁵⁹ Musée Schœlcher 1987; Musée Schœlcher 1991, p. 26.

⁶⁰ Musée de Toul 1909, p. 29.

si l'on était obligé de refaire un nouveau moulage de ces taureaux, les moulages obtenus ne pourraient pas sortir du local où ils auraient été coulés, la porte étant trop petite pour laisser passer ces monuments »⁶¹.

UNE PRATIQUE ANCIENNE ET PRISÉE

Pour comprendre cette place réservée au moulage dans les musées, il faut garder à l'esprit que le procédé faisait partie de la panoplie des archéologues-voyageurs qui partaient au Proche-Orient à la recherche de vestiges inconnus. Dès 1828, Friedrich Eduard Schulz avait recueilli des inscriptions près du lac Van, où Layard prit par la suite des estampages⁶². Bonomi rappelle que le premier vestige assyrien (le moulage de Nahr el-Kalb) fut rapporté en Angleterre en 1834⁶³. Sur les chantiers des années 1840, la pratique était complémentaire du dessin, comme le laisse entendre Layard lorsqu'il confie qu'il devait copier les bas-reliefs mais aussi « en faire des moulages »⁶⁴. Dans *Monument de Ninive*, Botta témoigne d'une pratique similaire, l'estampage, qui selon lui offrait une fidélité incomparable : « Outre les copies faites d'après les monuments eux-mêmes, j'ai eu soin de prendre des empreintes en papier des inscriptions, toutes les fois que cela a été possible. Ces empreintes, aussi nettes que les originaux, m'ont servi à collationner les copies et à corriger les épreuves »⁶⁵.

Ce crédit accordé à la copie en volume n'avait rien de singulier. Au cours d'une des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, Félix Ravaisson jugea ainsi qu'un dessin ne pouvait égaler un moulage pour évaluer la qualité d'un bas-relief⁶⁶. François Lenormant assurera d'ailleurs avoir étudié des tablettes conservées au Musée britannique à partir de moulages du Louvre⁶⁷. Morris Jastrow, en 1889, proposa même une nouvelle interprétation de l'Obélisque de Salmanasar à partir d'« un excellent moulage de l'Université de Pennsylvanie »⁶⁸, en corrigeant au passage un collègue qui avait pourtant eu accès au monument original à Londres.

Même les mots n'étaient pas de taille à concurrencer un bon moulage. C'était du moins l'avis de Louis Viardot, qui,

en 1869, jugeait que sa prose ne saurait être suffisante en la matière et renvoyait donc ses lecteurs à la reconstitution d'un palais assyrien (*l'Assyrian Court*) que Layard et James Fergusson avait conçue pour le Crystal Palace à partir de moulages venus de Londres et de Paris⁶⁹. Layard ne cachait pas que les taureaux monumentaux placés à l'entrée du *Nineveh Court* (l'autre nom de *l'Assyrian Court*) avaient été « modelés par M. Harper à partir des originaux »⁷⁰ (fig. 6). Ce sont les *lamassu* du Louvre qui servirent de modèles⁷¹ alors que les bas-reliefs de l'intérieur étaient des copies du British Museum. L'agencement général des moulages et leur mise en couleur contribuaient à rendre le *Nineveh Court* « aussi proche que possible » (« *as nearly as possible* »⁷²) des bâtiments assyriens originaux. De

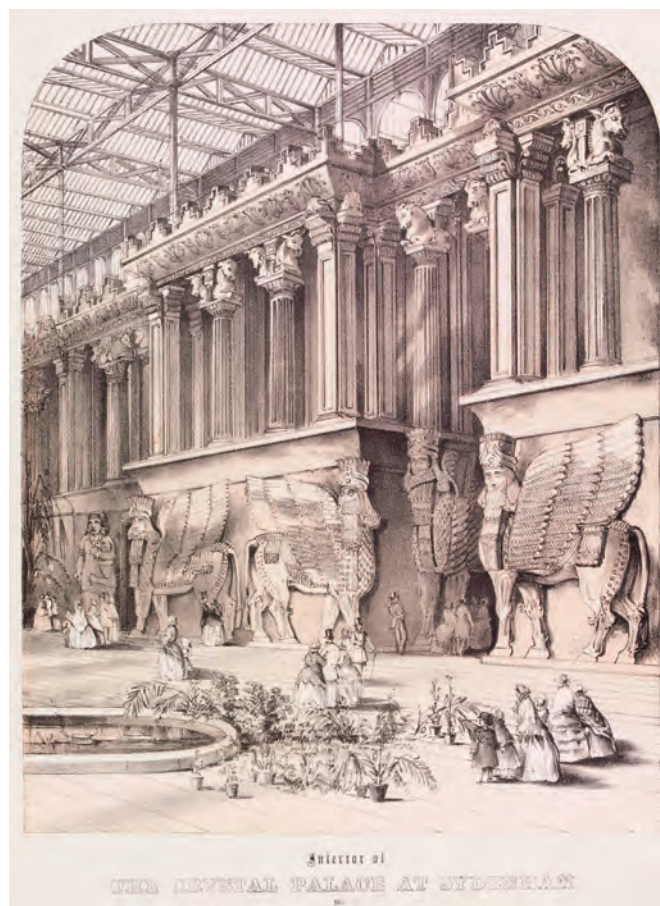


Fig. 6. «Interior of the Crystal Palace at Sydenham: The Nineveh Court». Lithographie, 24 x 18,9 cm. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. SP.682:3. Purchased with the assistance of the National Heritage Memorial Fund, Art Fund, Shell International and the Friends of the V&A (© Victoria and Albert Museum, Londres)

⁶¹ « L'atelier des moulages du Louvre », in *Le Temps*, 8 août 1912, p. 5.

⁶² MENANT 1885, p. 285.

⁶³ BONOMI 1857, p. 144.

⁶⁴ « To take casts of them » (LAYARD 1849, p. 326-327 cité dans READE 2004, p. 4).

⁶⁵ BOTTA & FLANDIN 1849-1850, p. IX.

⁶⁶ Académie des inscriptions et belles-lettres 1884, p. 129.

⁶⁷ LENORMANT 1874, p. 39.

⁶⁸ « An excellent cast in possession of the University of Pennsylvania » (JASTROW 1889, p. 232).

⁶⁹ VIARDOT 1869, p. 397.

⁷⁰ « The colossal Bulls, at some of the entrances [...] have been modelled by Mr. Harper from the originals and from careful drawings » (LAYARD 1854, p. V).

⁷¹ TURNER 2017, p. 124.

⁷² LAYARD 1854, p. 55 et 57, citation p. 53.

l'aveu de Layard, seule une salle devait accueillir quelques pièces originales⁷³. L'Assyrie que découvraient les visiteurs du Crystal Palace, en d'autres termes, était une Assyrie de contrefaçon, imaginée à partir de « moulages fidèles » (pour reprendre le guide de 1859)⁷⁴. La reconstitution ne manqua pas de séduire, même en France, où l'on se plut à reconnaître les collections de Paris :

« La Salle assyrienne est la plus grande de toutes celles qui sont destinées à illustrer une des phases de l'art. Toute la partie inférieure de la façade et des côtés est une reproduction du palais de Khorsabad, et les taureaux ailés, les géants étranglant les lions, ont été moulés sur les sculptures du Louvre, et disposés comme ils l'étaient probablement à Khorsabad »⁷⁵.

LA RECONSTITUTION, REFLET DE LA NOTORIÉTÉ DE L'ART ASSYRIEN

Le *Nineveh Court* faisait partie d'un parcours retraçant l'évolution de l'art et de l'architecture depuis l'Antiquité⁷⁶, avec en vedette l'*Egyptian Court*, dans la nef centrale du Crystal Palace. Ouvert en 1854, il montre bien que l'art assyrien avait rapidement trouvé sa place face aux autres antiquités sur ce terrain du moulage à vocation scientifique. Les bas-reliefs assyriens firent dès le départ partie du projet de musée des moulages « comprenant les monuments de l'Égypte et de l'Assyrie jusqu'à ceux de la décadence romaine »⁷⁷, annoncé à Paris au début des années 1880 et pour lequel Léon Heuzey, le futur directeur du Département des Antiquités Orientales du Louvre, fut sollicité⁷⁸. Dans les rapports qu'il fournit au sujet de ce musée de la sculpture comparée, Viollet-le-Duc indiquait clairement que la première salle devrait réunir des exemples de « quelques types égyptiens appartenant aux premières dynasties » mais aussi des « types assyriens »⁷⁹. Le catalogue de 1890 ne mentionne certes qu'un seul bas-relief assyrien (du « musée britannique, à Londres »⁸⁰), mais il reste remarquable que l'Assyrie ait été représentée dans

un musée qui sera conçu comme « le musée historique de la sculpture française⁸¹ », où les arts d'autres horizons servaient de contrepoints et où l'Antiquité, qui avait effectivement sa place dans l'« éclectisme d'archéologue » de Viollet-le-Duc⁸², conservait une réelle valeur. Charles Garnier intégrera également l'Assyrie aux reconstitutions composant le « musée » de l'habitation humaine dont il s'était mis à « rêver » en 1887 (selon ses propres termes⁸³). Le projet se situait finalement sur le même terrain que celui de Viollet-le-Duc⁸⁴, le rival défunt, et prendra forme lors de l'exposition universelle deux ans plus tard. Comme pour Layard au Crystal Palace, Garnier imagina sa « maison assyrienne » à partir d'éléments épars : « Quelques renseignements puisés dans Place, Thomas et Lazare [sic], des bas-reliefs du Louvre et de Londres, et voilà tout », écrivait Frantz Jourdain⁸⁵. Et, toujours comme pour Layard, le travail de Garnier ne pouvait être déjugé : « L'interprétation, fidèlement étudiée, doit être acceptée comme exacte », affirmait le guide de l'exposition⁸⁶. Le bâtiment doit beaucoup à la célèbre restitution de Félix Thomas, on peut le supposer, qui avait sans doute déjà inspiré Viollet-le-Duc en 1875 pour l'image qu'il donna du palais assyrien dans son *Histoire de l'habitation humaine*⁸⁷.

L'exposition de 1889, à Paris, fut aussi l'occasion de présenter la reconstitution du char du roi Sargon⁸⁸. Ce furent Léon Heuzey et Edmond Pottier qui supervisèrent cette singulière sélection d'objets de « l'industrie orientale antique », qui présentait aussi l'art chaldéen et l'art égyptien : « L'art assyrien plus chargé, plus exubérant, était représenté par des statues de rois et des restitutions de meubles, comme le trône roulant de Sargon », précisait Émile Monod à l'époque⁸⁹. L'art de l'Assyrie ne fut pas non plus oublié lorsqu'on évoqua la création d'un musée ouvert en fin de journée à Paris, le « musée du soir » de Gustave Geffroy⁹⁰ : « Puisque le Louvre n'est pas ouvert le soir comme le British Museum [...], il ne sera pas inutile de prévoir au programme du nouveau musée quelques beaux moulages d'après l'antiquité assyrienne, égyptienne et grecque », écrivait Thiebault-Sisson⁹¹. La place

⁷³ « A small chamber, which will eventually be appropriated to the exhibition of the original sculptures, now on their way from Nineveh » (LAYARD 1854, p. 61).

⁷⁴ « Faithful casts » (Crystal Palace 1859, n. d.).

⁷⁵ RECLUS 1862, p. 200-201.

⁷⁶ « The complete illustration of the art of sculpture and architecture from the earliest work of Egypt and architecture » (CPÉ 1854, n. d.). Voir PIGGOTT 2004, p. 78.

⁷⁷ SOLDI 1881, p. III.

⁷⁸ Voir *Le Temps*, n° 6810, 13 décembre 1879, p. 1.

⁷⁹ VIOLLET-LE-DUC 1879, p. 1.

⁸⁰ Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts 1895, p. 95.

⁸¹ ENLART 1911, p. 3. Enlart mentionne toujours le bas-relief de Londres : « L'Assyrie est représentée par l'illustration en très bas-relief du siège d'une ville, curieux et très expressif tableau conservé au Musée Britannique » (p. 13).

⁸² FOUCAULT 1980, p. 14.

⁸³ « Nous avons rêvé et rêvons comme une sorte de musée donnant toutes les phases de la civilisation »

(cité dans BOUVIER 2005, p. 45).

⁸⁴ LENIAUD 2011, p. 32.

⁸⁵ JOURDAIN 1889, p. 8.

⁸⁶ AMMANN 1889, p. 22.

⁸⁷ VIOLLET-LE-DUC 1875, fig. 52.

⁸⁸ BOHRER 2003, p. 245.

⁸⁹ MONOD 1890, p. 300.

⁹⁰ GEFFROY 1890.

⁹¹ THIEBAULT-SISSON, « Création d'un musée du soir : une opinion de Walter Crane », in *Le Temps*, 35^e année, n° 12362, 3 avril 1895, p. 2.

de l'Assyrie dans l'histoire de l'art telle que la résumaient ces collections factices était désormais assurée. Julius Lange, le directeur du musée de moulages de Copenhague, intégra l'art assyrien à son plan d'acquisition dès 1891. Carl Jacobsen, son successeur jusqu'en 1913, continuera dans cette voie⁹². Et en France, en 1911, lorsque le président de la République visita au Louvre la collection Lannelongue, qui « se compos[ait] uniquement de reproductions par la photographie, le dessin ou le moulage des plus belles œuvres d'art depuis l'extrême antiquité », *Le Temps* relata que « M. et Mme Fallières se sont particulièrement arrêtés, dans la section d'art assyrien, devant la *Chasse du roi* (British Museum) »⁹³.

ET LA PHOTOGRAPHIE ?

On le constate ici, la photographie n'était toujours pas parvenue, à l'approche de la guerre, à supplanter le dessin ou le moulage. Les musées y avaient bien recours dès les années 1870, notamment pour faire connaître plus facilement les tablettes de leur collection. Cet usage de la photographie offrit même un réel prestige à ces pièces encore méconnues et participa à la constitution, dans l'esprit du public, d'une sorte de florilège artificiel de pièces incontournables auxquelles ce nouveau type de diffusion donnait autorité⁹⁴. La photographie avait en revanche été négligée à l'époque des premières fouilles, alors que la technique permettait déjà de rapporter en Europe des vues inédites du Proche-Orient. Les étroits tunnels qui menaient aux vestiges laissaient passer peu de lumières et accordaient une place réduite pour manipuler un matériel photographique encombrant, aussi Botta et Layard optèrent-ils pour le dessin⁹⁵. Les premières prises de vues réalisées dans les années 1860 à Khorsabad par Gabriel Tranchand avaient d'ailleurs une valeur documentaire moindre et ont surtout servi à illustrer la vie du chantier⁹⁶. Curieusement, la qualité des images photographiques ne parvenait pas à en faire un mode de copie acceptable. Boutcher s'essaya à la technique mais, déçu du résultat, il retourna au dessin pour copier les sculptures dégagées par Loftus⁹⁷. George Smith, qui se rendit célèbre pour avoir traduit une tablette évoquant le Déluge, ne fut pas non plus satisfait des clichés du British Museum et il

réclama des moulages pour achever ses recherches⁹⁸. Place avouera tout de même son intérêt pour la photographie⁹⁹ et Rassam s'en servit effectivement¹⁰⁰.

Il est vrai que les images photographiques restaient fragiles et, à ce titre, les publications continuèrent longtemps à avoir recours aux dessins. En 1918, Maurice Pillet revendique encore l'usage du dessin pour compenser, précisément, les carences de la photographie. Preuve de l'autorité que les dessins de Place conservaient alors, c'est à eux que Pillet fait finalement référence :

« Les gravures de cet opuscule sont les reproductions des épreuves photographiques contenues dans les dossiers, mais la plupart d'entre elles étaient si effacées que nous avons dû en faire des dessins. Ces pièces inédites sont intéressantes à comparer aux gravures de *Ninive et l'Assyrie* »¹⁰¹.

L'OPINION FACE AUX COPIES ASSYRIENNES : ENTRE MODÉRATION ET INSPIRATION

Non que le « double », en matière d'assyriologie, n'ait jamais suscité de réserve. Le fondateur de l'Harvard Semitic Museum adressa ainsi en 1892 un courrier au représentant du British Museum pour se plaindre de la teinte du moulage de l'Obélisque de Salmanasar qui lui avait été livré¹⁰². Joachim Menant, de son côté, regretta en 1888 que le temps d'Assarhaddon ne soit représenté au Louvre « que par un moulage insuffisant »¹⁰³. Pour Louis Viardot, la collection de tablettes du musée assyrien avait bel et bien pour inconvénient d'être constituée de fac-similés :

« À Londres, ces inscriptions sont pour la plupart des originaux eux-mêmes, gravés sur des tables d'albâtre ou de gypse. À Paris, nous n'avons guère que des moulages, des copies sur plâtre, qui, si fidèles qu'elles soient dans le décalque, perdent autant leur charme et leur intérêt [...] que les productions des statues grecques par des procédés analogues »¹⁰⁴.

⁹² HOUBY-NIELSEN 1999, p. 128-130.

⁹³ « Le Président de la République au musée du Louvre », in *Le Temps*, n° 18239, 8 juin 1911, p. 6.

⁹⁴ COLLINS 2020, p. 237-238.

⁹⁵ RUSSELL 1991, p. 37.

⁹⁶ BOHRER 2004, p. 189.

⁹⁷ BARNETT 1976, p. XI.

⁹⁸ MENANT 1885, p. 273.

⁹⁹ CHEVALIER & LAVEDRINE 1994, p. 196-213.

Voir aussi BONOMI 1857, p. 154.

¹⁰⁰ CURTIS 2008, p. 10.

¹⁰¹ PILLET 1918, p. V.

¹⁰² Daté du 1^{er} janvier 1892, ce courrier signé de David Gordon Lyon fut envoyé à D. Bucciani, en charge des moulages pour le British Museum. Il est aujourd'hui conservé au Harvard Museum of the Ancient Near East (Cambridge, Mass.).

¹⁰³ MENANT 1888, p. 122.

¹⁰⁴ VIARDOT 1855, p. 402.

Elizabeth Eastlake, en 1855, compara même les reconstitutions du Crystal Palace au musée de Madame Tussauds et critiquait féroce­ment le *Nineveh Court* pour sa polychromie trop affichée¹⁰⁵. Un reproche partagé plus tard par Menant, qui é­trillait « des moulages qui avaient la prétention de représen­ter l'aspect antique des salles ». Menant concluait : « C'était affreux. Je me souviens du désenchantement que j'ai éprouvé en présence de cette restitution barbare »¹⁰⁶. Quant aux dessins, Layard lui-même se montra sceptique au sujet du travail de Cooper : « Il a laissé inachevés plusieurs dessins de bas-reliefs [et] une ou deux esquisses que je n'ose montrer »¹⁰⁷, écrivit-il.

Les procédés de duplication soulevèrent aussi des critiques. Lorsque Robert Peel récupéra deux bas-reliefs assyriens prêtés au British Museum (notamment pour en faire des moulages), il se plaignit qu'une des pièces avait été endommagée lors de l'opération. Le musée lui assura que le travail de M. Pink, en charge des moulages, n'avait jamais suscité de remarques¹⁰⁸.

Qu'à cela ne tienne, les copies de ce patrimoine proche-oriental méconnu trouvèrent rapidement leur public. « Les planches de M. Flandin et de Layard nous donnent une bonne idée de l'apparence générale et de la splendeur des édifices assyriens », pouvait-on lire chez John Eadie en 1852¹⁰⁹. Les illustrations de *Monuments of Nineveh*, que Layard publia en 1849, servirent d'emblée de référence pour l'étude de bas-reliefs qui n'avaient pas rejoint l'Angleterre¹¹⁰. On s'en remettait volontiers aux dessins, de préférence aux modèles originaux, pour évaluer les vestiges. C'est ce que fit le baron Lycklama lorsqu'il commenta les décors du palais de Sennachérib en 1875 en se fondant sur « les dessins des principaux bas-reliefs publiés par les archéologues anglais »¹¹¹. De même, pour décrire le palais de Khorsabad en 1876, Eugène Lesbazeilles ne renvoyait pas aux collections du Louvre mais à l'édifice « tel que M. Thomas, l'habile architecte adjoint à M. Place, l'a restitué dans ses beaux dessins »¹¹². En 1884, l'inventaire du musée des antiquités d'Angers fait encore état de six gravures de Charles Oury réalisés d'après les dessins de *Monument de Ninive*¹¹³. Les mêmes dessins de Flandin servirent de modèles à Charles Lameire trente ans

plus tard lorsque le Louvre lui demandera d'imaginer le décor de la « salle assyrienne »¹¹⁴, dont le musée d'Orsay conserve les études. Ce sont aussi les reconstitutions dessinées des palais assyriens (celles de Fergusson, notamment), plus que les évidences archéologiques, qui furent prises comme modèle par l'architecture historiciste Fin-de-siècle¹¹⁵. La reconstitution tout en moulages du Crystal Palace eut également ses adeptes : elle inspira plusieurs panoramas, notamment celui de Robert Burford à Londres (*Nimroud*, 1851)¹¹⁶, et on en devine l'atmosphère dans les opéras orientalisants des années 1870¹¹⁷.

CONCLUSIONS

La notoriété du double, sur ce terrain du patrimoine assyrien, n'était pas près de s'éteindre. En 1926, l'inventaire du musée Labenche mentionne toujours le moulage d'un relief de Ninive offert par le Comte de Salvandy. Un des projets de création du Musée iraquien que Gertrude Bell avait porté à bout de bras en 1939-1940 incluait l'installation de moulages et la reconstitution d'une porte monumentale d'un palais assyrien¹¹⁸ ; de nombreux artistes furent sollicités par la suite pour réaliser des copies de bas-reliefs¹¹⁹. Les œuvres de l'art assyrien que le XIX^e siècle avait mis en lumière restaient populaires. En 1962, l'Université d'Aix-en-Provence passa ainsi commande d'une vingtaine de moulages, parmi lesquels le n° 56, « Lionne blessée, bas-relief, patine albâtre gypseux »¹²⁰, sur le modèle du bas-relief du British Museum qui devint célèbre dès sa découverte. La Cornell University comptait un plâtre de ce bas-relief dans ses collections dès la fin du XIX^e siècle (fig. 7)¹²¹. L'Obélisque de Salmanasar continua lui aussi à être reproduit : pour le Musée de Bagdad, où il était exposé dans les années 1970¹²², ou pour l'Antikmuseet d'Aarhus en 1998. N'oublions pas non plus qu'un des taureaux androcéphales du Louvre est une copie effectuée en 1993 d'après un original de l'Oriental Institute of Chicago, qui s'ajoute au premier moulage de 1857. Le but était de présenter au public un taureau à la tête tournée de côté, pour compléter la série des *lamassu* du Louvre. En marge de ces considérations muséographiques, la copie des vestiges assyriens, comme au XIX^e siècle, demeura indispensable dans certaines

¹⁰⁵ EASTLAKE 1855, p. 303-354.

¹⁰⁶ MENANT 1888, p. 136.

¹⁰⁷ « He had left a number of unfinished drawings of the bas-reliefs [and] one or two sketches which I am ashamed to show ». Lettre à Benjamin Austen, 19 août 1850, citée dans MALLEY 2012, p. 131.

¹⁰⁸ COLLINS 2012, p. 77-80.

¹⁰⁹ EADIE 1852, p. 287.

¹¹⁰ RUSSELL 1994, p. 51.

¹¹¹ LYCKLAMA A NIJEHOLT 1875, p. 141.

¹¹² LESBAZEILLES 1876, p. 67.

¹¹³ Nos 3016 à 3020. GODARD-FAULTRIER 1884, p. 510.

¹¹⁴ FONTAN 1994c, p. 242.

¹¹⁵ MICALÉ 2018, p. 433-434.

¹¹⁶ MCCALL 1998, p. 201.

¹¹⁷ MICALÉ 2018, p. 433-434.

¹¹⁸ EL-WAILLY 1966, p. 7 ; FOSTER & FOSTER 2009, p. 203.

¹¹⁹ AL-GAILANI WERR 2008, p. 29.

¹²⁰ JOCKEY 1999, p. 196.

¹²¹ CAPRONI & BROTHOR 1911, p. 5.

¹²² BASMACHI 1975, p. 241.



Fig. 7. *Dying lioness from Nineveh*. Moulage d'un bas-relief du palais d'Assourbanipal, d'après l'original conservé au British Museum. Plâtre, 69.5 x 85 x 4 cm. Ithaca, Cornell University, Sage n° 25 (Courtesy Cornell University Cast Collection, photo © Andrey L. Mihalow)

circonstances : la quinzaine de bronzes que Gordon Loud trouva à Khorsabad dans les années 1930 est aujourd'hui perdue et seul un fragment figurant un visage est connu grâce au dessin sur papier millimétré qui en avait été fait¹²³.

Les copies ont pourtant prouvé leur fragilité et leur volatilité. Plusieurs dessins de Boutcher ont longtemps été égarés et c'est Julian Reade qui retrouva la trace du recueil le plus important en 1963¹²⁴. Certains dessins de Botta sont également réapparus il y a une vingtaine d'années seulement¹²⁵. Le modèle original des dessins est en outre parfois difficile à identifier. Il semble ainsi qu'une gravure de « la lionne blessée » réalisée d'après un dessin de Boutcher ait longtemps été rapprochée d'un mauvais bas-relief du British Museum¹²⁶. De même, si les dessins de Layard ont été conservés au British Museum dès l'issue des fouilles, il fallut attendre que ses notes rejoignent à leur tour le musée pour que ces dessins puissent être interprétés avec précision. Ce n'est qu'à ce moment que l'on a pu remettre en ordre les séries de bas-reliefs de Nimroud, dispersés dans les dessins¹²⁷, et finalement retisser une logique entre ces copies graphiques et les sculptures originales.

Le double a également acquis une signification particulière dans le contexte des controverses qui ont rapidement accompagné la question du partage des découvertes entre les fouilleurs occidentaux et les pays hôtes. Acté dans les années 1920¹²⁸, le principe favorisa assez tôt le recours aux copies. En 1890, le Penn Museum de Philadelphie commanda ainsi le moulage de pièces de style assyrien exhumées à Nippur et qui devaient y rester¹²⁹ (fig. 8). À partir de 1936, la loi al-Housri sur les antiquités fit du moulage la seule alternative accordée aux fouilleurs pour conserver une trace des objets trouvés, mettant un terme à des décennies de négociations où le scientifique, dans ce contexte sensible de fouilles occidentales menées en terre arabe, se mêlait au politique¹³⁰. De façon presque ironique, la loi autorisait aussi les équipes occidentales à emporter les pièces qui faisaient double dans les collections nationales (« duplicates »), des sortes de « doubles originaux » dont l'exportation ne porterait pas préjudice au patrimoine iraquien. Cette



Fig. 8. Fragment de figurine de style assyrien (ca 700 av. J.-C.). Fouilles de Nippur II, vers 1890. Moulage en plâtre, Philadelphie, Penn Museum, Babylonian Expedition to Nippur II, 1890, inv. B9476. Original à Constantinople (Photo © Courtesy of Penn Museum, Philadelphie)

¹²³ GURALNIK 2005, p. 392.

¹²⁴ READE 1964.

¹²⁵ GURALNIK 2002.

¹²⁶ CURTIS 1992; READE 2010, p. 167-168.

¹²⁷ BARNETT & FALKNER 1962, p. XV-XVI. Voir aussi BLEIBTREU 1987, en part. p. 195 et 198.

¹²⁸ Il fut définitivement mis en place en 1922 mais

reprent une ancienne loi ottomane. LIPPOLIS *et al.* 2016, p. 30-31.

¹²⁹ LEGRAIN 1930.

¹³⁰ Voir GOODE 2007, en part. p. 192-215.



Fig. 9. Intervention sur la surface en stuc-marbre [*scagliola*] d'un des fac-similés de *lamassu* du British Museum en vue de sa présentation au Rijksmuseum van Oudheden (Leyde), avant son convoiement à Mossoul (Avec l'aimable autorisation de la Factum Foundation © Factum Foundation)

option fut finalement écartée en 1974, ne laissant aux fouilleurs que la possibilité de faire fabriquer leurs propres répliques des objets qu'ils jugeaient intéressants¹³¹. Dans le domaine de l'assyriologie, le double acquit donc d'autant plus de valeur que, dans l'esprit des autorités, l'unique perdit petit-à-petit de la valeur face à l'original, même en plusieurs exemplaires.

L'intérêt du recours au double ne s'arrête pas à ces questions d'acquisition et de propriété. Les récents essais de reconstitution virtuelle du patrimoine assyrien montrent bien que la recherche et le rayonnement de ces collections en profitent aussi. En 2012, le programme *Modeling the past*, à Princeton, avait précisément cette ambition de produire des « restitutions numériques » (« digital recreation ») qui seraient utiles pour les musées¹³². Il est éloquent que ces modélisations 3D n'aient souvent comme source que les dessins du XIX^e siècle, en l'absence de tout artéfact original¹³³.

C'est aussi une technologie numérique qui a permis à la Factum Foundation de scanner les grands taureaux du palais d'Assourbanipal que le British Museum conserve depuis 1852 pour élaborer un prototype en polyuréthane à partir duquel furent créés des moules en silicone¹³⁴ (fig. 9). Ces moules servirent à rematérialiser les *lamassu* en stuc-marbre, auquel un enduit donna l'aspect du gypse. L'objectif était d'offrir ces copies à l'Iraq et deux fac-similés furent installés à l'Université de Mossoul en 2019. Après les exactions commises en 2015 contre le patrimoine assyrien à Nimroud (qui s'ajoutaient à la longue liste des destructions endurées par les antiquités assyriennes, notamment en temps de guerre¹³⁵), l'opération avait naturellement un sens particulier, comme si ces copies, qui faisaient en quelque sorte revivre les grands *lamassu* sur leur terre natale, conjuraient le sort funeste qui avait, une nouvelle fois, été réservé aux originaux.

¹³¹ Voir BERNHARDSSON 2005, p. 194 et p. 215 notamment.

¹³² SMITH 2018, p. 275.

¹³³ PALEY & SANDERS 2010, p. 216.

¹³⁴ BÉLIARD 2020.

¹³⁵ Shawn Malley a fait une analyse lucide des res-

ponsabilités partagées qui incombent aux populations locales et aux Occidentaux dans ce drame des destructions en Iraq (MALLEY 2012, p. 17-21).

BIBLIOGRAPHIE

Académie des inscriptions et belles-lettres (1884) : *Mémoires de l'Institut national de France / Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. 31, première partie, Paris.

Albenda, P. (1986) : *The Palace of Sargon, King of Assyria*, avec une traduction d'Annie Caubet, Paris.

Al-Gailani Werr, L. (2008) : « The Story of the Iraq Museum », in Stone & Farchakh Bajaly 2008, p. 25-30.

Ammann, A. (1889) : *Guide historique à travers l'exposition des habitations humaines*, Paris.

Aufrère, S. H. (1999) : « Lottin de Laval et l'invention de la lottinoplastique », in Llinas 1999, p. 1-6.

Baridon, L. (2014) : « Écrire pour enseigner. Enseigner pour reformer », in De Finance & Leniaud 2014, p. 150-155.

Barnett, R. D. (1976) : *Sculptures of the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh*, Londres.

Barnett, R. D. et M. Falkner (1962) : *The Sculptures of Assur-nasir-apli II (883-859 B.C.) Tiglath-Pileser III (745-727 B.C.), Esarhaddon (681-669 B.C.), from the Central and South-West Palaces at Nimroud*, Londres.

Basmachi, F. (1975) : *Treasures of the Iraq Museum*, Bagdad.

Beaver, P. (1970) : *The Crystal Palace, 1851-1936. A Portrait of Victorian Enterprise*, Londres.

Béliard, N. (2020) : « Discrete objects and complex subjects: from Mosul to London and back again », in Lowe 2020, p. 127-128.

Bernhardsson, M.T. (2005) : *Reclaiming a plundered Past. Archaeology and Nation Building in Modern Iraq*, Austin.

Biggs, D., Myers, J. et M. Roth, éd. (2005) : *Proceedings of the 51st Rencontres Assyriologiques internationales, Held at The Oriental Institute of The University of Chicago, July 18-22, 2005*, Chicago.

Bleibtreu, E. (1987) : « Layard's drawings of Assyrian palace reliefs », in Fales & Hickey 1987, p. 195-201.

Bohrer, F. (1994) : « The Times and Spaces of History: Representation, Assyria, and the British Museum », in Sherman & Rogoff 1994, p. 197-222.

— (1998) : « Inventing Assyria: Exoticism and Reception in Nineteenth-Century England and France », in *The Art Bulletin*, vol. 80, n° 2, p. 336-356.

— (2003) : *Orientalism and Visual Culture: imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge.

— (2004) : « Photography and Archaeology: The Image as Object », in Smiles & Moser 2004, p. 180-191.

Bonomi, J. (1857) : *Nineveh and its Palaces*, Londres.

Botta, P.E. et E. Flandin (1849-1850) : *Monument de Ninive*, vol. 5, Paris.

Bouvier, B. (2005) : « Charles Garnier (1825-1898) architecte historien de L'Habitation humaine », in *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 9, p. 43-51.

British Museum (1883) : *Assyrian antiquities: Guide to the Kouyunjik Gallery*, Londres.

Brusius, M. (2014) : « Le Tigre, le Louvre et l'échange de connaissances archéologiques visuelles entre la France et la Grande-Bretagne aux alentours de 1850 », in *Cahiers de l'École du Louvre*, n° 5, p. 34-46.

Bruston, C. (1873) : *Le Déchiffrement des inscriptions cunéiformes*, Paris.

Cavaniol, H. (1870) : *Les Monuments en Chaldée, en Assyrie et à Babylone, d'après les récentes découvertes archéologiques*, Paris.

Caproni, P. P. and Brother (1911) : *Catalogue of plaster reproductions from antique, medieval and modern sculpture. Subjects for art schools*, Boston.

Chevalier, N. et B. Lavédrine (1994) : « Débuts de la photographie et fouilles en Assyrie: les calotypes de Gabriel Tranchand », in Fontan & Chevalier 1994, p. 196-213.

Cohen, A. et S. B. Kangas (2010) : *Assyrian Reliefs from the Palace of Ashurbanipal*, Hanover (New Hampshire).

Collignon, M. (1915) : « L'archéologie classique », in *Exposition universelle et internationale de San Francisco: La science française*, t. 2, Paris, p. 41-69.

Collins, P. (2012) : « From Mesopotamia to the Met: Two Assyrian Reliefs from the Palace of Sargon II », in *Metropolitan Museum Journal*, vol. 47, n° 1, p. 73-84.

— (2020) : « Museums as Vehicles for Defining Artistic Canons: The Case of the Ancient Near East in the British Museum », in Gansell & Shafer 2020, p. 232-252.

CPE (1854) : *The Crystal Palace Expositor*, Sydenham.

Crystal Palace (1859) : *Descriptive letterpress, The Interior of the Crystal Palace*, s.l.n.d.

Curtis, J. E. (1992) : « The dying lion », in *Iraq*, vol. LIV, p. 113-117.

— (2008) : « The excavations and discoveries at Balawat », in Curtis & Tallis 2008, p. 7-22.

Curtis, J. E. et N. Tallis, éd. (2008) : *The Balawat Gates of Ashurnasirpal II*, Londres.

Curtis, J., McCall, H., Collon, D., et al. (2004) : *New light on Nimrud: Proceedings of the Nimrud Conference, 11th-13th March 2002*, Londres.

De Longpérier, A. (1844) : *Ninive et Khorsabad, extrait de la Revue archéologique du 15 juillet 1844*, Paris.

— (1854) : *Notice des antiquités assyriennes, babyloniennes, perses, hébraïques, exposées dans les galeries du Musée du Louvre*, Paris.

Dalley, S., éd. (1998) : *The Legacy of Mesopotamia*, New York.

De Dubor, G. (1878) : *Assyrie et Chaldée*, Montauban.

De Finance, L. et J.-M. Leniaud, éd. (2014) : *Viollet-le-Duc: les visions d'un architecte*, exposition, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 20 novembre 2014 – 9 mars 2015, Paris.

Delattre, A.-L. (1885) : « L'Asie occidentale dans les inscriptions assyriennes », extrait de la revue des questions scientifiques, Bruxelles.

Eadie, J. (1852) : *Early Oriental History: Comprising the Histories of Egypt, Assyria, Persia, Lydia, Phrygia, and Phoenicia*, Londres.

Eastlake, E. (1855) : « The Crystal Palace », in *Quarterly Review*, 96, p. 303-354.

El-Wailly, F. (1966) : *Guide-book to the Iraq Museum*, Ministry of Culture and Guidance, Directorate General of Antiquities, Bagdad.

Enlart, C. (1911) : *Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro*, Paris.

Fales, F. M. et B. J. Hickey, éd. (1987) : *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia, colloquio internazionale*, Venise, 26-28 octobre 1983, Rome.

Flandin, E. (1861) : « Voyage en Mésopotamie, 1840-42 », in *Le Tour du Monde*, p. 49-80.

Feer, L. (1864) : *Les Ruines de Ninive, ou Description des palais détruits des bords du Tigre, suivie d'une description du musée assyrien du Louvre*, Paris.

Fontan, E. (1994a) : « Lottin de Laval (1810-1903) : l'inventeur de la "lottinoplastique" qui se voulait orientaliste », in Fontan & Chevalier 1994, p. 176-183.

— (1994b) : « Adrien de Longpérier et la création du musée assyrien du Louvre », in Fontan & Chevalier 1994, p. 228-239.

— (1994c) : « Le décor assyrien de la salle Sarzec au Louvre », in Fontan & Chevalier 1994, p. 242-247.

Fontan, E. et N. Chevalier, éd. (1994) : *De Khorsabad à Paris: la découverte des Assyriens*, Paris.

- Foster, B. R. et K. P. Foster (2009) : *Civilizations of Ancient Iraq*, Princeton.
- Foucart, B. (1980) : « Viollet-le-Duc, cent ans après », in *Viollet-le-Duc*, exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 19 février – 5 mai 1980, Paris.
- Gadd, J. C. (1938) : « A Visiting Artist at Nineveh in 1850 », in *Iraq*, Vol. 5, 1938, p. 118-122.
- Gansell, R. et A. Shafer (2020) : *Testing the Canon of Ancient Near Eastern Art and Archaeology*, Oxford.
- Garnier, C. (1876) : *Le Nouvel Opéra de Paris*, premier fascicule, texte, Paris.
- Geffroy, G. (1890) : *Musée du soir aux quartiers ouvriers*, Paris.
- Girveau, B., éd. (2010) : *Charles Garnier : un architecte pour un empire*, exposition, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2 octobre 2010-9 janvier 2011, Paris.
- Godard-Faultrier, V. (1884) : *Ville d'Angers. Inventaire du musée d'antiquités Saint-Jean et Toussaint*, Angers.
- Goode, J. F. (2007) : *Negotiating for the Past. Archaeology, Nationalism, and Diplomacy in the Middle East, 1919-1941*, Austin.
- Gosse, P. H. (1852) : *Assyria; her manners and customs, art and arms: restored from her monuments*, Londres.
- Guralnik, E. (2002) : « New drawings of Khorsabad Sculptures by Paul-Émile Botta », in *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale*, vol. 95/1, p. 23-56.
- (2005) : « Bronze reliefs from Khorsabad », in Biggs, Myers & Roth 2005, p. 389-404.
- Heuzey, L. (1923) : *Catalogue des figurines antiques de terre cuite. Figurines orientales et figurines des îles asiatiques*, Paris.
- Hilprecht, H.V. (1907) : *Explorations in Bible Lands. During the 19th Century*, Philadelphie.
- Hoefler, F. (1852) : *L'Univers : Chaldée, Assyrie, Médie, Babylonie, Mésopotamie, Phénicie, Palmyrène*, Paris.
- Houby-Nielsen, S. (1999) : « The Royal Cast Collection in Copenhagen: past acquisition Policies and Future Aims », in Llinas 1999, p. 127-133.
- Hvattum, M. (2016) : « Un historicisme hétéronome. L'Assyrie de Gottfried Semper », in *Revue germanique internationale*, n° 26, p. 57-69.
- Jastrow, M. (1889) : « Corrections to the text of the Black obelisk of Shalmaneser II », in *Hebraica*, vol. 5, n° 4, juin 1889, p. 230-242.
- Jockey, P. (1999) : « Brèves observations sur la collection de moulages de l'Université de Provence », in Llinas 1999, p. 193-199.
- Jourdain, F. (1889) : *Constructions élevées au Champ de Mars par M. Ch. Garnier, Architecte, Membre de l'Institut, pour servir à l'histoire de l'habitation humaine*, Paris.
- Larsen, M. T. (2001) : *La conquête de l'Assyrie, 1840-1860. Histoire d'une découverte archéologique*, Paris.
- Layard, H. A. (1849) : *Nineveh and its Remains*, Londres.
- (1852) : *A popular Account of Discoveries of Nineveh*, Londres.
- (1853) : *Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon*, Londres.
- (1854) : *The Nineveh Court in the Crystal Palace*, Londres.
- (1867) : *Nineveh and its remains: A Narrative of an Expedition to Assyria*, Londres.
- (1882) : *Nineveh and Babylon, A narrative to a second expedition in Assyria during the years 1849, 1850 & 1851*, Londres.
- (1897) : *Nineveh and Babylon, A narrative to a second expedition in Assyria during the years 1849, 1850 & 1851*, Londres.
- (1903) : *Autobiography and Letters from his childhood until his appointment as H.M. Ambassador at Madrid*, Londres.
- Legrain, L. (1930) : *Terra-Cottas from Nippur*, Philadelphie.
- Lemaitre, A. (1878) : *Le Louvre : monument et musée depuis leurs origines jusqu'à nos jours*, Paris.
- Leniaud, J.-M. (2010) : « Charles Garnier, un opposant à la centralisation stylistique de la commande artistique », in Girveau 2010, p. 28-37.
- Lenormant, F. (1874) : *Les premières civilisations : études d'histoire et d'archéologie. Chaldée et Assyrie. Phénicie*, Paris.
- (1885) : *Histoire ancienne de l'Orient jusqu'aux guerres médiques. Les Assyriens et les Chaldéens*, Paris.
- Lesbazeilles, E. (1876) : *Les colosses anciens et modernes*, Paris.
- Llinas, C., éd. (1999) : *Moulages : actes des Rencontres internationales sur les moulages, 14-17 février 1997*, Montpellier.
- Lippolis, C. et al., éd. (2016) : *L'Iraq Museum di Baghdad. Gli interventi italiani per la riqualificazione di un patrimonio dell'umanità*, Turin.
- Lowe, A. et al., éd. (2020) : *The Aura in the Age of Digital Materiality: Rethinking preservation in the shadow of an uncertain Culture*, Milan. Disponible sur : https://www.factum-arte.com/resources/files/ff/publications_PDF/the_aura_in_the_age_of_digital_materiality_factum_foundation_2020_web.pdf (consulté le 14/01/2021).
- Lycklama a Nijeholt, T. M. (1875) : *Voyage en Russie, au Caucase, dans la Mésopotamie, le Kurdistan, la Syrie, la Palestine et la Turquie, exécuté pendant les années 1866, 1867 et 1868*, Paris.
- Malley, S. (2012) : *From Archeology to Spectacle In Victorian Britain: The Case of Assyria, 1845-1854*, Farhnam.
- Maspero, G. (1899) : *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, Paris.
- McCall, H. (1998) : « Rediscovery and Aftermath », in Dalley 1998, p. 183-213.
- Menant, J. (1888) : *Ninive et Babylone*, Paris.
- (1885) : *Les langues perdues de la Perse et de l'Assyrie : Assyrie*, Paris.
- Ménart, R. (1878) : *Les curiosités artistiques de Paris : guide du promeneur dans les musées, les collections et les édifices*, Paris.
- Micale, M. G. (2018) : « The Use and Abuse of Ancient Near Eastern Art and Architecture in Modern and Contemporary Culture: Between memory and Fake Tradition », in Pedde & Shelley 2018, p. 430-447.
- Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts (1895) : *Catalogue des moulages de sculptures appartenant aux divers centres et aux diverses époques d'art, exposés dans les galeries du Trocadéro*, Paris.
- Monod, E. (1890) : *L'Exposition universelle de 1889 : grand ouvrage illustré, historique, encyclopédique, descriptif*, Paris.
- Musée de Toul (1909) : *Musée de Toul, historique, règlement, catalogue*, Toul.
- Musée Schœlcher (1987) : *Musée Schœlcher : Centenaire. 21 juillet 1887-21 juillet 1987*, Pointe-à-Pitre.
- Musée Schœlcher (1991) : *Victor Schœlcher, une vie, un musée à Pointe-à-Pitre*, Pointe-à-Pitre.
- Nichols, K. et S. F. Turner, éd. (2017) : *After 1851. The material and visual culture at the Crystal Palace at Sydenham*, Manchester.
- O'Shea, H. (1892) : *Les musées du Louvre : guide populaire*, Paris.
- Paley, N. et D. Sanders (2010) : « The Northwest Palace in the Digital Age », in Cohen & Kangas, p. 215-226.
- Pedde, F. et N. Shelley, éd. (2018) : *Assyromania and more. In Memory of Samuel M. Paley*, Münster.
- Piggott, J. (2004) : *Palace of the people: The Crystal Palace at Sydenham, 1854-1936*, Madison.
- Pillet, M. (1918) : *Khorsabad, les découvertes de V. Place en Assyrie*, Paris.
- Pottier, E. (1917) : *Musée du Louvre. Les antiquités assyriennes*, Paris.
- Ragozin, Z. A. (1901) : *Assyria from the Rise of the Empire to the Fall of Nineveh*, Londres.

- Rawlinson, G. (1862): *Five Great Monarchies of Ancient Eastern World, or the History, geography, and antiquities of Chaldea, Assyria, Babylon, Media, and Persia*, vol. II, New York.
- Reade, J. (1964): « More drawings of Ashurbanipal Sculptures », in *Iraq*, vol. 26, n° 1, p. 113.
- (2004): « Nineteenth-Century Nimrud: Motivation, Orientation, Conservation », in Curtis et al. 2004, p. 1-21.
- (2010): « New lives for old stones », in *Iraq*, vol. 72, 2010, p. 163-174.
- Reclus, E. (1862): *Londres illustré, guide spécial pour l'exposition de 1862*, Paris.
- Russell, J. M. (1991): *Sennacherib's Palace without Rival at Nineveh*, Chicago.
- (1994): *From Nineveh to New York: The Strange Story of the Assyrian Reliefs in the Metropolitan Museum and the Hidden Masterpieces at Canford School*, New Haven.
- Sherman, D. J. et I. Rogoff, éd. (1994): *Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles*, Minneapolis.
- Smiles, S. et S. Moser, éd. (2004): *Envisioning the Past: Archaeology and the Image*, Oxford.
- Smith, J. S. (2018): « Recreating Ancient Architecture for Museum Exhibitions », in Pedde & Shelley 2018, p. 271-286.
- Société des livres religieux (1854): *Ninive la grande ville retrouvée au XIX^e siècle*, Toulouse.
- Soldi, E. (1881): *Les arts méconnus: les nouveaux musées du Trocadéro*, Paris.
- Stone, P. G. et J. Farchakh Bajjaly, éd (2008): *The Destruction of Cultural Heritage in Iraq*, Woodbridge.
- Teeter, E. (2019): « A History of the OI Museum », in Van den Hout 2019, p. 62-75.
- Turner, S. F. (2017): « From Ajanta to Sydenham: "Indian art" at the Sydenham Palace », in Nichols & Turner 2017, p. 122-142.
- Van den Hout, T. (2019): *Discovering new pasts: The OI at 100*, Chicago.
- Viardot, L. (1869): *Les Merveilles de la sculpture*, Paris.
- (1855): *Les musées de France. Paris: guide et memento de l'artiste et du voyageur: faisant suite aux Musées d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne...*, Paris.
- Viollet-le-Duc, E. (1875): *Histoire de l'habitation humaine, depuis les temps pré-historiques jusqu'à nos jours*, Paris.
- (1879): *Musée de la sculpture comparée: 2^e rapport*, Paris.
- Zapata-Aubé, N. (1997): *Lottin de Laval, Archéologue et Peintre Orientaliste (1810-1903)*, Bernay.

RÉSUMÉ

Alors que les collections de plâtres atteignent leur apogée au XIX^e siècle, ces collections commencent à disparaître partout au XX^e siècle. Le présent article se propose, en confrontant quelques cas de collections de plâtres en France et en Belgique, de mettre en lumière les causes profondes de cette crise globale. En fait, il s'agit d'un phénomène complexe qui se prolonge au-delà des années 1970 et 1980 : de nombreux facteurs, idéologiques et pratiques, s'enchevêtrent tout au long du XX^e siècle, à des rythmes différents, dans le monde de l'archéologie et de l'histoire de l'art, dans le monde de la muséologie et dans les académies d'art. De manière générale, cet article met en évidence trois facteurs idéologiques de premier plan : l'émergence de la « new archeology », l'émergence du concept d'« unicité » de l'œuvre d'art et le rejet de l'académisme.

ABSTRACT

While plaster cast collections reached their apogee during the 19th century, these collections started to disappear over the course of the 20th century. By examining some cases of plaster cast collections in France and Belgium the present article proposes to shed light on the underlying reasons for the disappearance of these collections. The reasons for the decline in plaster cast collections seems to be manifold and complex, stemming from ideological and practical changes in the fields of archaeology, art history, museology, and art academies. This article highlights three major ideological factors: the emergence of Processual archeology, the emergence of the concept of "uniqueness" of the work of art, and the rejection of academism.

LA CRISE DES COLLECTIONS DE MOULAGES CLASSIQUES AU XX^e SIÈCLE EN FRANCE ET EN BELGIQUE

ANTOINE ATTOUT*

Centre de Recherche en Archéologie et Patrimoine
Université libre de Bruxelles

Alors qu'au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, des gypsothèques de sculptures classiques fleurissaient dans toutes les grandes institutions culturelles et éducatives du monde occidental, le XX^e siècle voit toutes ces collections de moulages se dissoudre peu à peu. À la fois dans les académies où les moulages permettaient de s'exercer auprès des chefs-d'œuvre du passé, dans les universités où ils servaient l'étude de la sculpture antique et dans les musées où ils complétaient les parcours didactiques autour des originaux¹, les plâtres sont bientôt jetés, revendus ou relégués dans des réserves souvent inadaptées à la conservation de ces objets fragiles. Depuis les années 1990, nombre de ces collections font l'objet de nouvelles recherches et de différentes campagnes de revalorisation². Toutefois, les causes de cet abandon progressif demeurent peu explorées jusqu'à présent. Il s'agit pourtant d'un phénomène complexe qui s'étend bien au-delà des années 1970-1980 : il semble en effet impliquer une série de facteurs qui s'enchevêtrent tout au long du XX^e siècle et se développent à des rythmes différents dans les milieux artistiques, les universités et les musées. Nous proposons de rassembler et de mettre en perspective les traits dominants de ce phénomène en croisant les contextes d'abandon observés autour de plusieurs gypsothèques belges et françaises³.

DÉVELOPPEMENT DE LA PHOTOGRAPHIE ET MAI 68 : DEUX PARTIES ÉMERGÉES DE L'ICEBERG

Le développement de la photographie apparaît souvent comme le premier responsable de l'abandon progressif des gypsothèques⁴. Il faut reconnaître que cet autre outil de reproduction n'a cessé de se perfectionner et de se démocratiser tout au long du XX^e siècle. Certes, le moulage reproduit la sculpture plus fidèlement que la photographie, puisqu'il présente l'avantage de conserver les trois dimensions et le format de l'œuvre originale. Néanmoins, la photographie est progressivement devenue plus simple d'exécution, plus rapide et reproductible à large échelle. Les plâtres, au contraire, sont restés fragiles, volumineux, difficiles d'entretien et onéreux. Dans ce contexte, les publications archéologiques se sont vues augmentées de photographies de plus en plus nombreuses et de plus en plus soignées⁵. Parallèlement, le milieu du XX^e siècle a vu émerger plusieurs firmes privées se chargeant de collecter et de diffuser de véritables catalogues photographiques des plus grandes collections européennes d'art et d'archéologie⁶.

Naturellement, le développement de ces outils tient une certaine part de responsabilité dans le déclin des

* Nous souhaitons remercier les relecteurs anonymes de la revue ainsi que Delphine Tonglet, Didier Martens et Sacha Zdanov pour leurs relectures attentives et leurs commentaires constructifs. Nous remercions également Emmanuelle Druart et Nicole Gesché-Koning pour leur aide. Nous adressons aussi une pensée particulière à Marco Cavalieri qui nous a fait découvrir la cause des gypsothèques ainsi qu'au Collegio dei Fiamminghi à Bologne et au CReA-Patrimoine de l'ULB pour nous avoir permis de mener la présente recherche.

¹ Sur l'usage des moulages au cours du temps, voir

BORBEIN 2000, p. 29-43 et PINATEL 2000, p. 75-120.

² En témoigne l'organisation de plusieurs colloques successifs en France (notamment BESQUES 1988; LLINAS 1999; MOSSIÈRE et al. 1995; LAVAGNE & QUEYREL 2000; BARTHE 2001; GABORIT & PASQUIER 2000), auxquels il faut ajouter, en 1992, un éditorial engagé intitulé « Faut-il détruire les moulages? » dans le n° 95 de la *Revue de l'Art* sur la question de l'avenir du Musée des Monuments français. Parallèlement, une association internationale pour la conservation et la promotion du moulage (A.I.C.P.M.) a été mise sur pied : <https://www.aicpm-new-iacpc.org/>.

³ Nous nous penchons surtout sur les collections de moulages de sculpture gréco-romaine dans la mesure où il s'agit des gypsothèques les plus emblématiques du XIX^e siècle et, en général, les mieux documentées aujourd'hui. Néanmoins, les autres collections de moulages d'art, notamment de sculpture médiévale et renaissante ou d'art oriental, ont visiblement connu un destin très similaire.

⁴ JOCKEY 1999, p. 132-133 et 154; NICHOLS 2006, p. 118.

⁵ FEYLER 1987, p. 1045-1046.

⁶ FEYLER 1987, p. 1045-1046.

gypsothèques au XX^e siècle. Toutefois, il ne faudrait pas accorder une importance démesurée à ce facteur. En effet, il convient de rappeler que le moulage classique et la photographie ont longtemps coexisté dans un rapport de complémentarité. En effet, de nombreuses institutions ont rassemblé leurs gypsothèques simultanément à d'importants fonds photographiques permettant de recontextualiser ou de compléter les collections de moulages⁷. En particulier dans les universités, les gypsothèques formaient ainsi, avec les photothèques, un ensemble cohérent permettant d'illustrer et d'étudier l'art antique. Il faut dire que ces deux types de reproduction ne donnent pas tout à fait à voir les mêmes réalités. Les anciens fonds photographiques du séminaire d'archéologie classique de l'Université libre de Bruxelles, par exemple, illustrent particulièrement bien cette situation (fig. 1). En effet, les anciens recueils photographiques renferment un grand nombre de vues de monuments en plein air, de documents archéologiques

in situ et parfois même de vastes paysages. Alors que le moulage s'avère plus pertinent pour rendre compte des volumes d'un objet, ces photographies permettent notamment d'envisager d'autres types de documents archéologiques, comme l'architecture, ou de rattacher les documents archéologiques à un contexte particulier. En ce sens, les photographies complètent les gypsothèques et vice-versa. De la même manière, la concurrence entre moulage et photographie n'existe pas non plus dans les écoles d'art. Même si tous deux permettent de confronter les élèves aux chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art, ils donnent lieu à des exercices complètement différents : les photographies peuvent servir aux exercices de dessin en deux dimensions, tandis que les moulages servent de modèle pour le dessin d'après la « bosse », deux étapes fondamentales dans la formation traditionnelle des académies d'art. Dès lors, il n'est pas étonnant de constater que les professeurs d'art, d'histoire de l'art et d'archéologie ont cherché aussi bien



Fig. 1. Catalogues photographiques, planches et plaques de verre - Échantillons du fonds photographique de l'ancien séminaire d'archéologie classique de l'Université libre de Bruxelles (© 2021 CReA-Patrimoine / A. Attout)

⁷ Les exemples sont nombreux: PROVOST 2018, p. 17-20 et 39-45; MARTINEZ 2016, §. 15; VAN DEN DRIESSCHE 2019, p. 42. Des fonds identiques exist-

ent aussi à l'Université libre de Bruxelles. Sur l'utilisation de la photographie dès la seconde moitié du XIX^e siècle pour diffuser des reproductions de

sculptures antiques. Voir aussi MATHON & PINET 2000, p. 112-114.

à développer leurs collections de moulages que leurs fonds photographiques. Ainsi, en tant qu'inspecteur général de l'enseignement supérieur français, F. Ravaisson-Mollien préconisait d'enseigner le dessin dans les écoles d'art à partir de photographies puis, devenu conservateur des antiquités et de la sculpture moderne au musée du Louvre, il encouragea également l'acquisition de nouveaux plâtres et la création d'une galerie de moulages au musée du Louvre⁸. Le succès que connaît la photographie au cours du XX^e siècle ne peut donc expliquer à lui seul l'abandon des gypsothèques.

Parallèlement, les dégâts impressionnants qu'ont subis de nombreuses collections de moulages pendant les émeutes de *Mai 68* illustrent de manière éclatante la crise des gypsothèques à la fin des années 60. En particulier à l'École des Beaux Arts de Paris et à l'Université de la Sorbonne, plusieurs plâtres, dont un fameux *Hercule Farnèse* datant du XVII^e siècle et une vaste maquette de Rome, ont été réduits en pièces ou couverts de graffitis par les étudiants⁹. Même après 1968, plusieurs saccages ont encore lieu¹⁰ si bien qu'au début des années 1970, l'École des Beaux-Arts et l'Université de la Sorbonne organisent le déménagement des plâtres subsistants vers les Petites Écuries de Versailles¹¹. Quelques pièces y portent encore les traces de ces violences. C'est le cas du moulage d'une métope d'Olympie, couverte de graffitis et de slogans contestataires¹² (fig. 2). Il va sans dire que, dans ces institutions parisiennes, la tourmente de *Mai 68* a précipité l'évacuation des moulages. Mais les dégâts de *Mai 68* ne se limitent pas à ces deux institutions : dans de nombreuses autres universités françaises, les manifestations ont également endommagé d'autres moulages. Notamment à l'Université de Strasbourg, les émeutiers sont parvenus à s'infiltrer dans les réserves et ont utilisé les plâtres comme barricades ou comme projectiles¹³. De la même manière, à Bordeaux¹⁴ et à Lyon¹⁵, les étudiants ont forcé les portes des réserves de l'université et ont couvert plusieurs plâtres de tags colorés. Plusieurs grands moulages de l'École des Beaux-Arts de Lyon ont aussi été transformés à coups de pinces, non sans dérision, en footballeur ou en lutteur contemporains¹⁶. Ces témoignages montrent qu'un peu partout pendant ces manifes-

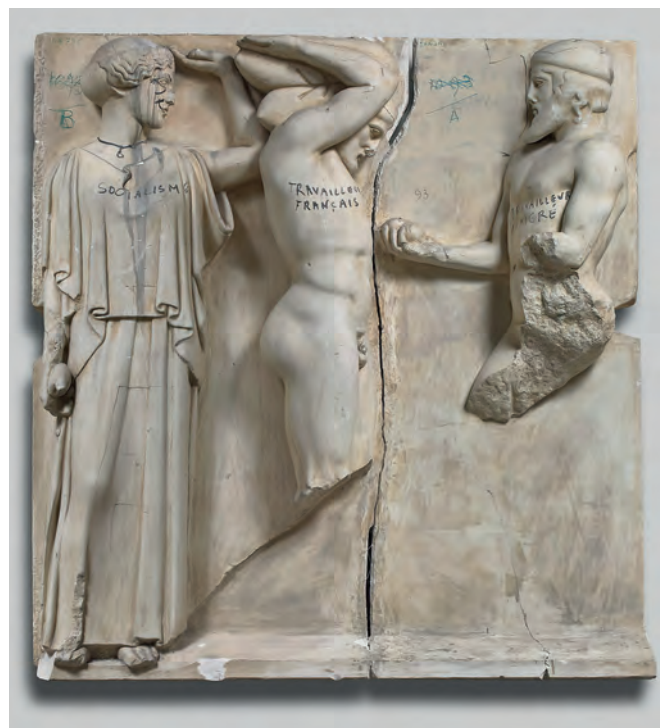


Fig. 2. Moulage d'une métope du temple de Zeus à Olympie portant encore les traces de slogans soixante-huitards. Musée du Louvre. Inv. Gy 0687.a (© 2019 Musée du Louvre / Hervé Lewandowski)

tations, les gypsothèques n'ont pas subi que des dégâts collatéraux. Au contraire, la dégradation des plâtres s'inscrivait aussi dans l'idéologie anarchiste des émeutiers : dans les écoles d'art, les collections de moulages incarnaient précisément le poids des traditions académiques héritées du XVII^e siècle et l'influence des grands maîtres du passé par le truchement des moulages¹⁷.

Cependant, il ne faut pas attendre la fin des années 1960 pour déceler les preuves d'un désintérêt progressif pour les plâtres : aussi bien dans les collections universitaires, les musées et les académies, de nombreuses gypsothèques avaient déjà été évacuées ou remisées bien plus tôt dans le XX^e siècle. Il faut donc considérer la nouvelle place accordée aux reproductions photographiques et les dégradations associées aux mouvements de *Mai 68* non comme un point de départ mais plutôt comme le symptôme d'un malaise couvant depuis plusieurs décennies dans le monde de l'archéologie, de la muséographie et de l'art.

⁸ MEKOUAR 2005; LE BRETON 2021, §20-22 et 28. Ce projet donnera lieu au sein du Louvre à un musée de moulages essentiellement axé sur la sculpture grecque antique.
⁹ MARTINEZ 2001, p. 296-297; MARTINEZ 2005, p. 93-104; PINATEL 1992, p. 312; PINATEL 2001, p. 163

et 165; SCHWARTZ 1999, p. 181; LE BRETON 2012, p. 290.

¹⁰ PINATEL 1992, p. 307.

¹¹ LE BRETON 2021, § 29.

¹² MARTINEZ 2001, p. 296-297.

¹³ SIEBERT 1988, p. 219.

¹⁴ LAGRANGE & MIANE 2011, §45.

¹⁵ MOSSIÈRE 1995, p. 14.

¹⁶ BETITE 2021, §29.

¹⁷ JOCKEY 1999, p. 123.

L'ARCHÉOLOGIE ET LES UNIVERSITÉS APRÈS LA SECONDE GUERRE MONDIALE

En réalité, de nombreuses universités belges et françaises commencent à délaisser leurs gypsothèques classiques avant la fin des années 1960. Ainsi, l'Université de Lyon ferme son musée de moulages d'art antique entre 1960 et 1977 pour vétusté des locaux¹⁸. Auparavant, l'Université de Strasbourg n'avait pas rouvert son musée de moulages au sortir de la Seconde Guerre mondiale. En réalité, ses plâtres avaient gagné les sous-sols au début du conflit pour être protégés des bombardements. Pourtant, après 1945, la gypsothèque reste entassée dans les souterrains : seuls quelques plâtres sont rassemblés au milieu des caves pour proposer un petit parcours didactique¹⁹. Pareillement, en Belgique, l'Université libre de Bruxelles réaffecte dès 1950 l'espace de son musée de moulages afin de créer un nouveau réfectoire²⁰. Les moulages sont alors entassés dans les combles des bâtiments de l'université. Certes, un musée réduit s'est constitué autour de quelques plâtres, mais la majorité des reproductions inutilisées gagne les réserves de l'Université (fig. 3). Complètement négligée, une grande partie de celles-ci disparaît. À Louvain, sans doute en raison de sa valeur historique et symbolique pour l'Université²¹, la gypsothèque reste visible dans les Halles jusqu'au début des années 60. En 1963 en effet, l'Université installe son bureau d'inscription au milieu de l'espace d'exposition des plâtres²². Les moulages sont alors repoussés contre les murs ou remisés. La crise de 1968 et les pressions politico-linguistiques contraignent également les autorités académiques à scinder l'Université de Louvain et, finalement, à déménager sa section francophone²³ (fig. 4-5). Une commission spéciale se chargea de répartir la collection de moulages en deux lots, chacun destiné à l'une des deux nouvelles universités. Mais, d'un côté comme de l'autre, la majorité des plâtres investirent des réserves exigües.

Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce contexte autour des années 1950 et 1960. En premier lieu, il faut noter que, déjà depuis la fin du XIX^e siècle, l'archéologie subit de profondes mutations. Peu à peu apparaît une nouvelle attention pour les artefacts ou les structures archéologiques



Fig. 3. Moulages de la collection de l'Université libre de Bruxelles retrouvés dans des réserves au cours d'une campagne de récolement de la collection de moulages. État en 2009 (© N. Gesché-Koning)

indépendamment de toute qualité artistique²⁴. Comme le suggère E. Gran-Aymerich, l'émergence d'une archéologie de la préhistoire méditerranéenne dans le dernier quart du XIX^e siècle participe également à cette nouvelle dynamique²⁵. De la même manière, à côté des études de l'art, l'archéologie de terrain développe des méthodes de fouille plus soigneuses et plus rigoureuses. Naturellement, ces nouvelles perspectives relativisent progressivement l'importance de la sculpture grecque bien que l'étude de l'art

¹⁸ ÉTIENNE 1988, p. 224; MOSSIÈRE 1995, p. 14-15.

¹⁹ SIEBERT 1988, p. 215 et 218.

²⁰ GESCHÉ-KONING 2019, p. 18-19; GESCHÉ-KONING 2009, p. 113; ATTOUT 2019, p. 32-33.

²¹ Voir l'histoire de cette collection dans VAN DEN DRIESSCHE 2019, p. 43-53; VAN DEN DRIESSCHE 1999, p. 108-117; VAN DEN DRIESSCHE 1997, p. 4-16.

²² VAN DEN DRIESSCHE 1997, p. 12.

²³ VAN DEN DRIESSCHE 2019, p. 54-55.

²⁴ DANIEL 1978, p. 225-226 et 302-303; JOCKEY 1999, p. 75, 78 et 114.

²⁵ GRAN-AYMERICH 1998, p. 230-233, 271-282 et 296-299.



Fig. 4. Arrivée à Louvain-la-Neuve de la collection des moulages de l'UCLouvain en 1979, suite à la scission de l'Université (© Musée L – Musée universitaire de Louvain)

antique et de la sculpture classique conservent une place importante dans l'archéologie du début du XX^e siècle. Par ailleurs, de nombreuses gypsothèques continuent d'élargir leurs collections au fil des découvertes. La situation semble basculer au cours des années 50, notamment avec les nouvelles visées de la *New Archeology*. Grâce à l'objectivité des nouvelles technologies et à une attention particulière sur les environnements humains, l'archéologie veut prendre un nouveau départ et s'intéresser, plus qu'aux objets eux-mêmes, aux processus de transformation des systèmes sociaux²⁶. Dès lors, au milieu de ces nouveaux champs de recherches, l'étude de la sculpture grecque et ses moulages n'occupe qu'une place limitée. Aussi, les théories archéologiques du XX^e siècle négligent peu à peu l'étude de la sculpture classique et, lorsqu'éclate *Mai 68*, les gypsothèques des instituts d'archéologie devaient représenter, pour les jeunes générations, les méthodes d'une discipline dépassée.

En outre, des facteurs plus pragmatiques semblent également avoir précipité l'abandon des plâtres dans les

universités. Ainsi, dès les années 50 et encore pendant les années 60, le nombre d'étudiants universitaires augmente considérablement. À ce propos, B. Pudal calcule que, de 1950 à 1960, les effectifs étudiants en France augmentent en moyenne de 80 %²⁷. Plus précisément, dans les facultés de Lettres, le nombre d'étudiants double ! Il va sans dire que les chiffres continuent d'augmenter dans les années 60 alors que la génération du *baby-boom* atteignait l'âge d'entamer des études supérieures. Déjà, en 1961, le directeur de l'administration générale au Ministère de l'Éducation nationale et directeur de l'Institut Pédagogique National, L. Cros²⁸ s'inquiète de cette importante croissance et préconise la création de nouvelles infrastructures. Dès lors, dans un contexte où les collections de moulages perdent peu à peu leur raison d'être, les universités n'hésitent visiblement pas à déménager leurs gypsothèques et à réaffecter les espaces libérés. C'est le cas à l'Université libre de Bruxelles²⁹ ou à l'Université catholique de Louvain³⁰, comme nous l'avons déjà évoqué. Pareillement, à l'Université de Strasbourg, le déménagement de la collection

²⁶ RENFREW & BAHN 2004, p. 40-42; SABLOFF 2005, p. 212-213; TRIGGER 1989, p. 294-299.

²⁷ PUDAL 2008, p. 66-67.
²⁸ CROS 1961.

²⁹ GESCHÉ-KONING 2009, p. 113.
³⁰ VAN DEN DRIESSCHE, 1997, p. 12.



Fig. 5. Moulages de la collection de l'Université de Louvain (UCLouvain) entreposés dans une réserve, avant la création de la «Galerie des Moulages». État en 2016 (© Musée L – Musée universitaire de Louvain)

de moulages a permis la création de nouvelles salles de cours³¹. De ce fait, l'augmentation du nombre d'étudiants dans les universités européennes à partir des années 50 et, du même coup, le besoin de nouveaux locaux ont vraisemblablement accéléré l'abandon des collections de moulages.

Par conséquent, si les événements de *Mai 68* apparaissent comme un point de rupture nette avec les gypsothèques académiques et universitaires, ils s'inscrivent manifestement au sein d'un contexte plus large, palpable dès la fin de la Seconde Guerre mondiale. Aussi bien dans le monde artistique que dans les instituts d'archéologie, l'intérêt pour la sculpture grecque s'estompe peu à peu.

DÉBATS PHILOSOPHIQUES ET MUSÉOGRAPHIQUES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

Le climat de désintérêt des années 50 et 60, semble également toucher les gypsothèques présentes dans les musées. En effet, comme l'expliquent F. Mairesse et B. Deloche³², plusieurs réflexions muséologiques condamnent de plus en plus sévèrement la présence de moulages et autres substituts au sein des espaces d'exposition à cette période. Les travaux de D. Cameron illustrent tout particulièrement l'état d'esprit qui entoure ces questions à l'époque³³ : il propose de considérer les objets de musée comme de « vraies choses », c'est-à-dire « des choses que nous présentons telles qu'elles sont et non comme des modèles, des images ou des représentations de quelque chose d'autre »³⁴. Selon lui, dans les musées, les vraies choses possèdent une présence authentique qui leur permet d'interagir avec les sens du visiteur. Dans cette perspective, d'autres muséologues argumentent également que seuls les objets authentiques sont réellement porteurs de signification³⁵. Au même moment, dans un grand nombre de musées provinciaux, les collections de plâtres disparaissent. C'est le cas notamment des musées de Nantes, Chambéry, Poitiers, Troyes, Alençon ou Nogent-sur-Seine³⁶. Dans ce contexte, puisque seuls les objets authentiques doivent intéresser les visiteurs, les substituts perdent peu à peu leur valeur didactique.

Cependant, force est de constater que plusieurs grands musées avaient déjà évacué leurs collections de moulages pendant l'entre-deux-guerres. En particulier, au musée du Louvre, un vaste programme de déménagements et de réaménagements élimine, à partir des années 1926 et 1927, les plâtres qui apparaissaient dans les collections³⁷. Parmi ceux-ci, la plus grande partie appartenait au Musée des moulages autrefois aménagé par F. Ravaisson-Mollien dans les salles consacrées à l'art grec et rassemblé à partir de 1898 dans la salle du Manège. Les transferts se poursuivent en 1934 et en 1954, dépouillant peu à peu le musée de tous ses moulages. Les plâtres gagnent progressivement les gypsothèques de l'École des Beaux-Arts et de l'Université de la Sorbonne. De la même manière, l'atelier de moulage autrefois attaché au musée quitte le palais du Louvre et s'installe au Trocadéro où il intègre le nouvel atelier de la réunion des musées nationaux³⁸.

³¹ SIEBERT 1988, p. 218.

³² MAIRESSE & DELOCHE 2011, p. 410.

³³ CAMERON 1968, p. 260-261 et 267.

³⁴ CAMERON 1968, p. 261. DESVALLÉES & MAIRESSE

2010, p. 61-62.

³⁵ DESVALLÉES & MAIRESSE 2010, p. 62.

³⁶ DUREY 1986, p. XXIII. Pour le cas du musée de

Nantes, voir aussi SCIAMA 2014, p. 27.

³⁷ MARTINEZ 2000, p. 80-81; PINATEL 2001, p. 165; RIONNET 1996, p. 96-97; LE BRETON 2021, §28-29.

³⁸ RIONNET 1996, p. 29.

Pareillement, en Belgique, les Musées royaux du Cinquante-naire suppriment en 1922 leur musée des moulages au profit du nouveau musée de l'armée³⁹. Un petit lot de moulages classiques investit un local du musée tandis que la majorité des pièces gagne le sous-sol du bâtiment. Les plâtres trop volumineux sont simplement détruits. Ces exemples montrent qu'en réalité la crise des moulages débute, dans certains grands musées, dès l'entre-deux-guerres.

À nouveau, plusieurs facteurs de différentes natures peuvent expliquer l'attitude de ces grands musées. En premier lieu, il faut signaler que de nombreuses réflexions muséologiques ont remis en question la présence des moulages dans les musées de la première moitié du siècle. En effet, dans les années 30, W. Benjamin s'inquiète déjà des facilités de reproduction qu'offraient de nouvelles techniques comme la photographie. Ainsi, dans un article de 1931⁴⁰ puis dans un essai rédigé au milieu des années 30⁴¹, le philosophe s'interroge sur la particularité d'une œuvre d'art par opposition à ses reproductions. C'est dans cette perspective qu'il définit le concept d'aura : tandis que les reproductions, multiples, révélaient un état instantané de l'œuvre, seule l'œuvre originale pouvait conserver l'intention intime de l'artiste et, en ce sens, transcender le temps pour toucher le spectateur. En d'autres termes, l'aura est la dimension supplémentaire que possède l'œuvre originale face aux reproductions⁴². En outre, les réflexions de W. Benjamin aboutissent à la conclusion que l'intensification des reproductions, grâce aux nouvelles techniques du XX^e siècle, conduiront à la banalisation massive des œuvres d'art et, finalement, à la destruction de leur aura⁴³. Il va sans dire que ces théories discréditent profondément la présence des moulages dans les musées⁴⁴.

Mais avant ces travaux, de nombreux autres auteurs avaient aussi publié des réflexions sur la question de l'unicité des œuvres d'art et de l'inutilité des reproductions dans les espaces d'exposition dès le début du XX^e siècle. Ainsi, dans un ouvrage général de 1923 sur la gestion des musées, B. I. Gilman définit l'œuvre d'art sur base de son caractère unique⁴⁵ et, de ce fait, considère les co-

pies définitivement inférieures aux œuvres originales⁴⁶. Il déclare même que leur voisinage avec les œuvres d'art peut plonger les visiteurs dans la confusion en générant un doute sur la réalité de l'ensemble des objets présentés. Pour éviter cette situation profondément dégradante pour les œuvres d'art, B. I. Gilman souhaite que les reproductions quittent l'entourage des originaux et soient rassemblées dans un espace spécifique où leur caractère reproductif apparaît clairement aux visiteurs. Une quinzaine d'années plus tôt, le critique d'art français L. Réau exposait un point de vue similaire : « Il faut à tout prix éviter de mélanger, comme on le fait dans bon nombre de musées, les originaux et les copies, les marbres antiques et les moulages. Une pareille confusion ne peut qu'induire en erreur les visiteurs non avertis et émousser le sens de la beauté, en assimilant des copies sans âmes à des œuvres originales »⁴⁷. Parallèlement, L. Réau déplore que le musée du Louvre expose encore sa collection de moulages⁴⁸. Dans le monde germanique, A. Lichtwark pointe également la dangereuse controverse des reproductions : « leur nombre et leur caractère approximatif conduit à une observation superficielle des œuvres »⁴⁹.

Au même moment, d'autres auteurs comme M. T. Jackson⁵⁰ et J. C. Dana⁵¹ s'attachent à défendre la cause des collections de moulages, notamment en soulignant leur intérêt didactique. Selon eux, les gypsothèques de sculpture classique offrent pour tous les publics un aperçu général et clair de l'histoire de la sculpture gréco-romaine. En outre, par leur nature purement matérielle, les moulages désacralisent les œuvres d'art et facilitent l'observation rationnelle des sculptures antiques. En ce sens, elles permettent aux spectateurs de mieux appréhender la valeur esthétique des chefs-d'œuvre. À ce propos, plusieurs lettres d'archives de 1905 concernant la gypsothèque du Louvre défendent l'intérêt de ces collections avec les mêmes arguments⁵². Par ailleurs, J. C. Dana insiste également sur l'utilité des moulages de petite taille qui permettent à des artistes ou à des chercheurs de mener leurs travaux en dehors du musée : le moulage pourrait ainsi servir de vecteur de diffusion pour l'étude des chefs-d'œuvre de la sculpture⁵³.

³⁹ MONTENS 2008, p. 50-51 ; SINKEL-TAUPIN 1989, p. 63-64.

⁴⁰ BENJAMIN 1931.

⁴¹ BENJAMIN 1936, p. 40-68. Le texte a par la suite été republié à plusieurs reprises avec quelques compléments et modifications notamment après la mort de l'auteur dans BENJAMIN 1955.

⁴² BENJAMIN 1931, p. 41-42 et 44-45.

⁴³ BENJAMIN 1931, p. 43-44.

⁴⁴ MAIRESSE & DELOCHE 2011, p. 389.

⁴⁵ GILMAN 1923, p. 77-81.

⁴⁶ GILMAN 1923, p. 406.

⁴⁷ RÉAU 1909, p. 19.

⁴⁸ RÉAU 1909, p. 8.

⁴⁹ LICHTWARK 1906, p. 33.

⁵⁰ JACKSON 1917, p. 160-161 et 172.

⁵¹ DANA 1920, p. 19 et 36-37. Voir aussi MAIRESSE & DELOCHE 2011, p. 410.

⁵² Paris, Archives nationales, *Archives des musées nationaux*, A 2 [5 février 1905] ; voir PINATEL 2001, p. 165. Paris, Archives nationales, *Archives de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts*, F21 4482 [octobre 1905] ; voir RIONNET 1996, p. 97.

⁵³ DANA 1920, p. 19.

Parallèlement à ce débat sur la pertinence des substituts dans les musées, d'autres facteurs plus pragmatiques ont également conduit à l'abandon des moulages. Et pour cause, comme l'explique H. Vernes⁵⁴, l'évacuation des moulages du Louvre s'inscrit dans un programme d'élargissement et de réorganisation des salles d'exposition en vue de désencombrer le musée. En effet, depuis le début du XX^e siècle, plusieurs conservateurs et critiques d'art ont lancé un appel aux institutions muséales afin de lutter contre la surcharge des espaces d'exposition⁵⁵. À leur sens, l'encombrement des salles nuit à l'intérêt pédagogique des musées et limite considérablement la mise en valeur des chefs-d'œuvre de première importance. Ainsi, dès 1908, L. Réau, critiquant en particulier les musées de peinture en France, pointe le découragement des visiteurs dans les salles d'exposition surchargées. Même s'il ne partage pas les solutions proposées par ce dernier, S. Reinach émet à son tour la même critique en 1909 pour les musées d'art et d'histoire⁵⁶. Tandis qu'il réitère son appel dans un article de 1931⁵⁷, l'Office International des Musées appelle également les musées d'art, de sculpture ou d'histoire à éviter l'encombrement des salles⁵⁸. L'enjeu réside naturellement à la fois dans la création de nouveaux espaces et dans une distinction entre les chefs-d'œuvre majeurs et les éléments de seconde importance.

Ainsi, dans les années 1920, de nouvelles réflexions muséologiques posent la question du statut des copies face aux œuvres originales dans les espaces d'exposition. En dépit de travaux qui défendent la présence des gypsothèques dans les musées, l'idée que les copies nuisent à la mise en valeur des œuvres originales pousse peu à peu les institutions muséales à évacuer leurs collections de moulages. Dans la foulée, les travaux de W. Benjamin sur l'unicité des œuvres d'art discréditent de plus belle les reproductions et alimentent pendant les décennies suivantes de nouveaux débats muséologiques particulièrement hostiles aux moulages.

DANS LES ACAMÉDIES : UN MALAISE CROISSANT DEPUIS LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Enfin, dans les milieux artistiques de la fin du XIX^e siècle, l'émergence des nouveaux artistes modernes en dit

long sur le malaise croissant que génèrent les traditions académiques basées sur l'exercice de dessin d'après les moulages antiques. En effet, dès la fin du XIX^e siècle de nouvelles générations d'artistes se tournent vers de nouveaux sujets, de nouvelles techniques et sources d'inspiration. Nombre de ces artistes cherchent de nouvelles règles esthétiques qui découlent de l'observation de la nature ou s'inspirent de cultures étrangères comme celles du Japon ou de l'Afrique centrale. Bientôt, un art imprégné des traditions académiques construites autour d'une École de l'Antiquité s'oppose à un art moderne qui s'affranchit des règles et qui intègre peu à peu des artistes formés en dehors du réseau des grandes écoles d'art.

Cette situation explique très certainement le sentiment de lassitude qui émerge au moins chez une partie des élèves et professeurs des académies face aux exercices de dessin d'après les moulages d'antiques qui perdurent au XX^e siècle⁵⁹. Les propos de James Ensor sont particulièrement révélateurs de cet état d'esprit. En effet, évoquant son passage à l'Académie de Bruxelles de 1877 à 1880, il déclarait : « Je devins rapidement un révolutionnaire détestant instinctivement la forme très correcte et la blancheur immaculée des plâtres académiques, je délaissais les règles, ennemies de l'invention. »⁶⁰ Autre événement symptomatique : l'Académie de Bruxelles supprime son concours de dessin d'après les plâtres dès 1880⁶¹.

Les collections de moulages d'antiques ne disparaissent pas pour autant des académies et des ateliers d'artistes : de nombreux artistes investis dans les grands courants qui marquent le début du XX^e siècle continuent de recevoir une partie de leur formation dans les académies et s'exercent notamment auprès des moulages d'antiques. Aussi certaines institutions continuent d'entretenir leurs collections, voire de les élargir : par exemple, l'Académie des Beaux-Arts de Paris reçoit les moulages dont le Louvre se débarrasse au cours de l'entre-deux-guerres et jusque dans les années 1950⁶². Néanmoins, force est de constater qu'au fur et à mesure de l'avancement du XX^e siècle, l'art antique sert de moins en moins de modèle ou de source d'inspiration. Comme le rappelle N. Gesché-Koning, les lettres de Nicolas de Staël montrent aussi qu'à la fin des années 1930, les nouvelles réflexions autour de l'aura et de l'unicité des œuvres de l'art authen-

⁵⁴ VERNES 1930, p. 5-13. Office International des Musées 1932, p. 186-187.

⁵⁵ PONCELET 2008, §12-13. Voir aussi MAIRESSE 2010, p. 220.

⁵⁶ REINACH 1909, p. 267-270.

⁵⁷ REINACH 1931, p. 14.

⁵⁸ Office International des Musées 1930, p. 278.

⁵⁹ SEGRÉ 1998, p. 173-174; DE FONT-RÉAULX 2000, p. 121 et 141; RIONNET 1996, p. 115; ESPOSITO *et al.* 2021, § 13.

⁶⁰ ENSOR *s.d.*, p. 36-43.

⁶¹ VAN LENNEP 1987, p. 277.

⁶² MARTINEZ 2000, p. 80-81. PINATEL 2001, p. 165. RIONNET, p. 96-97. LE BRETON 2021, §28-29. C'est aussi le cas à Besançon : voir ESPOSITO *et al.* 2021, § 13-14.

tiques alimentent le ressentiment des jeunes artistes face aux exercices d'après l'antique⁶³. Il faut aussi souligner qu'après la Seconde Guerre mondiale, pendant laquelle l'art et la propagande des régimes totalitaires avaient exploité à outrance les références au monde gréco-romain, les artistes contemporains continuèrent de s'éloigner de l'Antiquité⁶⁴.

Il n'est donc pas étonnant de constater que, lorsqu'éclate le mouvement de *Mai 68*, les gypsothèques de bon nombre d'académies et autres écoles d'art croupissaient déjà dans les couloirs ou les réserves, sans vraiment attirer l'attention des étudiants et des professeurs.

CONCLUSION

Finalement, la crise que traversent les collections de moulages dépasse très largement les événements de Mai 68 et les deux décennies qui suivent. De la même manière, le perfectionnement et le succès des méthodes photographiques n'expliquent que partiellement l'abandon progressif des gypsothèques classiques. Ce phénomène repose en réalité sur de nombreux autres facteurs qui se sont développés à des rythmes différents tour à tour dans les universités, dans les musées et dans les écoles d'art. D'abord, la discipline archéologique subit de profondes transformations méthodologiques qui déplacent les centres d'intérêt des archéologues vers des documents souvent dépourvus de valeur artistique et qui rendent les gypsothèques complètement obsolètes, aussi bien pour l'enseignement que pour la recherche archéologique. Cette situation, combinée aux cruels besoins d'espace qui préoccupent les universités suite à l'accroissement important du nombre d'étudiants, entraîne naturellement et un peu partout la réaffectation des espaces autrefois dévolus aux collections de moulages. Dans les musées, les appels de nombreux conservateurs à épurer les espaces d'exposition dès le début du XX^e siècle puis l'émergence progressive d'un débat muséologique sur la question de l'unicité des œuvres d'art, à partir des années 1920 et tout au long du XX^e siècle, pousse les institutions muséales à éliminer progressivement les moulages de nombreuses salles d'exposition. Enfin,

les mêmes questionnements sur l'unicité et l'aura des œuvres d'art originales atteignent également les milieux artistiques où l'intérêt pour l'art antique et les gypsothèques ne cesse de décliner. Cependant, même si beaucoup d'écoles d'art conservent leurs gypsothèques et continuent de dispenser des exercices d'après les moulages antiques au début du XX^e siècle, plusieurs témoignages d'artistes trahissent le malaise que génèrent ces collections dès la fin du XIX^e siècle : manifestement l'émergence de l'art moderne commence à bouleverser, en même temps que les fondements du système des académies d'art, le bien-fondé des gypsothèques classiques pour la formation des artistes. En définitive, les mutations successives des milieux artistiques, des musées et des instituts d'archéologie ont peu à peu dépouillé les gypsothèques de toutes leurs valeurs esthétique, didactique et archéologique, tandis qu'à chaque fois, des contraintes matérielles ont précipité l'abandon des gypsothèques.

Fort heureusement nous assistons depuis un peu plus d'une trentaine d'années à un renversement progressif de la situation : la valeur des collections de moulages se reconstruit désormais autour de nouveaux axes⁶⁵. En témoignent les nouveaux travaux muséologiques qui se sont repenchés sur la question des copies et qui ont proposé de dépasser le clivage entre original et copie pour se focaliser davantage sur l'authenticité des objets de musée⁶⁶. Dans une perspective similaire, les actions menées pour le sauvetage des gypsothèques à la fin du XX^e siècle ont mis en lumière la valeur historique et patrimoniale des anciens moulages qui, outre le caractère reproductif, conservent indiscutablement une matérialité et un vécu parfois profondément émouvant. Renforcés par cette nouvelle dimension, les moulages deviennent désormais de précieux documents pour de nouvelles recherches et retrouvent une nouvelle place dans les musées. En outre, nous sommes convaincus que les moulages conservent une puissante valeur didactique tandis que leur histoire et leur matérialité attirent immédiatement l'intérêt du public. En ce sens, ils ont une carte à jouer dans le monde toujours plus « numérique » et virtuel qui nous entoure.

⁶³ GESCHÉ-KONING 2017, p. 236.

⁶⁴ DE FONT-RÉAULX 2000, p. 121-122.

⁶⁵ Pour différentes pistes de réflexion sur les nou-

velles valeurs que les collections de moulages acquièrent aujourd'hui, voir BAKER *et al.* 2019.

⁶⁶ BAKER *et al.* 2019, p. 26-27 ; MAIRESSE & DELOCHE

BIBLIOGRAPHIE

Attout, A. (2019) : « Le moulage et ses contextes : les gypsothèques didactiques en Belgique », in Clerbois 2019, p. 23-34.

Baker, M., Falser, M., Le Normand-Romain, A., Marchand, E. et V. Tocha (2019) : « Les moulages en plâtre au XXI^e siècle. Un débat entre Malcolm Baker, Michael Falser, Antoinette Le Normand-Romain et Veronika Tocha, mené par Eckart Marchand », in *Perspective*, 2, p. 25-40.

Barthe, G., éd. (2001) : *Le plâtre : l'art et la matière*, actes de colloque (Cergy-Pontoise, 2000), Paris.

Benjamin, W. (1931) : « Kleine Geschichte der Photographie », in *Die Literarische Welt*, 7^e année, n° 38, 18 septembre 1931, p. 3-4; n° 39, 25 septembre 1931, p. 3-4 et n° 40, 2 octobre 1931, p. 7-8.

– (1936) : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5, p. 40-68.

– (1955) : *Schriften*. 1, Francfort, p. 366-405.

Besques, S., éd. (1988) : *Le moulage. Actes du colloque international 10-12 avril 1987*, actes de colloque (Paris, 1987), Paris.

Betite, S. (2021) : « Dessiner d'après la bosse à Lyon », *Situ*, 43. Disponible sur <http://journals.openedition.org/insitu/28732>, (consulté le 03/05/2021).

Borbein, A. A. (2000) : « *Zur Geschichte der Wertschätzung und Verwendung von Gipsabgüssen antiker Skulpturen (insbesondere in Deutschland und in Berlin)* », in Lavagne & Queyrel 2000, p. 29-43.

Cameron, D. (1968) : « Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux (1968) », fr. d'après l'édition anglaise de 1968, in Desvallées 1992, p. 259-270.

Clerbois S., éd. (2019) : *La collection des moulages de la Société d'archéologie classique et byzantine de l'Université Libre de Bruxelles. Histoire d'une restauration*, Bruxelles (Études d'Archéologie, 14).

Cros, L. (1961) : *L'explosion scolaire*, Paris.

Cuzin, J.-P., Gaborit, J.-R. et A. Pasquier, éd. (2000) : *D'après l'antique*, cat. d'exp. (Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2000 – 15 janvier 2001), Paris.

Damamme, B., Gobille, B. et F. Matonti, éd. (2008) : *Mai-Juin 68*, Ivry sur-Seine.

Dana, J. C. (1920) : *A Plan for a New Museum – The Kind of Museum it Will Profit a City to Maintain*, Woodstock.

Daniel, G. E. (1978) : *A Hundred and Fifty Years of Archaeology*, Londres.

Desvallées, A., éd. (1992) : *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*. 1, Savigny-le-temple (Museologia).

Desvallées, A. et F. Mairesse, éd. (2010) : *Concepts clés de muséologie*, Paris, 2010.

– (2011) : *Dictionnaire encyclopédique de Muséologie*, Paris.

Durey, P. (1986) : « Le sort des collections de province », in Pinget 1986, p. XXIII-XXV.

Ensor, J. (s.d.) : « Lettre à Pol de Mont », in Schneede 1972, p. 36-43.

Esposito, A., Markus, L. et S. Montel (2021) : « Dans le goût de l'antique », *Situ*, 43, 2021. Disponible sur <http://journals.openedition.org/insitu/28758> (consulté le 03/03/2021).

Étienne, R. (1988) : « Le nouveau musée de moulage de l'université de Lyon », in Besques 1988, p. 223-230.

Feyler, G. (1987) : « Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique : 1839-1880 », in *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 99, 2, p. 1019-1047.

de Font-Réaulx, D. (2000) : « Visions intérieures, la photographie du XX^e siècle et l'art de l'Antiquité », in Cuzin et al. 2000, p. 121-131.

Gallo, D. et S. Provost, éd. (2018) : *Nancy-Paris 1871-1939 : des bibliothèques au service de l'enseignement universitaire de l'histoire de l'art et de l'archéologie*, Paris.

Gesché-Koning, N. (2009) : « Du musée Léon Leclère au Musée d'Histoire de l'Art et d'Archéologie », in Gesché-Koning & Nyst 2009, p. 110-117.

– (2017) : « Copies conformes : Heurs et malheurs des collections de moulages », in Xhayet 2017, p. 235-242.

– (2019) : « Les tribulations de la collection : heures de gloire, d'abandon et de remise en valeur », in Clerbois 2019, p. 15-22.

Gesché-Koning, N. et N. Nyst, éd. (2009) : *Les Musées de l'ULB-ULB Museums*, Bruxelles.

Gilman, B. I. (1923) : *Museum Ideals of Purpose and Method*, Cambridge.

Gran-Aymerich, È. (1998) : *Naissance de l'archéologie moderne, 1798-1945*, Paris.

Jackson, M. T. (1917) : *The Museum. A Manual of the Housing and Care of Art Collections*, New York-Londres.

Jockey, P. (1999) : *L'Archéologie*, Paris.

Lagrange, M. et F. Miane (2011) : « Le musée archéologique de la faculté des lettres de Bordeaux (1886). L'institutionnalisation des collections pédagogiques », *Situ*, 17, 2011. Disponible sur <http://insitu.revues.org/920> (consulté le 03/05/2021).

Laurens, A.-F. et K. Pomian, éd. (1992) : *L'Anticommanie, la collection d'antiquités aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris (Civilisations et Sociétés, 86).

Lavagne, H. et F. Queyrel, éd. (2000) : *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, actes de colloque (Paris, 1997), Genève (Hautes études du monde gréco-romain, 29).

Le Breton, É. (2012) : « Le Dioscure du Quirinal dans la gypsothèque du Musée du Louvre », in *Revue Archéologique. Nouvelle Série*, 2, p. 275-295.

– (2021) : « Un conservatoire des plâtres antiques, 2 », *Situ*, 43, 2021. Disponible sur <http://journals.openedition.org/insitu/28947>, (consulté le 03/03/2021).

van Lennep, J. (1987) : « Le grand atelier de la sculpture belge (1835-1910) », in *Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles : 275 ans d'enseignement*, Bruxelles.

Lichtwark, A. (1906) : *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*, Berlin.

Llinas, C., éd. (1999) : *Actes des rencontres internationales sur les moulages*, actes de colloque (Montpellier, 1997), Montpellier.

Mairesse, F. (2010) : « Un demi-siècle d'expographie », in *Culture & Musées*, 16, p. 219-229.

Mairesse, F. et B. Deloche (2011) : « Objet [de musée] ou muséalie. Regard et analyse », in Desvallées & Mairesse 2011, p. 385-419.

Martinez, J.-L. (2000) : « Les moulages en plâtre d'après l'antique au Musée du Louvre : une utopie du XIX^e siècle », in Cuzin et al. 2000, p. 78-82.

– (2001) : « Problèmes de conservation et de restauration des moulages de la collection des plâtres antiques aux Petites Ecuries de Versailles », in Barthe 2001, p. 293-299.

– (2005) : « La collection de moulages : un musée pédagogique », in Texier 2005, p. 93-104.

– (2016) : « Exposer des moulages d'antiques : à propos de la gypsothèque du Musée du Louvre à Versailles », *Situ*, 28, 2016. Disponible sur <http://journals.openedition.org/insitu/12537> (consulté le 03/03/2021).

Mathon, C. et H. Pinet (2000) : « "Une idée, une forme, un être". Photographier l'antique au XIX^e siècle », in Cuzin et al. 2000, p. 110-120.

Mekouar, M. (2005) : « Étudier ou rêver l'antique. Félix Ravaisson et la reproduction de la statuaire antique », *Images Revues*, 1, 2005. Disponible sur <http://journals.openedition.org/imagesrevues/222> (consulté le 03/03/2021).

- Montens, V. (2008) : *Les moulages des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Histoire de la collection et de l'atelier des reproductions en plâtre*, Bruxelles.
- Mossière, J.-C. (1995) : « Les tribulations d'une collection de moulages », in Mossière *et al.* 1995, p. 13-18.
- Mossière, J.-C., Prieur, A. et B. Berthod, éd. (1995) : *Modèles et moulages*, actes de colloque (Lyon, 1994), Lyon.
- Nichols, M. F. (2006) : « Plaster cast sculpture: A history of touch », in *Archaeological Review from Cambridge*, 21.2, p. 114-130.
- Office International des Musées 1930 : « La conception moderne du musée », in *Museion*, 12, p. 219-311.
- Office international des musées 1932 : « Les nouvelles salles de la sculpture romaine au Musée du Louvre », in *Museion*, 17-18, p. 186-187.
- Pinatel, C. (1992) : « Origines de la collection des moulages d'antiques de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, aujourd'hui à Versailles », in Laurens & Pomian 1992, p. 307-325.
- (2000) : « Les envois de moulages d'antiques à l'École des beaux-arts de Paris par l'Académie de France à Paris », in Lavagne & Queyrel 2000, p. 97-120.
- (2001) : « Valeur et perceptions de plâtres artistiques : origines oubliées de moulages dans la collection de Versailles », in Barthe 2001, p. 163-172.
- Pingeot, A., éd. (1986) : *La sculpture française au XIX^e siècle*, cat. d'exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986), Paris.
- Poncelet, F. (2008) : « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *CeROArt*, 2, 2008. Disponible sur <http://ceroart.revues.org/565> (consulté le 03/03/2021).
- Provost, S. (2018) : « L'Institut d'archéologie classique de la faculté des lettres de Nancy (1887-1945) », in Gallo & Provost 2018, p. 15-47.
- Pudal, B. (2008) : « Ordre symbolique et système scolaire dans les années 1960 », in Damamme *et al.* 2008, p. 62-74.
- Réau, L. (1909) : *Archives, Bibliothèques, Musées. L'organisation des musées*, Paris (Publication de la Revue de Synthèse Historique).
- Reinach, S. (1909) : « Musées, Bibliothèques et Hypogées », in *Revue archéologique*, 2, p. 267-270.
- (1931) : « L'encombrement des musées », in *Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, 13, p. 13-18.
- Renfrew, C. et P. G. Bahn (2004) : *Archeology. Theories, Methods and Practice*, Londres.
- éd. (2005) : *Archeology. The Key Concepts*, Londres-New York.
- Rionnet, F. (1996) : *L'atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928)*, Paris (Notes et documents des musées de France, 28).
- Sabloff, J. (2005) : « Processual archaeology », in Renfrew & Bahn 2005, p. 212-213.
- Schneede, U. M. (1972) : *Ensor, ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, cat. d'exp. (Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 4 mars – 7 mai 1972), Stuttgart.
- Schwartz, E. (1999) : « Les moulages de l'École des Beaux-Arts : les vestiges d'un musée enseveli », in Llinas 1999, p. 181-191.
- Sciama, C. (2014) : « Retrouver Rodin », in Sciama & Papet 2014, p. 20-32.
- Sciama, C. et É. Papet, éd. (2014) : *La sculpture au musée des Beaux-arts de Nantes. Canova, Rodin, Pompon... Catalogue sommaire des sculptures XVIII^e-XIX^e siècles*, Nantes-Milan.
- Segré, M. (1998) : *L'École des Beaux-Arts. XIX^e-XX^e siècles*, Paris-Montréal.
- Siebert, G. (1988) : « La collection de l'université de Strasbourg », in Besques 1988, p. 215-221.
- Sinkel-Taupin, C. (1989) : « L'atelier de moulage des MRAH », in *Bulletin des MRAH*, 60, p. 63-66.
- Texier, S., éd. (2005) : *L'Institut d'art et d'archéologie. Paris 1932*, Paris.
- Trigger, B. G. (1989) : *A history of archaeological thought*, Cambridge.
- Van den Driessche, B. (1997) : « Histoire des collections », in *Le courrier du passant*, 51, p. 4-16.
- (1999) : « D'une collection de moulages à un musée universitaire public (Louvain-la-Neuve) », in Llinas 1999, p. 109-117.
- (2019) : *La collection des moulages de l'UCLouvain*, Louvain-la-Neuve.
- Vernes, H. (1930) : « Projet de réorganisation du Musée du Louvre », in *Museion*, 10, p. 5-13.
- Xhayet, G., éd. (2017) : Neuvième congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique. LVI^e congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique, 2, actes de colloque (Liège, 2012), Liège.

UNUSUAL REPLICA GIVING BACCHUS A NEW ARM

CAROLINE M. ROCHELEAU & COREY SMITH RILEY*
North Carolina Museum of Art, Raleigh

This article focuses on the recent creation and restoration of the missing right arm of the *Statue of Bacchus* (GL.58.2.1-3) at the North Carolina Museum of Art (hereafter NCMA). The restoration is part of a more extensive conservation treatment that brought the partially derestored composite statue of the Roman god of wine to a legible whole. The *Statue of Bacchus* entered the museum collection in 1955, a representation of youthful Bacchus crowned with a wreath of berries and ivy, holding a cup in his left hand, and standing next to a tree trunk – the right arm was missing. A composite sculpture made from at least seven large marble fragments, the statue's core is a rare second-century Roman torso – itself a replica of a torso/statue type found only in four other examples dated to the Roman Imperial Period. In the early 1960s experts advocated for the complete derestoration of the statue to display the rare antiquity; after being partially disassembled in the 1980s, Bacchus languished in storage until the new millennium. When finally displayed in the galleries, the headless statue bereft of most of its attributes was a non-descript nude male holding a cup; the head, also an antiquity from a different statue, had lost its berries, leaves and was a vague Roman replica of a Greek Dionysos.

The Bacchus Conservation Project¹ was to bring the *Statue of Bacchus* back to a legible and identifiable whole, pushing the treatment even further with an unusual addition: the creation of the missing right arm.

BACCHUS' NEW RIGHT ARM AND CONSERVATION ETHICS

The creation of Bacchus' missing right arm needed to fit within the established code of conservation ethics² and be based on a chosen ideal state³ in which to represent the statue. The dialogue between truth and authenticity⁴, together with the ideal state, played an important role in the justification of this unusual addition to the marble statue. Images discovered during provenance research revealed that the Raleigh Bacchus hails from the Palazzo Altemps in Rome, the prominent private collection assembled by the Cardinal Marco Sittico Altemps and his nephew⁵. A drawing in Comte Frédéric de Clarac's 1836 *Musée de sculpture antique et moderne* shows a nude Bacchus at the Palazzo Altemps whose diagnostic features identifies it as the Raleigh Bacchus (fig. 1)⁶. Much of that collection was dispersed

* The authors are grateful to Larry Heyda, multimedia artist, Lawrence Heyda Studios; Andrew Terrell, structural engineer, Lysaght and Associates Structural Engineers; Mark Abbe, associate professor of art history, University of Georgia, Athens; and Lyle Humphrey, associate curator of European art and collections history, NCMA, for their various contributions to the research, development, and creation of this unusual replica.

¹ The Bacchus Conservation Project is made possible by Bank of America and The Institute of Museum and Library Services (MA-30-16-0264-16). Additional support provided by Steve and Frosene Zeis and Don Davis and Peggy Wilks. Support for collection research and initial study of the *Statue of Bacchus* is made possible by Ann and Jim Good-

night/The Andrew W. Mellon Foundation Fund for Curatorial and Conservation Research and Travel.

² In his book (CAPLE 2000, p. 128), Caple neatly summarises the compensation of loss discussed in the American Institute of Conservation Code of Ethics (AIC 1994, p. 17-20). Compensation of loss is acceptable provided that: (1) it is fully recorded; (2) it is reversible; (3) it is detectable by common examination methods; (4) it does not falsify the aesthetic, conceptual or physical characteristics of the objects; (5) it does not remove or obscure original materials (respect for the traces of time).

³ APPLEBAUM 2010, p. 173-193.

⁴ Quoting Applebaum, these terms can be defined as follows: "Truth," in this context, refers to what an object actually looked like at some point in its past.

"Authenticity" refers to the presence of original material. The goal of conveying the truth of the object without violating authenticity may be unreachable for many objects. When original material has been altered by time, that material no longer represents the historical truth. But addressing such changes ordinarily requires the addition of new and therefore inauthentic material' (APPLEBAUM 2010, p. 255).

⁵ ABBE 2020, p. 31.

⁶ While these features are common in representations of the god of wine, specific details like the shape of the cup in the left hand, that same hand's missing little finger, and the bark pattern on the lower part of tree trunk in addition to the height and general appearance of the sculpture identify the illustration with the Raleigh Bacchus.



Fig. 1. The Raleigh Bacchus [extreme left, upper register] identified as hailing from the Palazzo Altemps in Comte Frédéric de Clarac (1836-1837), no. 104, cat. no. 1586 A bis

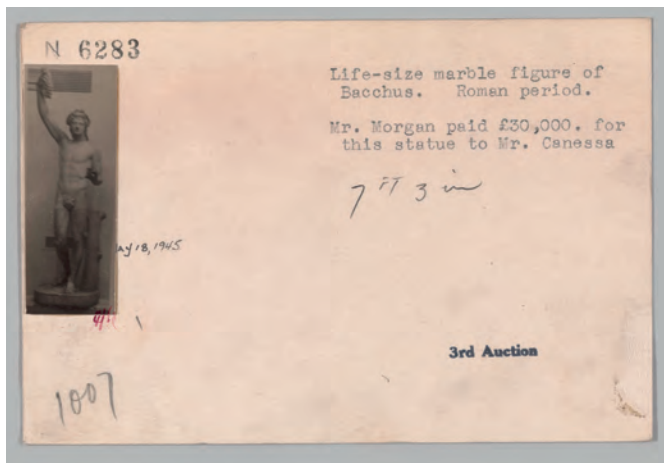


Fig. 2. The Joseph and Ernest Brummer Records, The Cloisters Library and Archives, Collection no. 31, N6283 (© 2021 The Metropolitan Museum of Art. Image Source: Art Resource, NY)

in 1894⁷, the Bacchus was sold to J. Pierpont Morgan, who displayed it in the Rotunda of his library⁸. In 1945 the Bacchus was purchased by the Brummer Gallery, Inc., who sold it in 1949⁹. Investigation into these sales led to the discovery of an image of the statue without his right arm in the 1949 sales catalogue; further digging revealed Brummer Gallery inventory cards featuring a photo of Bacchus when they acquired it: his right arm held aloft holding a bunch of grapes (fig. 2). These made the creation and addition of the replica arm possible because it was based on the statue's previous state and not a fanciful rendering of Renaissance or Neo-Classical Bacchus statues¹⁰.

The statue's right arm as drawn in Clarac's compendium shows that it was not original to the torso – there is a dotted line to indicate the join between two separate marble fragments. This is evidenced by the dowel hole and L-shaped groove (fig. 3) cut into the ancient torso during the restoration that created the current iteration of the statue¹¹, if not earlier. These existing features made it possible for a new arm to be added to the torso without violating its authenticity; however, not before a structural analysis of the entire sculpture was conducted to ensure its long-term structural integrity¹².



Fig. 3. Dowel hole and L-shaped groove in the torso (Courtesy of NCMA)

⁷ The Palazzo was acquired by the Holy See that year, see ABBE 2020, p. 34.

⁸ The statue was sold through C. and E. Canessa in April 1911, see HUMPHREY 2020, p. 39, fig. 30. A photograph of the Rotunda ca 1923-1928 shows a sliver of the left side of the statue (the hand holding the cup and the tree trunk), see HUMPHREY 2020, p. 40, fig. 31A.

⁹ It was sold to E. and A. Silberman Galleries, from whom John Humber acquired the statue before gifting it to the NCMA, see HUMPHREY 2020, p. 34.

¹⁰ The re-restoration of the Lansdowne Herakles at the Getty Villa benefitted in much the same way several years ago, when an image of the statue dating to 1835 was rediscovered in the Special Collections of the Getty Research Institute and used to inform the restoration (TRUE 2003, p. 9).

¹¹ Both the stylistic analysis by Fernando LOFFREDO (2020, p. 27-28) and materials analysis by Jennifer MASS (2020, p. 56-57) support the current iteration of Bacchus as a neoclassical restoration.

¹² The project team deemed important to identify areas of weakness within the sculpture that could be compromised with the addition of a new right arm. The structural analysis was conducted by Andrew Terrell, P.E., Lysaght and Associates, P.A. As suspected, the previously shattered right leg, with multiple repairs consisting of internal metal pins and staples (as seen on gamma radiographs), could not sustain any significant weight added to the upper body. For full structural analysis, see TERRELL 2020, p. 60-66.

HOW BACCHUS GOT HIS NEW ARM

Informed by the structural analysis, the conservation treatment required that the replica arm be lightweight (fewer than 10 lbs) to limit forces and stresses through the critical sections of the right leg, thus keeping the current structural stability of the sculpture. Additionally, the arm was to be anatomically correct and not only capture a posture that reflects the historical/archival evidence but also prevents twist or torque to the upper body due to over extension. Conservation ethics also required that the treatment be easily reversible and utilise only the existing dowel hole and L-shaped groove to secure the new arm to the statue without making any permanent alterations to the original material.

The creation of the replica arm is a collaboration between engineer and artist¹³, together with the authors, ensuring all above requirements were met. The replica arm is constructed out of fiberglass with a UV stable polyurethane skin and an inner foam core with a ½" diameter steel rod running up the centre, creating a dowel at the shoulder (fig. 4)¹⁴. The joint is purely mechanical and uses the existing cavities, without adhesive: the dowel fits into the circular hole while a large metal staple is inserted into the L-shaped groove at the back of the shoulder and a matching cavity in the replica arm, to which it is screwed (fig. 5). The replica is painted to match the adjacent marble surface, but the head of the screw is visible and the joint between the arm and the body is left with a deep recess to emphasise the newly fabricated addition (fig. 6)¹⁵. Although aware of the 'Frankenstein Syndrome'¹⁶, the authors can argue that the replica arm is appropriate to the composite Bacchus and is an integral part of lessons the NCMA can teach about composite sculptures.

INTERPRETING BACCHUS AND COMPOSITE SCULPTURES

The motivation for the addition of the replica arm to the *Statue of Bacchus* is grounded in museum interpretation, the need to address difficulties visitors have in interpreting fragments¹⁷, and bringing to the forefront the complex



Fig. 4. Prototype of replica arm created by Larry Heyda displayed in special exhibition [Courtesy of the NCMA]



Fig. 5. Metal staple holding the prototype arm to the statue (before the artist decided to include a screw) [Courtesy of the NCMA]



Fig. 6. Detail of visible screw and recessed join between replica arm and marble torso [Courtesy of NCMA]

¹³ Multimedia Artist Larry Heyda's background in engineering was crucial to the Bacchus Conservation Project, not only to the creation of a replica arm that would meet all requirements but also to the fabrication of an arm that was structurally sound in its own right.

¹⁴ The materials were selected for their similar texture, transparency and surface gloss to the adjacent ancient marble while creating a relatively light

weight arm (just under 10 lbs) despite not being a Class A conservation grade material.

¹⁵ The joins on the rest of the sculpture were finished with the '6 foot 6 inch rule' in mind. For the full conservation and restoration treatment, see RILEY 2020, p. 78-91.

¹⁶ The Frankenstein Syndrome describes objects that have adjacent areas of original and restoration materials from multiple conservation treatment cam-

paigns (ViÑAS 2013, p. 111-126). Seen as a whole, the *Statue of Bacchus* is essentially a mixture of fragments and repairs from different origins and time periods.

¹⁷ In their fragmentary state, the antiquities at the core of composites have lost their original composition and meaning. The 2nd-century Roman torso part of the Raleigh Bacchus was once a sculpture that functioned as a portrait statue of a youth represented as a hunter, *venatorio habitu*. See ABBE 2020, p. 20.



Fig. 7. Restored *Statue of Bacchus* in the special exhibition, next to the digital interactive (Courtesy of the NCMA)

nature and overlooked history of composite sculptures. The recent treatment on the Raleigh Bacchus is more akin to restorations of marble sculpture from the sixteenth to the early nineteenth century when various limbs were added to fragmented antiquities to create complete sculptures for antiquities collectors. In this regard, the creation of the replica arm and its addition to the sculpture have become a tool for understanding the motivation for the ‘completion’ of fragmentary antiquities – in this instance, creating a legible whole from disparate fragments¹⁸. The new arm, raised and holding grapes, provides the most important visual clue to visitors, the presence of grapes being more effective in identifying the god of wine than the cup in his left hand or the wreath and berries in his hair (fig. 7). The

replica arm increases the visitors’ chance at recognising the deity and making a personal connection to the work of art.

Composite sculptures are generally overshadowed by the antiquities at their core¹⁹ and their nature and role in Western art history is often dismissed as lesser works²⁰. More museums now feature these overlooked histories in their didactic programmes by identifying which fragments are ancient and which ones are not, and explaining why the two are present in a single statue²¹. The re-restored *Statue of Bacchus* is now accompanied by a digital interactive that serves this purpose and more. Through the manipulation of a 3D digital model of Bacchus²² users can tap hotspots to reveal textual information, photos, and videos

¹⁸ The motivations for these postantique restorations vary as, Furlotti reminds us, ‘any restoration is the expression of the culture and time in which it is undertaken’ (FURLOTTI 2019, p. 118).

¹⁹ This is demonstrated by the original 1962 proposal for the derestoration of the *Statue of Bacchus*: the rare ancient torso at its core was deemed more important than the composite as a whole, disregarding the statue’s history entirely. See ROCHELEAU 2020b, p. 7.

²⁰ Composites are seldom seen as original artistic contributions; they are the work of workshop assistants and early-career sculptors. In other words ‘sculptor-restorers were not regarded as professionals in the 16th century’ (FURLOTTI 2019, p. 135). Furthermore, as Furlotti explains (FURLOTTI 2019,

p. 2-3), modern scholarship on antiquarianism is generally dedicated to the formation of aristocratic collections and the outcomes of collecting, focusing on only one chapter in a longer story. The role played, amongst others, by sculptors and restorers and their impact on the collecting of antiquities has only recently begun to attract the attention of more scholars. There has yet to be a publication on the history of the techniques employed to create composite sculptures (FURLOTTI 2019, p. 117).

²¹ TRUE 2003, p. 9-10. Fragments of antiquities formerly part of a composite sculpture are more difficult for visitors to understand as they are often non-descript body parts with lost histories. Colleagues at the Getty Villa have shared with the authors that in their expe-

rience re-restored statues are more easily understood. It is much easier for visitors to read the explanation about the different fragments they are seeing (especially if there is a colour-coded illustration of the statue’s fragments) than to visualise what is removed from the derestored sculpture (Kenneth Lapatin, David Saunders, and Jens Daehner, personal communication).

²² The 3D model is made from a structured light scan of all individual marble fragments of the *Statue of Bacchus* conducted by Scansite 3D. Photogrammetry done by NCMA photographers Karen Malinofski and Chris Ciccone allowed for colour mapping unto the stereolithographic model as well as creating a 3D image of the replica arm to be added to the digital 3D model of the marble Bacchus.

about the sculpture and the research project, offering different modes of learning in a single interactive²³. The information is presented in three tabs that each offer a different theme and includes varied hotspots on the statue: 'Who is Bacchus?'²⁴, 'Bacchus Rocks!'²⁵, and 'The Science of Bacchus'²⁶. While currently on display in the special exhibition *The Bacchus Conservation Project: The Story of a Sculpture*²⁷, the digital application is designed to accompany Bacchus wherever the statue is displayed.

CONCLUSION

While unorthodox, the creation of the replica arm and its addition to the *Statue of Bacchus* are firmly grounded in conservation ethics: the treatment was possible without altering any original material and offers ease of reversibility. The restoration has made a tremendous impact on visitor interpretation. Even before they get to the digital interactive, visitors have identified the Roman god of wine by his raised arm holding grapes and made a personal connection to a work of art. Understanding that the right arm is a new replica based on older images of the statue helps illustrate how and why Bacchus was created in the first place—the replica is not just a missing attributed restored, it has become a learning tool.

Empowered visitors now have an entry point into the world of composite marble sculpture, conservation, and scholarly research. Starting with a replica arm added to a patchwork statue of a god they can easily identify, visitors are invited to explore the *Statue of Bacchus* and get a glimpse of the nature and importance of this complex type of statuary.

BIBLIOGRAPHY

- Abbe, M. (2020): 'The Early Collection Provenance of the Raleigh Bacchus', in Rocheleau 2020a, p. 30-35.
- American Institute of Conservation of Artistic and Historic Works (1994): 'Code of Ethics and Guidelines for Practice', *AIC News*, May 199, p. 17-20.
- Appelbaum, B. (2010): *Conservation Treatment Methodology*, Lexington, Kentucky.
- Caple, C. (2000): *Conservation Skills: Judgement, method and decision making*, New York.
- Clarac, F. Comte de (1836-1837): *Musée de sculpture antique et moderne*, Paris.
- Furlotti, B. (2019): *Antiquities in Motion: From Excavation Sites to Renaissance Collections*, Los Angeles.
- Grossmann, J. B., Podany, J. and M. True, ed. (2003): *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, Los Angeles.
- Hatchfield, P., ed. (2013): *Ethics and Critical Thinking in Conservation*, Washington, DC.
- Heyda, L. (2020): 'Creating a New Arm for Bacchus', in Rocheleau 2020a, p. 68-77.
- Humphrey, L. (2020): "'Rare and practically impossible to get": Bacchus in America, 1911-1958', in Rocheleau 2020a, p. 36-45.
- Loffredo, F. (2020): 'Some Questions About the History of Restoration: Bacchus in Context', in Rocheleau 2020a, p. 24-29.
- Mass, J. (2020): 'Identification and Contextualization of the Restoration and Reconstruction Materials', in Rocheleau 2020a, p. 52-58.
- Riley, C. S. (2020): 'The Rebirth of Bacchus: The Conservation Treatment', in Rocheleau 2020a, p. 78-91.
- Riley, C. S. and Rocheleau, C. M. (2020): 'Conclusion and Acknowledgments', in Rocheleau 2020a, p. 94-97.
- Rocheleau, C. M., ed. (2020a): *The Bacchus Conservation Project: The Story of a Sculpture*, Raleigh.
- (2020b): 'The Bacchus Conservation Project: Investigating Bacchus, 1961-2019', in Rocheleau 2020a, p. 4-14.
- Terrell, A. (2020): 'Keeping Bacchus Safe and Sound: Structural Analysis', in Rocheleau 2020a, p. 60-66.
- True, M. (2003): 'Changing Approaches to Conservation', in Grossman *et al.*, p. 1-11.
- Viñas, S. M. (2013): 'The Frankenstein Syndrome', in Hatchfield 2013, p. 111-126.

²³ The interactive digital application was designed by Scansite 3D and Timacum Development in collaboration with NCMA staff Felicia Knise Ingram and Kevin Kane along with the first author.

²⁴ This section provides information on how to 'read'

marble sculptures, with hot spots on the attributes that give clues as to the god's identity.

²⁵ Here, the focus is on the various marble fragments. The hotspots help explain marble analysis as well as encourage visitor to look at toolmarks and carving style.

²⁶ This last tab presents the scientific analysis conducted during the course of the project, informing the conservation treatment and the creation of the new arm.

²⁷ The exhibition was on view until August 29, 2021.

A PORTRAIT OF ANTINOUS, IN TWO CASTS

THE USE OF 3D TECHNOLOGY TO RECONSTRUCT THE APPEARANCE OF AN ANCIENT ROMAN PORTRAIT BUST

ELIZABETH HAHN BENGE & KAREN MANCHESTER*
Art Institute of Chicago

Antinous is one of the most recognizable individuals from antiquity, in large part due to the survival of about one hundred sculpted portraits in varying states of preservation from across the Roman Empire¹. The sculptures are preserved in public and private collections around the world. The sheer number of these portraits and their wide distribution underscores the remarkable observation made by University of Chicago Egyptologist W. Raymond Johnson, whose keen attention to detail led him to realize that two marble fragments in museums miles apart were from the same sculpture. His discovery led to a decade-long collaboration between international institutions in order to recreate a replica of the ancient Roman bust of Antinous using modern technology.

While carefully examining a *Bust of Antinous* (inv. 8620) during a visit to the Museo Palazzo Altemps in Rome in 2005, Johnson noticed that its face is not ancient. The more he looked, the more he wondered if an ancient *Fragment of a Portrait of Antinous* in the collection of the Art Institute of Chicago (inv. 1924.979) originally came from the Altemps' bust (fig. 1 and fig. 2). The first step in testing Johnson's theory was to create a resin cast of the Chicago portrait and take it to Rome for a visual comparison with the Altemps bust. Placed side by side, the two pieces were remarkably similar in scale and overall appearance. Although the face of the Altemps sculpture had been replaced, it could not be removed or altered due to Italian



Fig. 1. *Fragment of a Portrait Head of Antinous*, mid-2nd century CE. Art Institute of Chicago, Gift of Mrs. Charles L. Hutchinson, 1924.979 (© Art Institute of Chicago)

* The authors thank W. Raymond Johnson, Rachel Sabino, Jerry Podany, Alessandra Capodiferro, the late Roberto Bonavenia, Monica Cola, Francesco Borgogni, Franco Trasatti, Caroline Vout, R.R.R. Smith, Milena Melfi, and the anonymous donor

who provided funding for this project.

¹ MANCHESTER 2016, §6, note 12. The most recent compendium of Antinous portraits is MEYER 1991. The count fluctuates as impostors are removed from the corpus and others are added, including

the Chicago portrait. Caroline Vout explores the historical, art historical, and conceptual challenges faced by scholars in identifying portraits as images of Antinous; see VOUT 2005 and VOUT 2006, p. 26–39.



Fig. 2. *Bust of Antinous*, mid-2nd century CE., with 18th-century restorations. Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Rome, 8620. Archivio Fotografico SS-Col, num. 589475. Photo by Stefano Castellani (© Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps)

law. Therefore, a Rome-based team of 3D technology experts² scanned both pieces of sculpture and digitally removed the eighteenth-century face from the Altemps bust; in its place was affixed a digital image of the Chicago portrait. The results were compelling, so a one-quarter scale 3D print of the sculpture was created using 3D printing technology. After careful study and a few adjustments, a full-scale 3D print of the ‘restored’ sculpture was made, from which a plaster cast was created³. This recreation of the appearance of the original second-century bust left little doubt that the two pieces belonged to the same sculpture⁴.

Despite the success of the initial recreation, a problem became apparent in the full-scale model. Because the ancient face had been reworked at some point after it was

removed, there was a significant gap caused by missing stone along the proper left side of the face. When the scale of the cast was increased to full size, the area from the eye to the chin looked unnaturally contracted. This issue became even more obvious when the Chicago plaster cast was lent to an Ashmolean Museum exhibition in 2018, where it was displayed alongside a plaster cast of a virtually complete Antinous bust of the same stylistic type and scale lent from a private collection⁵. The juxtaposition of the two busts prompted the authors to pursue a more accurate reproduction. Consequently, 3D scans were made of the plaster cast of the privately-owned bust and compared to scans of the Chicago portrait, the Palazzo Altemps bust, and the initial, full-scale plaster cast reproduction⁶. (Since parts of the privately-owned bust had been restored after 2011, a decision was made to scan the plaster cast instead of the sculpture because it had been created to preserve the appearance of the unrestored bust). The comparison suggested that a slight adjustment would correct the depth of the face and lift the angle of the head, allowing for what would be a more accurate depiction of the original sculpture. Therefore, in 2019 a second plaster cast combining the Chicago portrait fragment and the Altemps bust was created using similar 3D printing techniques. Today the plaster cast is displayed at the Art Institute of Chicago next to the ancient *Fragment of a Portrait Bust of Antinous*. As in the first plaster cast, a light gray on the cast indicates the areas of loss. This gray area is only seen on close inspection of the work (fig. 3) so it does not impede the viewer’s experience of the plaster cast.

The use of 3D technology to recreate the original appearance of a broken sculpture is an important instructional and research tool. Historically, plaster casts have been created since the sixteenth century as replicas for ancient originals. The intention of this project was never to replicate an existing sculpture but rather to understand the original appearance of an ancient sculpture, its two parts in collections on different continents. Compared to drawings or other two-dimensional models, production of

² Studio M.C.M. srl. is based in Rome (<http://studiomcm.it/us.html>).

³ Due to the size constrictions of the 3D printer, the computer model was digitally separated into fifteen parts, which were then printed individually. These printed parts were assembled, the seams filled and the surface was refined and finished. A mold was made from this model, and a final model was cast in plaster.

⁴ MANCHESTER 2016.

⁵ Because of the relative uniformity of Antinous sculptures – the wavy hair, deep-set eyes, full lips, and full oval face – scholars have long been able to identify his portraits. Moreover, the long list of visual comparison examples has heavily complemented the ability to complete this research. The study of individual locks of hair, complete with diagrams, conducted by Christoph W. Clairmont (1966) was especially useful.

⁶ An Artec EVA 3D scanner was used in Oxford.

It allowed for accurate scans without touching any surfaces of the objects. The handheld scanner has a resolution up to 0.5 mm and 0.1 mm accuracy with processing up to 2 million points per second. It was printed by a Z Print 350 model. Scanning of the first plaster cast, done in Rome, used a ZCorp ZScan 800 high-resolution handheld scanner with VXelements scanning software and Geomagic modeling software. It was printed with the same Z Print 350 model.



Fig. 3. The second plaster cast of Antinous at the Art Institute of Chicago (© Art Institute of Chicago)

a 3D replica allows a fuller sense of how the sculpture likely appeared. It offers to a wider range of visitors the opportunity to better understand the impression such a sculpture would have had and the physical space it would occupy. Of course, in this case with this 3D cast, there are limitations, most notably that the parts of the sculpture that were lost as a consequence of reworking had to be recreated. The popularity of Antinous sculptures – uniform in their stylistic execution – and availability of surviving examples were an advantage as there were many points of comparison to utilize in establishing the final orientation of the cast. Further, the research opened up new avenues of exploration into the provenance of both the *Chicago Fragment of a Portrait Bust of Antinous* and the *Altemps Bust of Antinous*, and can be found in the 2016 digital catalog *Roman Art at the Art Institute of Chicago*⁷. Although the aesthetic appeal of plaster casts has ebbed and flowed over time, this project demonstrates that they remain an important archaeological and educational tool and can assist museum scholars in better understanding their collections.

BIBLIOGRAPHY

Clairmont, C. W. (1966): *Die Bildnisse des Antinous. Ein Beitrag zur Porträtplastik unter Kaiser Hadrian*, Rome.

Manchester, K. (2016): 'Cat. 9 Fragment of a Portrait Head of Antinous: Tombstone', in *Roman Art at the Art Institute of Chicago*. Available at <https://publications.artic.edu/roman/reader/romanart/section/496>.

Meyer, H. (1991): *Antinoos: die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie Nachrichten*, Munich.

Vout, C. (2005): 'Antinous, Archaeology and History', in *Journal of Roman Studies*, 95, p. 85-90.

– (2006): *Antinous: The Face of the Antique*, Leeds.

⁷ MANCHESTER 2016.

ARCHÉOLOGIE EXPÉRIMENTALE ET RECONSTITUTION

UNE COLLABORATION AUTOUR D'UN VASE À SCÈNE DE CHASSE D'ÉPOQUE ROMAINE

JEAN-LOUIS ANTOINE, Société archéologique de Namur | PIERRE-ALAIN CAPT, Potier-archéocéramiste (Cuarny, Suisse) | MÉLANIE CORNELIS, Espace muséal d'Andenne | CÉLINE HERMANS, Espace muséal d'Andenne | ANNICK LEPOT, Musée archéologique de Namur

Depuis 2020, l'exposition permanente du Musée de la céramique d'Andenne a déménagé au sein de l'Espace muséal d'Andenne (EMA), installé dans le Phare, nouveau pôle culturel et touristique de la ville. La sélection d'expôts fut donc actualisée et valorisée par une nouvelle scénographie. La section du parcours dédiée à la période gallo-romaine locale présente des artefacts archéologiques issus de fouilles et retrouvés sur des sites funéraires ou d'habitat. L'intérêt des premiers, issus des nécropoles aux abords de l'occupation antique, est leur bonne conservation en raison de leur enfouissement au sein des tombes. Ce sont généralement des pièces complètes qui y sont retrouvées, des productions locales comme des importations.

Une des pièces significatives provenant des cimetières antiques d'Andenne se distingue par sa taille, son décor et sa provenance : un gobelet à scène de chasse à couverture noire (fig. 1). Cet objet remarquable, issu des collections de la Société archéologique de Namur (SAN), fut présenté en 1993 à Andenne dans le cadre d'une exposition temporaire sur l'histoire de la ville à travers sa céramique. Cette fois, un prêt de longue durée pour son exposition à l'EMA ne put être envisagé puisque ce vase est déjà sélectionné dans le programme muséographique du Musée archéologique de Namur (MAN), lui-même en phase de déménagement. Il fut donc décidé d'en présenter une réplique à l'EMA.

Ceci fut possible grâce au savoir-faire de Pierre-Alain Capt, archéo-potier spécialisé dans la reproduction de céramiques protohistoriques et antiques, recommandé par le MAN. L'imitation apparaît comme au sortir du four, complète et intacte (fig. 2), à l'inverse de l'original qui



Fig. 1. Vase à scène de chasse, terre cuite, Andenne (Belgique), I^{er}-II^es. de n.è. Musée archéologique de Namur, collection Fondation-SAN, Inv. A07797 (© Martin Leboutte-Ville de Namur)



Fig. 2. Reconstitution d'un vase à scène de chasse, terre cuite, Cuarny (Suisse), Espace muséal d'Andenne, Inv. MCA.6976 (© P.-A. Capt)

porte les marques du temps, de son utilisation et de son enfouissement. Elle permet d'exposer la technique et le décor de ce type de vase bien documenté, et d'aborder la thématique des échanges commerciaux entre les régions de la Gaule aux premiers siècles de notre ère.

DE L'ORIGINAL...

Le vase original provient de la tombe 32 du cimetière gallo-romain de la colline de Stud (sud-ouest de la localité actuelle d'Andenne). La nécropole fut découverte en 1849 par l'exploitant du terrain qui saccagea un nombre indéterminé de sépultures dans l'espoir de découvrir des objets précieux, n'autorisant les archéologues E. Del Marmol et F. Eloin qu'à effectuer quelques observations¹. La SAN put explorer le site de manière plus ordonnée en 1912. En 1920, F. Courtoy donna de cette campagne un signalement fort succinct, centré sur les mobiliers funéraires² : 75 tombes à incinération furent alors fouillées, qui livrèrent un matériel datant pour l'essentiel du milieu du II^e au milieu du III^e s. de n.è.³.

Ce vase a longtemps été étiqueté dans la vitrine du MAN sous l'appellation *Vase de Castor* faisant référence au village de Castor (Cambridgshire, Grande-Bretagne) où la fouille d'un atelier de potiers romains a livré quantité de vases à la technique et aux décors semblables⁴. Or le vase andennais n'est pas une production de la Bretagne romaine mais bien de la région rhénane. Le centre de production le plus connu, et qui a le plus largement diffusé en Gaule du Nord à partir du II^e s. de n.è., est localisé à Cologne⁵. La capitale de la Germanie inférieure a donc donné son nom à cette catégorie céramologique de vases à revêtement argileux : la céramique engobée de Cologne⁶.

Les céramologues classent le vase d'Andenne parmi les gobelets à boire. En effet, malgré une taille imposante – h. 18 cm et diam. ouv. 13 cm – sa typologie ne laisse aucun doute sur une fonction liée au service de la boisson. La forme de sa lèvre évasée soulignée de deux gorges et sa panse arrondie le rapprochent du type Hees 4/Höpken E23⁷. Les panses des vases en céramique engobée de Cologne sont parfois sablées ou décorées de motifs

répétitifs réalisés à la molette ou par application d'argile. On retrouve également des motifs figuratifs qui se développent surtout au II^e s. de n.è.⁸. Sur ce vase, nous pouvons reconnaître, au minimum, quatre chiens poursuivant deux lièvres, deux cerfs et une biche. La représentation de *venationes*, ou scène de chasse, sur la vaisselle de table est courante dans le répertoire romain. Le contexte de découverte du vase d'Andenne, seul témoin de la tombe 32, ne permet pas d'affiner la datation de celui-ci.

...À L'IMITATION

Grâce à ses années d'expérience en reproduction de céramiques gallo-romaines et décors à main levée à la barbotine, P.-A. Capt a pu réaliser une réplique de ce vase depuis son atelier situé à Cuarny (Suisse). L'exercice fut difficile puisqu'il n'a pas pu observer directement le vase conservé à Namur. Grâce à une photogrammétrie de l'objet, réalisée au Centre archéologique de la grotte Scladina (Sclayn), il put toutefois en découvrir les moindres détails, à distance et sur écran.

La forme définitive externe du vase est obtenue après tournage de l'ébauche (fig. 3), tournassage puis polissage des surfaces. Sur le vase encore un peu humide, après une première étape de séchage, le décor est appliqué par dépose de barbotine à l'aide d'une douille de pâtissier ou d'une petite poire en latex pour les détails. Les motifs sont réalisés entièrement à main levée (fig. 4). Le support en argile absorbant rapidement l'eau de la barbotine, la prise est très rapide, interdisant les retouches *a posteriori*. Chaque animal est donc tour à tour réalisé avant d'appliquer les détails décoratifs.

La pièce, une fois terminée, est mise à sécher jusqu'à application de l'engobe qui se fait par trempage. L'argile utilisée pour cet engobe est rigoureusement sélectionnée afin qu'elle vitrifie partiellement à la cuisson et prenne la teinte brun-noir recherchée lors de la cuisson en atmosphère réductrice.

Outre le décor, la cuisson est une étape déterminante pour obtenir les bons coloris de l'engobe argileux. Après

¹ DEL MARMOL 1891, p. 320-322.

² COURTOY 1920, p. 258.

³ HANUT 2010, p. 53-66.

⁴ MACKRETH 1973. Cette céramique est aujourd'hui bien identifiée comme la *Nene Valley colour coated*

ware et datée de la fin du II^e au IV^e s. de n.è.

⁵ HÖPKEN 1999; 2005.

⁶ VILVORDER 2010, p. 330-336. En réalité, dès la fin du I^{er} s. de n.è., la production de ces vases à pâte blanchâtre et couverte brun-noir est l'apanage de

différents ateliers du bassin rhénan.

⁷ VILVORDER 2010, p. 333.

⁸ OENBRINK 1988.



Fig. 3. Tournage de l'ébauche (© P.-A. Capt)



Fig. 4. Séchage après réalisation du décor (© P.-A. Capt)

un séchage complet, celle-ci est réalisée au bois, dans une réplique de four antique. Cuire les vases à revêtement argileux sombre est un exercice délicat, pour les températures à atteindre et pour le contrôle des atmosphères de cuisson. Cette température est très difficile à mesurer, les sondes électroniques ou thermocouples réagissant très irrégulièrement aux flammes et aux flux gazeux. Après des années d'expérimentations, l'évaluation des couleurs du feu et de l'incandescence apparaît comme la seule méthode fiable.

Ce type de réalisation repose sur un important savoir-faire acquis par une longue pratique. La compréhension moderne des phénomènes de combustion facilite la maîtrise d'une méthode de cuisson. Durant l'Antiquité, la quantification des températures et les principes de la combustion étaient des concepts inconnus, et la perception de ces phénomènes était proche des raisonnements alchimiques. On ne peut que saluer la sagacité des artisans de l'époque pour avoir élaboré de telles chaînes opératoires à partir de concepts erronés.

UNE COLLABORATION FRUCTUEUSE

Ce projet illustre le succès d'une coopération entre des institutions muséales et un artisan. La reproduction permet de partager plus largement les témoins du passé et offre un nouveau support de médiation patrimoniale, devenu lui-même objet de collection porteur d'une histoire.

BIBLIOGRAPHIE

Del Marmol, E. (1891) : « Ancienne découverte d'un cimetière romain à Andenne », in *Annales de la Société archéologique de Namur*, 19, p. 320-322.

Courtoy, F. (1920) : « Les accroissements du Musée archéologique de Namur. 1908 – 1918 », in *Annales de la Société archéologique de Namur*, 34, p. 254-269.

Hanut, F. (2010) : « La présence romaine à Andenne et l'artisanat gallo-romain de la céramique dans la vallée de la Meuse (1^{er} au 5^e siècles apr. J.-C.) », in Goemaere 2010, p. 53-66.

Goemaere, E. (2010) : *Terres, pierres et feu en vallée mosane. L'exploitation des ressources minérales de la commune d'Andenne : géologie, industries, cadre historique et patrimoines culturel et biologique*, Bruxelles (Collection Géoscience).

Mackreth, D. (1973) : « Potter's Oven, Castor », in *Durobrivae*, 1, p. 14-16.

Vilvorder, F. (2010) : « La céramique engobée de Cologne », in Brulet et al. 2010, p. 311-338.

Brulet, R., Vilvorder, F. et R. Delage (2010) : *La céramique romaine en Gaule du Nord. Dictionnaire des céramiques. La vaisselle à large diffusion*, Turnhout.

Höpken, C. (1999) : « Die Produktion römischer Gefäßkeramik in Köln », in R.C.R.F. Acta, 38, 2003, p. 365-366.

– (2005) : *Die römische Keramikproduktion in Köln*, Mainz (Kölner Forschungen, 8).

FAKE ORIGINALS AND ORIGINAL COPIES

THE BUST OF JULIUS CAESAR AT THE MUSEUM OF CLASSICAL ARCHAEOLOGY, CAMBRIDGE

ALINA KOZLOVSKI

University of Sydney & Santa Barbara Museum of Art

Museums which display copies inspire many questions from visitors. These are usually answered with a combination of invocations of didactic intent and explanations that copies have their own histories of engagements worth exploring. Forgeries in museums face similar issues, with their histories presented with the added mystery of scholarly investigation followed by the attribution of malintent to their creators. In this case study, I examine an object which is at the intersection of these two groups: a copy of a forgery. By examining the relationship between the 'original' object and one of its copies in a cast gallery, we can explore how authenticity is conferred on material things and the interesting dynamic that an authentic copy can have with its original fake.

THE 'FAKE' ORIGINAL

In 1818, the British Museum purchased a marble head from collector, dealer, and archaeologist James Millingen (1774-1845)¹. The object (inv. 1818,0110.3) was reportedly from Rome and was labelled as 'an unknown head' in a museum handbook as late as 1844. By its 1847 edition, it had become 'a bust of Julius Caesar'². For the next century, assessments of the object were marked by commentary on the personality of the figure it portrays. The attribution to Julius Caesar was drawn from a description by the second-century CE biographer Suetonius which mentions that the dictator was balding (*Iul.* 45.2). Whereas in other portraits this was often masked by a laurel wreath, this bust was seen to be a rare ex-

ample which showed what Suetonius had described. The author of a catalogue of the ancient marbles in the museum draws comparisons to depictions of Caesar on contemporaneous coins and ancient sculptures in other collections. On this basis, he rejects suggestions that the portrait could represent Cicero as others had posited in the past. Comparisons to other objects were not the only metric at stake, with the argument also reliant on his reading of the subject's physiognomy. He describes the figure as 'remarkable', with a 'character of firmness and resolution' and 'not wholly devoid of cunning and astuteness', traits that apparently could be attributed to Caesar³.

This head fast became the most famous portrait of the dictator and could be found in historical works and schoolbooks⁴. In his 1892 biography, Fowler described the figure in the portrait as a 'severe schoolmaster of the world, whose tenderer side... is hardly traceable in the features'⁵. Illustrating just how variant these assessments of a subject's personality from the same portrait could be, in the same year Baring-Gould analysed the British Museum piece in his own biography of the Caesars and described it as having a 'wondrous expression of kindness, sincerity and patient forbearance...'⁶.

Not all were convinced. In his work on Roman iconography, Bernoulli commented that the bust still had not passed the test of antiquity⁷. A few years later, Furtwängler called it a modern work by virtue of what he thought was

¹ 'Note of the late James Millingen, esq.', in *The Classical Museum*, 4, 1847, p. 91-95.

² Synopsis BM 1844, p. 90, n. 48; Synopsis BM 1847,

p. 97; ASHMOLE 1961, p. 7.

³ BIRCH 1861, p. 39-41, pl. XXII; ASHMOLE 1961, p. 7.

⁴ BOTSFORD 1901, p. 190.

⁵ FOWLER 1892, p. 19.

⁶ BARING-GOULD 1892, p. 114-116, figs. 15, 18.

⁷ BERNOULLI 1882, p. VI.

artificial corrosion⁸. Subsequent British Museum catalogues acknowledged these concerns but continued to label the object ancient⁹. In 1960, Bagnani argued it was a Renaissance sculpture¹⁰. The object's final public fall from grace was cemented in a lecture in 1961 by archaeologist and art historian Bernard Ashmole¹¹. He cited issues such as the incised pupils which were not typical of Caesar's period, drill holes behind his left ear which, while could be ancient, have no direct ancient parallels, the colour of the sculpture, and his assessment that parts of the surface seem to have been artificially weathered with a rough object. For Ashmole, the head was not much older than the date of its arrival at the British Museum¹². In the same year, the object was featured in an exhibition about fakes in the museum and then again in 1990¹³.

PLASTER CASTS

The history of plaster cast copies of Greco-Roman antiquities is a well-studied subject. The most prolific maker of such objects in nineteenth-century Britain was Domenico Brucciani. With a gallery in Covent Garden and works exhibited at the Great Exhibition of 1851 and the International Exhibition of 1861, Brucciani's copies were highly sought after for both museums and schools¹⁴. In the United States, the company Caproni P.P. and Brother fulfilled a similar role in the late nineteenth and early twentieth centuries¹⁵.

Today, copies of the British Museum bust originating at the Brucciani and Caproni workshops can be found around the world. These include George Mason University which owns the copy once owned by the Metropolitan Museum of Art¹⁶, the Spurlock Museum of World Cultures in Illinois, the Auckland War Memorial Museum, and the Museum of Classical Archaeology in Cambridge, UK¹⁷. An early catalogue of the casts at the Nicholson Museum in Sydney also lists the bust but the object is no longer part of the museum collection¹⁸. The Caproni Collection continues to sell plaster casts, including a copy of the Julius Caesar bust¹⁹.

THE 'AUTHENTIC' COPY

For the rest of this case study, I focus on the plaster cast of the British Museum bust which is in the Museum of

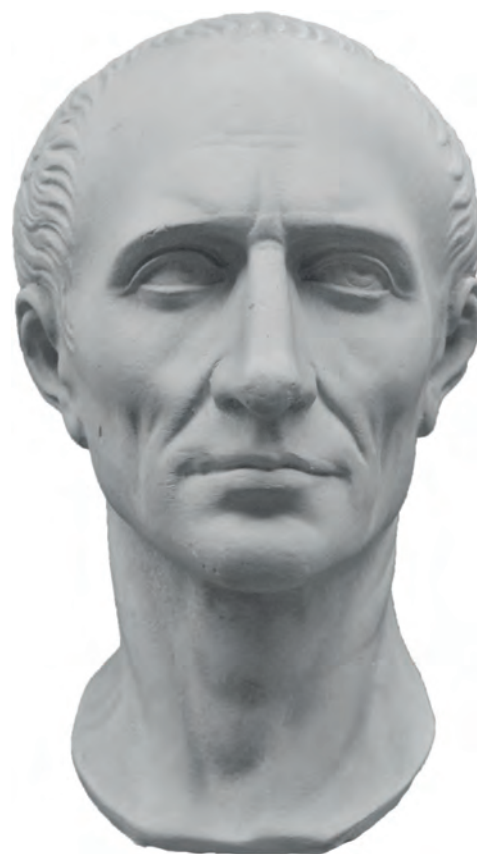


Fig. 1. Plaster cast of Julius Caesar (forgery), Museum of Classical Archaeology, University of Cambridge, inv. 497 (© Museum of Classical Archaeology, University of Cambridge)

Classical Archaeology at the University of Cambridge (inv. 497). The publicly visible part of this museum is a cast gallery and the majority of the display is made up of copies of works ranging from archaic Greece through to imperial Rome. The Julius Caesar bust (fig. 1) sits at just below waist height among a display of copies of other Roman portrait heads in the second last section of the roughly chronological layout of the museum. In 2017, it was one of the feature objects in a display I curated in the museum entitled *Finding Forgeries*²⁰. The permanent label calls it 'probably a forgery' below the object's title and, after a brief description of Caesar's career, states that:

[...] lacking provenance, and without a strong resemblance to the other portraits of Julius Caesar, this bust is thought to be a forgery. The incised pupils are also anachronistic for the first century BCE'.

⁸ FURTWÄNGLER 1899, p. 14.

⁹ SMITH 1904, p. 146, n. 1870, pl. XIII.

¹⁰ BAGNANI 1960, p. 230-231.

¹¹ Schuller cites 1953 as the date when the bust was determined to be a forgery by the museum (SCHULLER 1960, p. 177).

¹² ASHMOLE 1961, p. 4-8.

¹³ See COLE 1961 and STEINER 1990 on the two ex-

hibitions.

¹⁴ 'Brucciani's Galleria delle Belle Arti', in *Art Journal*, 1 November 1864, p. 330; BRUCCIANI 1889, [p. 8], n. 2401.

¹⁵ DYSON 2010, p. 572.

¹⁶ LYTHGOE *et al.* 1910, p. 149, n. 965.

¹⁷ Described in the original catalogue of the collection as 'a fine work, but not the most certainly accurate of

his portraits' (WALDSTEIN 1889, p. 116, no. 609).

¹⁸ TRENDALL 1941, p. 101, n. 251.

¹⁹ CAPRONI 1894, p. 24, n. 389. Current *Caproni Collection* catalogue: <https://www.capronicollection.com/products/julius-caesar> (visited 11/1/21).

²⁰ *Finding Forgeries*, Museum of Classical Archaeology: <https://www.classics.cam.ac.uk/museum/exhibitions/temporary-displays-1/findingforgeries> (visited 11/1/21).

In the *Finding Forgeries* display, this cast featured along with several other objects which showcased different concerns about authenticity. These included an ancient sherd with a modern inscription (inv. UP121), a cast of the Piombino Kouros which in the past had been interpreted as Hellenistic forgery of an archaic sculpture (inv. 75), and a forgery of a Minoan figurine (inv. CAM450), among others. Visitors were given clues about how scholars have determined these objects to be forgeries and, in some cases, were asked to 'spot the fake'. While plaster casts reveal their true nature through signs of the maker's process such as creases where separately moulded pieces fit together, in the case of the Caesar bust, the casting process had worked in reverse by obscuring the clues which have been used to determine the object's origins. As explained above, arguments which have led to the current near consensus about the bust's history relate to abrasions on the surface and drill holes behind one of its ears. Due to the casting process, these specificities have been rendered much less obvious in the plaster copy, making it more difficult to 'spot the fake' and requiring a more focused engagement from the viewer.

In addition to this, the display of a *copy* of a forgery rather than the forgery itself encouraged dialogue not only about how objects are determined to be fake but also about the different parameters of authenticity expected in a museum. Ordinarily, forgeries are labelled as such due to assessments of a creator's intent. In a cast gallery, where visitors often ask if objects are 'real' when they really mean to ask if they are ancient, forgeries shown alongside casts encourage viewers to focus on the honesty of the creator's intent rather than the object's age or place of creation. This, in turn, makes the casts copies appear 'real' in comparison. With copies of forgeries, the value of the creator's intent becomes the most acute. Not meant to deceive, the forgery's copy peculiarly enjoys an authenticity that the original does not, complicating the relationship of the objects to each other in the context of museum displays.

Whereas the place of copies and forgeries in museum collections have received much attention from researchers in the past, copies of forgeries are in themselves rare and have not often been addressed. This makes them interesting addition to the conversation about authenticity in museums, with the potential to encourage visitors to think about the different metrics that we use to confer it and about how the relationship of different objects to each other has an effect on the same.

BIBLIOGRAPHY

- Ashmole, B. (1961): *Forgeries of Ancient Sculpture. Creation and Detection*, Oxford.
- Bagnani, G. (1960): 'On Fakes and Forgeries', in *Phoenix*, 14.4, p. 228-244.
- Baring-Gould, S. (1892): *The Tragedy of the Caesars. A Study of the Characters of the Caesars of the Julian and Claudian Houses*, London.
- Bernoulli, J.J. (1882): *Römische Ikonographie: Die Bildnisse Berühmter Römer*, vol. I, Berlin.
- Birch, S. (1861): *A Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum*, vol. XI, London.
- Botsford, G.W. (1901): *A History of Rome for High Schools and Academies*, London.
- [Brucciani, D.] (1889): *Catalogue of Casts for Schools*, London, D. Brucciani & Co., Galleria delle Belle Arti.
- Caproni, P.P. (1894): *Catalogue of Plaster Cast Reproductions from Antique, Mediaeval and Modern Sculpture*, Boston.
- Cole, S. (1961): 'Forgeries and the British Museum', in *Antiquity*, 35, p. 103-106.
- Dyson, S.L. (2010): 'Cast Collecting in the United States', in *Frederiksen & Marchand 2010*, p. 557-576.
- Fowler, W.W. (1892): *Julius Caesar and the Foundation of the Roman Imperial System*, New York.
- Frederiksen, R. and E. Marchand, ed. (2010): *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin-Boston (Transformationen Der Antike, 18).
- Furtwängler, A. (1899): *Neuere Faelschungen von Antiken*, Berlin.
- Lythgoe, A.M., Richter, G.M.A., and E.A. Pennell (1910): *The Metropolitan Museum of Art. Catalogue of the Collection of Casts*, New York.
- Schuller, S. (1960): *Forgers, Dealers, Experts. Strange Chapters in the History of Art*, New York.
- Smith, A.H. (1904): *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*, vol. III, London.
- Steiner, W. (1990): 'In London, a Catalogue of Fakes: A Galaxy of Fakes at the British Museum', in *New York Times*, April 29, p. 37, 43.
- Synopsis BM (1844): *Synopsis of the Contents of the British Museum*, London, Woodfall, G. and Son.
- (1847): *Synopsis of the Contents of the British Museum*, London, Woodfall, G. and Son.
- Trendall, A.D. (1941): *A Guide to the Principal Casts of Greek and Roman Sculpture in the Nicholson Museum*, Sydney.
- Waldstein, C. (1889): *Catalogue of Casts at the Museum of Classical Archaeology*, London.

3D PRINTED CYPRIOT FIGURINES 'PLAYING' WITH MUSICIANS AT THE URE MUSEUM

AMY C. SMITH & CLAUDINA ROMERO MAYORGA
University of Reading, Ure Museum

INTRODUCTION

The educational programme of the Ure Museum of Greek Archaeology is closely linked to pedagogies of active and experiential learning, which sees hands-on engagement with the object of study as a key to long-term retention of ideas. The Ure Museum is an integral part of the Department of Classics at the University of Reading, known widely for its collections which include the fourth largest collection of Greek ceramics in Britain. Among its artefacts from other Mediterranean civilisations are approximately 100 Cypriot artefacts¹, of which at least 50% are liberally distributed throughout the museum's thematic displays on myth and religion, household, technique & decoration, etc. Yet our Cypriot collection remains relatively unused because Cyprus is little 'studied' by our visiting primary pupils. Our decision to forefront Cyprus in the utilisation of new – especially 3D – technologies is in part motivated by an effort to make better use of the Cypriot holdings.

Object-based learning facilitates the understanding of a subject, the development of academic and transferable skills, such as teamwork and communication, lateral thinking, practical observation and drawing skills. A multisensory approach² can also trigger innovative dissertation topics³ when applied to archaeology and related studies⁴. Concrete artefacts represent a vast continuum of abstract ideas and interrelated realities that are to be discovered by learners⁵.

The value of object-based learning methods can be summarised with three premises⁶. First, objects are not age specific. They can be used by people of any age; only the methods of questioning and conclusions will vary. This also applies to people with differing learning skills⁷. Second, objects can be used to understand people's lives; the Ure Museum's display allows learners to analyse objects relating to people, events and traditions rooted in antiquity. Third, objects give us the chance to develop our capacities for careful, critical observation of our world; learners are encouraged to think beyond their everyday experience.

REPLICATING KAMELARGA FIGURINES AT THE URE MUSEUM

The focus of our project is a group of nine figurines formerly in the possession of Gore Skipworth, who claimed they had come from 'old tombs in Cyprus'⁸. These mixed technique terracottas, which date to the Cypro-Archaic period (750-480 BC) are probably from Kition. They are of the Kamelarga style, local to that site, which is characterised by a moulded face attached to a wheel-made body. We have five types traditionally identified as representing females and one understood as a male warrior. Because of the 'gifts' that they hold, and the findspot of many other Kamelarga types, these figurines have been interpreted as ex-votos that ensured prosperity and abundant crops⁹.

¹ PICKUP *et al.* 2015, p. vii.

² ROMANEK & LYNCH 2008, p. 284; BIGGS 2003, p. 80.

³ CHATTERJEE 2010, p. 179-81; CHATTERJEE 2008, p. 215-223; CHATTERJEE & HANNAN 2015, p. 1-8;

DURBIN *et al.* 1991, p. 7.

⁴ BEAZLEY 1989, p. 98-102.

⁵ PARIS 2002, p.10.

⁶ SHUH 1982, p. 8-15.

⁷ KENNEDY 2016, p. 2.

⁸ PICKUP *et al.* 2015, p. 21.

⁹ KARAGEORGHIS 1999, p. 217-218; FOURRIER 2007, p. 23-37.

As part of our educational programme, we designed a workshop to delve into the function and symbolic meaning of these figurines, implementing new techniques and methodologies to expand our object-based learning pedagogies. Using photogrammetry techniques¹⁰, our staff and team of volunteers and interns created 3D models of the artefacts using Photoscan (by Agisoft) and Blender. Two figurines, a female with tambourine and the male warrior (specifically 47.2.29 and 47.2.27) had been previously uploaded to our sketchfab site (sketchfab.com/uremuseum) (fig. 1). We started experimenting with them while the rest of the team received their training.



Fig. 1. Cypriot figurine of a figure holding a 'tambourine', Cypro-Archaic period (750-480 BC), Ure Museum of Greek Archaeology inv. 47.2.29 and its 3D model rendition on www.sketchfab.com/uremuseum (© Ure Museum, University of Reading)

We used our Cube Pro Duo printer (with ABS filament) and a few bespoke printers which relayed on PLA. To facilitate the 3D printing process, we created a new base for the fragmented figurines, which altered the height and resulting authenticity of the 3D print. The support used in the

museum to secure the figurines vertically was not edited in Blender, hence it appears on the back of the terracottas as a thin pole attached to the back.

As Cypriot figurines were often found in great numbers in cultic context, we printed a large amount of replicas experimenting with different printing resolutions and textures. This was our way to engage also with materiality issues, such as scale, colour, texture, weight and iconography. The male warrior was printed in two light figurines, three heavier ones and one without artificial base, which is yet heavier. The 'tambourine' player was printed in four very heavy layered replicas, one as a mirror opposite, one in a larger scale, one in high resolution and another one with the base and concretions edited. (fig. 2 and 3)



Fig. 2. 3D printed replicas of the musician shown in Fig. 1 (© Ure Museum of Greek Archaeology, University of Reading)



Fig. 3. 3D printed replicas of the Cypriot warrior, Ure Museum of Greek Archaeology inv. 47.2.27 (© Ure Museum of Greek Archaeology, University of Reading)

¹⁰ Canon EOS 750D camera (ISO100, with an aperture of F8 and longer shutter speed) with tripod and two sets of lights.



Fig. 4. Visitors handling 3D replicas in the Ure Museum of Greek Archaeology (© Ure Museum of Greek Archaeology, University of Reading)

ASSESSING FEEDBACK FROM EDUCATIONAL ACTIVITIES

Cyprus in 3D was the common thread in our calendar of activities for 2018-2019: we incorporated our figurines in many events to promote the collection as part of our outreach programme and audience development, in which everyone had the chance to play with our prints as a way to understand ancient religion (fig. 4). We encouraged responses from the participants with questions about: what the figures looked like; who they might represent; what genders they might reflect; what each figurine was carrying, with follow-on questions such as why they might be carrying these attributes; the position in which each figurine might have been found (standing, lying, all together, separated).

'Digital Classics' was an event hosted in the Ure Museum (28/03/2019), to celebrate new approaches to ancient civilisations, which provided us with an opportunity to test the pedagogic function of the 3D prints: we welcomed 50 people (5-65 years old). After handling them, visitors surprised us with their own opinions on the original function of these figurines, saying that they were gods or real people showing their everyday life, but

turned into amulets or lucky charms for the afterlife, linking them to shabtis.

Our audience preferred the heavier replicas, which gave them the sensation that they were holding something important or 'real', as they put it. Although materiality was an issue, it was not as much of a hindrance as we had imagined: they quickly accepted that the surface of these artefacts was not that of the originals, but proceeded to play with them nonetheless.

Most of our audience considered the bearded figurine to be a male warrior or authority figure of some sort, holding a shield or weapon. They also spotted some resemblance to Egyptian pharaohs or shabtis, which enforced the idea that it was an 'important person'. The beardless figurine, however, was not identified as female in most cases, although when associated with the attribute it was considered to be a servant or a musician. Most visitors saw in the rounded shape a musical instrument (cymbals, tambourine, harp) while others any given offering (fan, discs, coin).

The different sizes were perceived as representing people from different ages or echelons of the society, being the

bigger ones more important, respected or richer. When asked about a possible interpretation for the whole set of figurines, they understood it as a family (the monarch's family) or a music band, with people playing instruments and dancing.

CONCLUSION

Our Cypriot 3D models and 3D prints have been displayed in informal learning environments, allowing people to freely interact with our collection and motivating discussions. Visitors from different backgrounds, ages and learning abilities engaged with our resources in similar ways: they overlooked the printing quality in some of the replicas and embraced the opportunity to touch and 'play' with copies of fragile artefacts that are usually safeguarded inside our cases. They all analysed the figurines as an expression of an ancient civilisation that showed an interest in music but also in war, a society with warriors and soldiers (males) and servants with food or musical instruments (females) that was once under the influence of Egypt, something that scholars have argued during the last century.

People preferred to interact with the 3D prints than with the 3D virtual models. With the sense of touch we recognise objects with different sizes and textures, which provide a 'tactile reality', sensations capable of generating mental images that are important for communication, aesthetics and concept formation. As we stated before, a sensorial experience can help to memorise new concepts and encourage an active mind, which is, in the end, the ultimate purpose of lifelong learning.

BIBLIOGRAPHY

- Beazley, J. D. (1989): 'The training of archaeologists', in Kurtz 1998, p. 98-102.
- Biggs, J. (2003): *Teaching for Quality Learning at University*, Buckingham.
- Chatterjee, H. (2010): 'Object-based learning in higher education: the pedagogical power of museums', in *University and Museums and Collections Journal*, 3, 179-181.
- Chatterjee, H. (2008): *Touch in Museums: policy and practice in object handling*, Oxford.
- Chatterjee, H. and L. Hannan (2015): *Engaging the senses: object-based learning in higher education*, Abingdon.
- Durbin, G. et al. (1991): *A teacher's guide to Learning from Objects*, London.
- Fourrier, S. (2007): 'La coroplastie chipriote archaïque: Identités culturelles et politiques à l'époque des royaumes', in *Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranéen*, 46, 23-37.
- Karageorghis, K. (1999): *The Coroplastic Art of Ancient Cyprus* 5, Nicosia.
- Kennedy, A. (2016): 'The Power of objects', in *24 Hour Museums, Making the most of Museums*, Teachandlearn.net, Open University. Available: https://www.open.edu/openlearn/ocw/pluginfile.php/631244/mod_resource/content/1/24mus1-02t_3.pdf (visited on 28/01/2018).
- Kurtz, D. C. (1998): *Greek Vases, Lectures by J.D. Beazley*, Oxford.
- Paris, S. G. (2002): *Perspectives on Object-Centered Learning in Museums*, Mahwah.
- Pickup, S., Bergeron, M. and J. M. Webb (2015): *Corpus of Cypriote Antiquities 30. Cypriote Antiquities in Reading. The Ure Museum at the University of Reading and the Reading Museum*, Uppsala.
- Romanek, D. and B. Lynch (2008): *Touch and the Value of Object Handling: Final Conclusions for a New Sensory Museology*, Oxford and New York.
- Shuh, J. H. (1982): 'Teaching yourself to teach with objects', in *Journal of Education*, 7, 4, p. 8-15.

THE USE OF REPLICAS IN ARCHAEOLOGICAL MUSEUMS AND EXHIBITIONS

SUSANNA MOSER

Civico Museo d'Antichità J.J. Winckelmann, Trieste

The present paper aims at discussing the value and possible roles of replicas of ancient artefacts within the framework of an archaeological museum or a temporary exhibition. Based on the personal experience of the author, it will focus on two different examples of replicas, whose comparison – it is hoped – will provide some insight on how to meaningfully employ replicas in the context of a display of archaeological material.

REPLICAS IN PERMANENT EXHIBITIONS

The first example that will be considered consists in the replicas that have been produced for the archaeological museum of Trieste (Italy), the Civico Museo d'Antichità J.J. Winckelmann. The Museum was founded in 1873, and in course of time it acquired collections of artefacts from Egypt, Cyprus, Greece, southern Italy, El Salvador, as well as prehistoric and Roman objects from the city itself and the surrounding territory¹.

This wealth of artefacts results in a three-floor display within a nineteenth-century building. The most recent rearrangements of the display date back to 2016 for the collections of Cypriot, Greek, Southern Italian vases and Mayan pottery, and to 17 January 2020 for three rooms of the Prehistory section, while the rest of the Museum display (Egyptian and Roman collections) was redesigned in 2000.

In these past few years, the rethinking of the display has aimed more and more at the involvement of people with

disabilities, in order to make the Museum as accessible as possible², notwithstanding the limitations imposed by the architecture of a historic building.

The first project the Museum developed in the years 2013-2014 consisted in a 3D-printed replica of an ancient Egyptian object. This was the *pyramidion* belonging to the priest Nes-nebu-hotep (inv. 12008): dating back to the Late Period (664-343 BC), this limestone small pyramid once stood on top of the tomb chapel of its owner, who likely served as priest at the Osiris temple in Abydos. It is 36 cm high and still bears traces of the original colours with which it was painted inside the carved decoration (fig. 1)³.



Fig. 1. The *pyramidion* of Nes-nebu-hotep, limestone, Late Period. Civico Museo d'Antichità J.J. Winckelmann, inv. 12008. Photo by Marino Iermani (© Comune di Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte)

¹ The estimated total of objects belonging to the Museum ranges from 40.000 to 50.000, as the Prehistoric collections have never been fully inventoried yet.

² The Museum has obtained in 2020 the COME-IN! Label, developed by the Interreg Central Europe COME-IN! Pro-

ject of the C.E.I. (Central European Initiative), funded under the European Regional Development Fund (ERDF) and aimed at improving the capacity of cultural and museum operators to attract all visitors by promoting cultural heritage and making sites more accessible to people with disabilities'

(from the C.E.I. website <https://www.cei.int/news/8530/come-in-project-on-accessibility-in-cultural-policies-outcomes-and-perspectives> (visited on 14 January 2021).

³ VIDULLI TORLO & CREVATIN 2013, p. 59-63; MOSER 2014, p. 57-58; MOSER 2020.



Fig. 2. The virtual model of the *pyramidion*, as seen from a screen without red-blue 3D glasses (© Susanna Moser)



Fig. 3. The 3D-printed model of the *pyramidion* on its blue base in the Egyptian room of the Museum (© Susanna Moser)

In cooperation with two local firms, IdeaPrototipi srl and Arsenal srl⁴, a new transportable technology was tested: the TiQuProcess® allows easy, contactless and fast scanning of small to medium-sized objects thanks to structured light. The *pyramidion* was placed under a 'dome' with several lighting spots; in front of it was placed the camera, which captured a series of images of the *pyramidion* while it rotated and was lighted from different points of view. This resulted in a 3D virtual model of the object (fig. 2), which could be seen and 'handled' using the appropriate software⁵ (which was especially developed)⁶.

This model was then printed with a 3D printer using stone powder and a binding medium, thus creating a scale 1:2 replica which, apart from the size, reproduced exactly the original in terms of material, surface treatment and colour (fig. 3). Though at the beginning this replica seemed perfect, the prolonged exposition to light and the contact with the fingers of Museum visitors resulted in a significant fading of the colours and in a clear evidence of the printing layers: these aspects of relatively limited durability should be taken into account when planning to have replicas in permanent exhibitions.

In 2015, the same TiQuProcess® was used to reproduce a portion of one of the masterpieces of the Museum: a fifth-century BC Attic red-figure *stamnos* (inv. S.424)⁷ depicting the introduction of Herakles among the Olympian deities (fig. 4). This time, only a 1:1 3D print of a section was made (the original vase is 31 cm high), which differed from the original in terms of material and of surface treatment: the original painted decoration was artificially 'raised' to make it accessible to visually impaired people (fig. 5)⁸.

The section replica, in a neutral beige color, was printed using ABS plastic: the feeling to the touch is quite similar to that of the original object, smooth and not cold. The 'readability' of the raised decoration was tested in collaboration with the Istituto Regionale Rittmeyer per i Ciechi⁹ of Trieste, and it resulted somewhat too detailed for a thorough comprehension of the figures. Nevertheless, this replica and the one of the *pyramidion* are both currently available for tactile interaction by visitors in the Museum rooms, close to their original counterparts.

⁴ The first one is based in Udine (<https://www.ideaprototipi.it/it>) and focuses on the use of new technologies for facilitating and improving productivity in any work environment. The other is a software firm based in Trieste (<https://www.arsenal-vr.it/>).

⁵ The virtual model was designed to be looked at us-

ing red-blue 3D glasses, in order to allow viewers to also perceive depth.

⁶ From the Museum website, <https://museoantichitawinckelmann.it/il-modello-virtuale-del-pyramidion-egizio/> (visited on 14 January 2021).

⁷ This *stamnos* has been attributed to the painter Hermo-

nax of the London Group E 445 (SCARFÌ 1969, tav. III.1, 3.1-4 and related catalogue entry).

⁸ From the Museum website <https://museoantichitawinckelmann.it/portfolio/lo-stamnos/> (visited on 14 January 2021).

⁹ Rittmeyer regional Institute for Blind People (<https://www.istitutorittmeyer.it/>).



Fig. 4. The red-figure Attic *stamnos* by Hermonax, 500-450 BC, Civico Museo d'Antichità "J.J. Winckelmann", inv. S.424. Photo by Marino Ierman (© Comune di Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte)



Fig. 5. The curator of the Museum, Dr. Marzia Vidulli, holding the 'sliced' replica of the *stamnos* and feeling with her fingers its raised decoration (© Susanna Moser)

REPLICAS IN TEMPORARY EXHIBITIONS

The second type of replica that will be examined is exemplified by the life-size reproductions of the burial chambers from two ancient Egyptian tombs: one is that of pharaoh Tutankhamun (about 1341-1323 BC) and the other that of Pashedu (XIX dynasty, about 1291-1185 BC), one of the workers who lived in the village of Deir el-Medina and are famous for being the builders and painters of the royal tombs in the Valley of the Kings (Luxor, Egypt).

These two replicas were part of the exhibition *Egitto. Dei, faraoni, uomini* held in Jesolo (Venice, Italy) from 26 December 2017 to 30 September 2018. They were made by an amateur egyptologist, Mr Gianni Moro: in three years, he first visited the original tombs and obtained the permission to take high resolution digital photographs of the decorated walls, as well as precise measurements of the rooms. Once back home, he prepared a series of relatively thin stone¹⁰ slabs of standard size, which can be assembled to build the exact, life-size reproduction of the chambers and disassembled for storage or transportation. The high resolution photographs of the decoration were subsequently printed on the stone surface¹¹. The result is astonishingly accurate: it really gives the impression of being confronted with the original painted decoration¹².

The exhibition was a general one about ancient Egypt, aiming at involving mostly schoolchildren and tourists who, in summer, crowd the relatively small seaside resort on the Adriatic Sea. Therefore, it is not surprising that a certain degree of spectacularisation was attained by exhibiting many original objects granted on loan by five Italian Museums¹³ side by side with these replicas and with a few other exact copies of ancient Egyptian artefacts (like three funerary papyri, for example¹⁴), items of contemporary art and a life-size diorama representing the ritual of embalming a corpse.

During a visit to the exhibition, the author of the present paper was therefore not entirely surprised to hear mixed comments by other visitors: some were enthusiastic, while others were confused – and, sometimes, disappointed – because they found it difficult to distinguish between

¹⁰ The stone is not natural stone, but a mixture of stone dust and a specific binding medium.

¹¹ CIAMPINI & ROCCATI 2018, p. 242-253 and personal communication to the author by Mr Gianni Moro himself, December 2017. Pictures of the replicas and some hints at the process of reproduction

can be found at <https://archeologiavocidalpascato.com/tag/gianni-moro/> (visited on 14 January 2021).

¹² Some other pictures of these replicas can be seen on the exhibition website <http://mostraegitto.com/>, at the section 'Scopri le Camere Funerarie in scala reale' on the main page, (visited on 14 January 2021).

¹³ They are: Museo Archeologico Nazionale in Florence, Civico Museo d'Antichità J.J. Winckelmann of Trieste, Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco in Rome, Civico Museo Archeologico of Asti, and Museo del Papiro Corrado Basile of Siracusa.

¹⁴ CIAMPINI & ROCCATI 2018, p. 265-269.

what was original and what was not¹⁵, or they complained about the lack in 'good taste' of the diorama.

DISCUSSION AND CONCLUSIONS

The comparison between these two different experiences leads to a series of considerations.

On the one side, there is the level of accuracy of the replicas: it is true that exact copies are usually more aesthetically pleasing, but sometimes they lose in terms of what a person can experience from them. Museums and exhibition organizers are more and more confronted with the concept of 'inclusiveness' and have to take into account the necessities of working with people with different disabilities: creating replicas that are not completely faithful to the original yet are 'readable' by the people they are destined to, not only allows these people to enjoy museums as everyone else, but often create new opportunities for the whole public. In the case of the replicas of the Trieste Museum, visitors without impairments greatly enjoy the possibility of touching them because this is the closest they can get to handling an original object.

On the other, there is the undeniable value that the replicas of the two burial chambers of the Jesolo exhibition have: since Egypt has become a less accessible country for foreign tourists after the revolution of 2012, they give the opportunity – and often the only one – to people to 'visit' monuments they would never get to otherwise¹⁶. It is the closest experience to entering a real Egyptian tomb, even if what was replicated is, in fact, only a small portion of the whole tombs, so visitors miss the impressions one gets while descending along dark, steep, and long corridors or stairs before suddenly emerging into a brightly painted and perfectly preserved room.

Nonetheless, the present author's opinion is that using replicas in museums and exhibitions has a limit. Specialists of each field related to art and antiquity are specially trained to detect originals and distinguish them from falsifications, copies, etc. but sometimes this training is so well established that it is difficult for them to understand how hard it can be to tell the difference for non-specialists.

Therefore, the mixture of replicas with original items should always be considered very carefully, if not avoided as much as possible. Stating that an object is a copy only on the object label is clearly not enough to avoid confusion in a significant portion of museum-goers, so the best option for fully exploiting the informative potential of replicas seems to combine this with other visual or practical strategies.

BIBLIOGRAPHY

Ceruti, S. and A. Provenzali, ed. (2020): *Sotto il cielo di Nut. Egitto divino*, exhibition catalogue Milan 11 March - 20 December 2020, Milano.

Ciampini, E. and A. Roccati, eds. (2018): *Egitto. Dei, faraoni, uomini*, exhibition catalogue Jesolo (VE) 26 December 2017 - 30 September 2018, Treviso.

Moser, S. (2014): *La collezione egizia: Trieste, Civico museo di storia ed arte*, San Dorligo della Valle (TS) (Memorie: musei e aree archeologiche del Friuli Venezia Giulia 5).

– (2020): 'Pyramidion del sacerdote funerario Nes-nebu-hotep', in Ceruti & Provenzali 2020, p. 19-20.

Scarfi, B.M., ed. (1969): *Corpus Vasorum Antiquorum. Fascicolo XLIII, Italia. Civico Museo di Storia ed Arte di Trieste I*, Roma.

Vidulli Torlo, M. and F. Crevatin, ed. (2013): *Collezione egizia del Civico Museo di Storia ed Arte di Trieste*, with texts by Susanna Moser and by the members of 'Casa della Vita' Association, Trieste.

¹⁵ It must be stressed out, nonetheless, that each object was labelled and that the labels contained the indication whether that item was an original or a copy.

¹⁶ Mr Gianni Moro offers his replicas to Museums and institutions for temporary exhibitions: the burial chamber of Pashedu, for example, was also

exhibited at the Museo Archeologico Nazionale of Aquileia in the Spring of 2013.

LA RÉPLIQUE ET L'AUTHENTIQUE DANS LES DISPOSITIFS DE MÉDIATION CULTURELLE AU MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT

LAURENCE BOUVIN, MARIE-AUDE LAOUREUX,
MARINE LIBERT & ANNE-FRANÇOISE RASSEAUX
Musée royal de Mariemont

« Madame, ce sont des vrais ? »
« Qu'est-ce qui se passe si je le casse ? »
« Vous nous faites vraiment confiance pour nous
donner des objets comme ceux-là ! »
« Est-ce qu'un jour nos propres objets passeront de
main en main dans un groupe comme celui-ci ? »

Ces réactions émanent de visiteurs confrontés à la manipulation d'objets dans le cadre de certains dispositifs de visites. Entre émerveillement, responsabilité, confiance ou encore projection, le contact direct avec les artefacts relève de l'expérientiel et soulève volontiers chez les participants un questionnement spontané. Dans tous les cas, celui-ci révèle un degré certain d'implication et de « conernation »¹.

On observe en effet, à Mariemont comme ailleurs, la volonté, au cours des vingt dernières années, de positionner le visiteur en tant qu'acteur de sa découverte². Favoriser la manipulation, c'est multiplier les canaux d'information pour construire des connaissances de façon empirique.

Dans ce scénario donnant accès à l'objet, deux cas de figure se distinguent tout particulièrement : l'usage de l'authentique et celui de la réplique. Motivés par des raisons spécifiques, l'un et l'autre donnent lieu à des approches singulières générant leurs propres impacts en termes cognitifs et comportementaux.

Nous abordons ici les deux usages, alimentés par des observations se fondant sur la pratique de l'équipe de médiation du Musée ainsi que sur des échanges avec des enseignants usagers, et avec nos collègues conservateurs et régisseurs.

DE L'USAGE DE LA RÉPLIQUE Petite exploration du champ lexical

La littérature scientifique relative à la médiation muséale développe la notion de réplique par le biais d'une terminologie nuancée : réplique, copie, reproduction, reconstitution, restitution, transposition ou encore fac-similé³. Ces nuances lexicales portent principalement sur le degré de fidélité à l'original, mais également sur le fait que le créateur soit ou non identique, ou encore sur le rapport à l'état de conservation du modèle au moment où il est répliqué. Ainsi la « réplique » correspondrait-elle à l'état le plus fidèle à l'original tandis que la « restitution » proposerait un état antérieur de l'original (par exemple, restituer une polychromie dégradée ou disparue). Une « transposition », quant à elle, « procède à des modifications (d'échelle, de matière, de cadrage...) qui auraient un pouvoir de révélation et d'analyse »⁴.

Dans l'exercice de notre pratique, l'essentiel de nos reproductions relève de la transposition puisque seules quelques caractéristiques sur lesquelles nous souhaitons insister sont ciblées. Ces choix répondent à des objectifs de transmission inscrits au cœur de nos dispositifs pédagogiques⁵ (fig. 1).

¹ Pour une définition du mot « conernation », voir PELLAUD 2011, p. 191-196.

² À ce propos, consulter, entre autres EIDELMAN *et al.* 2013, p. 73-113 et PINEL-JACQUEMIN *et al.* 2019.

³ Pour ces différentes définitions, voir notamment WALTER 2000, p. 271-273, BOUTAINE 2010, p. 57-58, LELEU 2018, p. 5-6 et FRANSEN & REINHARDT 2019,

p. 218 ; plus largement sur l'évolution de la notion de réplique, copie, etc. et les fonctions qui leurs sont propres VEROUGSTRAETE & COUVERT 2006, RIONNET 2009, p. 133-156 et GRIENER 2016.

⁴ D'après MOLINIER 2019, p. 47-48 ; RÉGIMBEAU 1997, p. 480.

⁵ Dans le cadre de l'exposition « Trésor ? / Trésor ! Archéologie au cœur de l'Europe » (2014), la trans-

position d'une fibule mérovingienne a été réalisée pour les publics déficients visuels. L'échelle choisie, plus grande que l'original, permet de mettre en évidence des détails qu'une reproduction à l'identique n'aurait pas permis. Forme et disposition des différents éléments sont privilégiées afin de permettre la compréhension des techniques d'orfèvrerie mérovingiennes.



Fig. 1. Manipulation de la transposition d'une fibule mérovingienne (© Musée royal de Mariemont)

Public déficient visuel, déclencheur

La création d'outils de médiation pour le public déficient visuel fait l'objet de nombreuses publications⁶. À Mariemont, la nécessité de créer, pour ce public spécifique, des dispositifs alternatifs à la visite classique, basée essentiellement sur la vue, a mené à la création quasiment systématique de transpositions. Celles-ci, intégrées à une

approche globale d'évocation mentale⁷, donnent par le toucher des informations aussi bien matérielles (forme, taille, matériau, technique mais aussi ergonomie, kinesthésie, etc.) qu'immatérielles (fonction, besoins humains, modes de pensées, notion de « design » ou de confort, etc.). Si la plupart de ces outils sont créés dans le cadre d'expositions temporaires, ils sont le plus souvent valorisés par la suite dans l'exploitation des collections permanentes. On observe d'ailleurs aisément un glissement de la mise en œuvre de ces outils vers d'autres publics, enfants ou adultes; exploitant de ce fait la plus-value de l'approche haptique en termes d'apprentissage, de compréhension d'artefacts décontextualisés mais aussi d'expérience et de connaissance sensible⁸.

DE L'USAGE DE L'AUTHENTIQUE

Appréhender un objet dans sa matérialité

La manipulation d'objets authentiques pallie l'absence du toucher dans l'approche de l'objet muséal. Proposer des objets « hors vitrines » en résonance avec ceux qui sont exposés sous vitrine offre, grâce au contact « physique », la possibilité d'appréhender l'objet dans sa matérialité. Son corolaire, la dimension sensorielle, positionne *de facto* le musée en tant que lieu de perceptions⁹.

Relation médiateur/public : responsabilité et confiance

Nous observons par ailleurs que le rapport à l'objet authentique favorise la sensibilisation du public au caractère unique et irremplaçable du patrimoine ainsi qu'à sa valeur testimoniale¹⁰. Le sens de la responsabilité – celle du médiateur et celle du public – est « palpable ». Ces situations, qui nécessitent soin et respect, installent un climat de confiance¹¹, gratifiante pour l'un comme pour l'autre, et revisitent favorablement la relation entre le médiateur et le visiteur.

⁶ De manière générale, consulter CANDLIN 2004, CANDLIN 2006 et BRADEN 2016; concernant quelques témoignages de dispositifs muséaux créés pour les déficients visuels et accessibles à d'autres publics: FERRON 2003, p. 4-13, GALLICO & LAEMMEL 2004, p. 25-31, DE RAMFORT 2008, p. 120-122 et JULES 2019, p. 34-41.

⁷ L'évocation mentale est la représentation d'un objet, d'un concept, d'une situation en l'absence de sa perception. Elle n'est pas exclusivement visuelle et peut aussi être olfactive, auditive, kinesthésique voire émotionnelle, d'après LES AMIS DES AVEUGLES ET DES MALVOYANTS 2019, p. 16

⁸ Dans le cadre de l'exposition « Parfums de l'Antiquité » (2008), des transpositions de vases grecs ont été réalisées en céramique. L'accent est alors mis sur le rapport entre forme et fonction afin de pouvoir

répondre aux questions: comment le parfum était-il appliqué sur le corps? Comment ces vases étaient-ils rangés? Quel vase pour quel usage? Le fait de les tenir en main permet de répondre intuitivement à ces questions; une démarche de manipulation qui rencontre un grand succès auprès des publics concernés.

⁹ Une activité intitulée « Laisser-toucher » donne aux visiteurs la possibilité de prendre en main des tessons gallo-romains et de récolter des informations autres que visuelles. Par exemple, le fond granuleux d'un mortier, qui contribue au broyage des ingrédients écrasés par un pilon, est plus perceptible au toucher qu'à l'œil. Dans cette activité, des tessons authentiques sont manipulés car, d'après la conservatrice Marie Demelene, ils sont à la fois assez nombreux au sein des collections et assez résistants pour ce faire. Le risque de perte d'information est

donc réduit au minimum.

¹⁰ Lors du réaménagement des collections asiatiques (2009), l'orientation muséographique des salles a privilégié la délectation esthétique des œuvres. L'équipe de médiation collabora alors avec Catherine Noppe, conservatrice, pour concevoir des « coffres à tiroirs » qui se veulent être une extension des collections: objets authentiques à manipuler par les visiteurs eux-mêmes, matières premières, objets « parents » des œuvres sous la forme de leur équivalent contemporain, outils permettant de tester le son ou encore la translucidité...

¹¹ Notons que selon certains enseignants, la manipulation d'authentiques, impliquant règles, attention et parfois stress, pourrait distraire les élèves de l'objectif premier: l'acquisition de notions historiques et archéologiques.

Dans la manipulation d'objets authentiques, le risque d'usure ou de dégradation est latent. Pour cette raison, leur sélection est strictement établie en collaboration avec le conservateur responsable. Il s'agit d'une réflexion commune qui mêle impératifs de conservation et de médiation et qui implique inévitablement la prise de risques. De cette réflexion émergent les conditions de manipulation de l'objet : la Régie des collections détermine comment présenter, transporter, caler les objets mais aussi la fréquence des manipulations et l'emploi ou non de gants (fig. 2).



Fig. 2. Manipulation de céramique gallo-romaine (© Musée royal de Mariemont)

Expérience inédite

La manipulation d'artefacts augmente chez le visiteur la sensation de participer à une expérience inédite et exclusive. Ce type de proposition est de plus en plus mis en place dans le secteur muséal. En témoignent les réserves exposées, les événements de déballage ou autres vitrines ouvertes.

Lors d'une visite au Musée dans le cadre scolaire, beaucoup d'élèves questionnent l'authenticité des pièces exposées : certaines ont l'air trop impressionnantes, trop bien conservées pour être « vraies ». Un des rôles du médiateur est de répondre à ces questionnements. De même, faire manipuler des authentiques ou des transpositions en connaissance de cause permet d'insister sur une forme d'honnêteté du monde muséal : on ne triche pas.

Retrouver un environnement humain

Décontextualisé, l'objet muséal est déconnecté de son environnement humain, celui qui l'a conçu, produit, utilisé. Lors de la manipulation, nous observons une augmentation potentielle de l'imaginaire, de la projection et de l'identification. Cette perspective ouverte sur l'altérité s'inscrit dans l'éducation à la citoyenneté. La réalité d'autres quotidiens devient perceptible. Il s'agit également d'intégrer à la visite la dimension du ressenti, celle de l'émotion que peut provoquer l'authentique¹².

Il arrive aussi que certaines personnes dévalorisent les authentiques manipulés par rapport aux expôts qui, eux, restent « intouchables ». Ce cas de figure permet d'aborder des concepts tels que le statut et la sacralisation des objets devenus muséaux.

POUR CONCLURE

Tant dans l'usage de la transposition que dans celui de l'authentique, la manipulation maximise la matérialité de l'objet et la sensorialité du visiteur. Elle apporte des informations complémentaires, consolide et diversifie les apprentissages, laisse une place au ressenti et aux émotions.

Le « vertige » de l'authentique, au sens d'émerveillement mais aussi de responsabilité et de prise de risque est permis dans le cadre de notre travail grâce à une collaboration étroite avec les conservateurs et les régisseurs. Nous nous trouvons donc dans une situation de co-construction. C'est ce contexte favorable qui nous permet de privilégier l'accès à des d'objets authentiques avec le public.

La manipulation d'objets constitue aujourd'hui un incontournable dans l'offre de médiation muséale à Mariemont. L'enjeu est de réinventer la proximité et avec elle d'autres rituels de visite.

BIBLIOGRAPHIE

Boutain, J.-L. (2010) : «Original et copie à l'épreuve du regard scientifique», in *Utopia Instrumentalis : fac-similés au musée*, Actes du colloque (Paris : Musée de la Musique), p. 57-70.

Braden, C. (2016) : « Welcoming All Visitors : Museums, Accessibility, and Visitors with Disabilities », in *University of Michigan Working Papers in Museum Studies* 12, p. 1-15.

¹² Lors d'une visite portant sur l'histoire du livre, un manuscrit sur parchemin est présenté. On peut encore y voir les traits qui ont guidé le copiste lors

de la calligraphie. L'authenticité de l'objet ajoute de la densité à la présence de l'humain derrière l'objet.

Candlin, F. (2004) : « Don't Touch! Hands Off! Art, Blindness and the Conservation of Expertise », in *Body & society*, 10/1, p. 71-90.

— (2006) : « The Dubious Inheritance of Touch: Art History and Museum Access », in *Journal of visual culture* 5/1, p. 137-154.

Eidelman, J., Gottesdiener H. et J. Le Marec, « Visiter les musées : Expérience, appropriation et participation », in *Culture & Musées*, Hors-série, 2013, p. 73-113.

Ferron, E. (2003) : « Pour voir les musées autrement ... », in *La lettre de l'OCIM* 90/4, p. 4-13.

Fransen, S. et K. M. Reinhart., (2019) : « The practice in making knowledge in Early Modern Europe : an introduction », in *World & Image*, 35/3, 2019, p. 211-222.

Gallico, A. et Chr. Laemmel (2004) : « Quand le musée apprend des visiteurs », in *La lettre de l'OCIM*, 96/4, p.25-31.

Jules, C. (2019) : « Journal de bord d'un parcours multi-sensoriel », in *La lettre de l'Ocim*, 182, p. 34-41.

Lamizet, B. et A. Silem, dir. (1997) : *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, Paris.

Leleu, N. (2017) : *Bis repetita, Essai sur les répliques, copies et reconstitutions dans le musée du XX^e siècle*, Bruxelles.

Les Amis des Aveugles et Malvoyants asbl, *Formation Passeur de sens* [s.d.] : *À la rencontre de la déficience visuelle*, Ghlin.

Molinier, M. (2019) : *La voie de l'inclusion par la médiation au musée des beaux-arts. Des publics fragilisés au public universel*, Sciences de l'information et de la communication, Université Paul Valéry, Montpellier III.

Pellaud, Fr. (2011) : « Lexique », in Pellaud 2011, p. 191-196.

— (1997) : *Pour une éducation au développement durable*, Versailles, 2011.

Pinel-Jacquemin, S., Lefebvre, M., Renard, J. et Ch. Zaouche-Gaudron (2019) : « Que signifie "expérience de visite" pour le public enfant ? », in *Communication*, vol. 36/1. Disponible sur <http://journals.openedition.org/communication/9790> (consulté le 03/11/2021).

Régimbeau, G. (1997) : « Reproduction de l'œuvre d'art », in Lamizet & Silem, p. 120-122.

de Ramfort, M. (2008) : « De l'objet à l'œuvre. La modalité tactile, nouvelle orientation en médiation », in *Érès/Reliance*, 2008/3, n° 29, p. 120-122.

Rionnet, Fl. (2009) : « Les multiples en sculpture face à l'originalité », in *De main de maître. L'artiste et le faux*, p. 133-156.

Verougstraete, H. et J. Couvert (2006) : *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches*, Louvain.

Walter, B. (2000) : « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (1939) », in *Œuvres*, t. III, Folio essais n° 374, Paris.

FROM REPLICA TO (DIGITAL) REPLICA AUGMENTED REALITY FOR PLASTER CASTS OF ARCHITECTURE

FRANCESCA TORELLO
Carnegie Mellon University, Pittsburgh

EXHIBITING ARCHITECTURE

Until the turn of the twentieth-century, vast collections of plaster casts were a surprisingly common feature of art museums¹. In the United States, where museums' primary mission was the popularization of Continental high culture, casts were revered as surrogates for the originals in great European collections. Plaster casting techniques offered an economic solution, as the original piece could be reproduced in multiple copies from just one moulding. The use of plaster also helped artfully achieve homogeneity among objects from disparate geographic locations and historical time periods, facilitating comparisons. With plaster replicas, even a provincial museum with limited funding could obtain a complete and orderly collection, presenting to its public the entire span of art history as a continuous development².

Among museum plaster casts, those of architecture have a peculiar status. They are not complete copies of originals, as is the case for statuary, but copies of pieces, fragments or portions of buildings - one historical response to the age-old conundrum intrinsic to exhibiting architecture: the tension between its appreciation, the experience of it, and the physical limits of what can be shown in a museum gallery. The complex relationship of plaster casts of architecture with their originals is at the origin of the Augmented Reality experience *Plaster ReCast*³, which was tested with the public at the Hall of Architecture of

the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, as part of the *Copy+Paste* exhibition in 2018.

The Hall of Architecture is a monumental collection of almost 150 plaster casts of architectural elements, still exhibited today in the grand space expressly designed to house it (fig. 1). Financed by steel baron and philanthropist Andrew Carnegie, assembled in only two years and opened to the public in 1907, the Hall offers us a fascinating and precise snapshot of the taste of early twentieth-century American élites and their architects. From its inception, the Hall of Architecture was conceived not only as a grand display, but as a pedagogical tool to educate the taste of



Fig. 1. The monumental plaster cast of the portal of Saint Gilles du Gard as displayed in the Hall of Architecture, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (Photograph by Luc Merx, used with permission)

¹ On plaster casts see FREDERICKSEN & MARCHAND 2010. On architectural plaster cast collections see LENDING 2018.

² 'Cast collections were not an oddity or a transient fashion, but the central attraction of American art mu-

seums during the years between 1874 and 1905' (WALLACH 1998, p. 46).

³ *Plaster ReCast* was designed by the author with Carnegie Mellon University colleague Joshua Bard, a designer and educator with a focus on architec-

tural robotics and fabrication, and in collaboration with CMU Entertainment Technology Center and the Carnegie Museum of Art. For a short video of the app in use in the museum galleries, see <https://vimeo.com/246512552>.

the public. Carnegie famously expressed the goal of offering an experience of the world to those who could not travel, but he also had in mind his own workers, pattern-makers and draftsmen, in addition to the architecture students of the nearby Carnegie Technical Schools⁴, as ideal recipients of the educational value of the plaster casts collection.

Today, this is the third largest collection of its kind in the world, following the much more famous ones at the Cast Courts of the Victoria and Albert Museum in London and the Galerie des Moulages at the Cité de l'Architecture et du Patrimoine, in Paris. Yet, until recently, the value judgment privileging authenticity over seriality weighed heavily on these objects. The longevity of this display might in fact be due to the impossibility of replacing the monumental architecture casts with originals, more than to a real appreciation of its merits. Over the years, the collection did not completely lose its ability to inspire awe in the visitor, but as the understanding of the role of plaster casts as part of the trajectory of the original works of art⁵ declined, and architecture and craft ceased to be based on the imitation of the canon, the collection lost its function and its pedagogical role, and also part of its intended audience.

A VIRTUAL TOUR

Plaster as a material is central to many of the techniques architects have traditionally used to create perceptual illusions in the built environment. Historical plastering parallels many of the operational strategies of contemporary Augmented Reality. Plaster cast collections are an early, and materially intensive, example of pre-digital virtual reality. In this sense, the Hall of Architecture provides a virtual tour within its walls – it collapses space and time, encouraging unexpected adjacencies and the ability to curate and organize fragments to form new structures of understanding.

The plaster casts in the Hall of Architecture are substantial, three-dimensional reproductions, at times of monumental size and imposing presence, but are also portals, entry points into a larger, virtual space to be explored. The *ReCast* Augmented Reality experience (fig. 2) is based on the interplay between these virtual and physical dimen-



Fig. 2. The *ReCast* interface for the order of the Mausoleum of Halicarnassus, shown in front of the plaster cast in the Museum (Still from the *ReCast* video, Make.Media, 2018)

sions of the cast collection – the required mental effort of imagining the original building in its complete state; the collection's didactic connections to history, geography, and archeology; and the concrete experience of visiting the Hall of Architecture, observing highly crafted artifacts in spatial juxtaposition to each other.

Plaster Recast was built on the Google Tango Developer Platform. At the time of the app's development, Project Tango offered advanced positional tracking and mapping functionalities, which were ideal for mixed reality applications. While the visitors explore the collection, the app runs a full screen, live camera view of the plaster collection, allowing the observer to remain visually connected with the physical artifacts in the gallery. When a cast is captured in the camera's field of view, interactive features are overlaid on top of the camera feed. Users can explore three primary interaction modes. The first is a three-dimensional scan of the cast fragment (fig. 3). Many of the casts are positioned high on the gallery walls, far from their observer. The scans provide a detailed reading of the fidelity of the plaster, including markings from the craftsmen and the patina of the original. Hotspots on the scans also allow for architectural details to be called out and explained. The second interaction mode allows the visitors to summon and explore a digital model of the entire original building the cast fragment stems from. This is placed on the floor of the museum, recalling a physical model in traditional architecture galleries. Physically moving the camera allows users to rotate, zoom, and pan to actively explore the building. The location of the fragment reproduced in the cast piece can be highlighted in the

⁴ The name changed to Carnegie Institute of Technology in 1912 and Carnegie Mellon in 1967. The

first brochure advertising the School of Architecture, published in 1914, features the Hall of Archi-

tecture as part of the school's facilities.
⁵ LATOUR & LOWE 2011



Fig. 3. 3D scan of the plaster cast of the Tower of the Winds' capital, as shown in *ReCast*.

ghosted view of the building's model. Finally, a brief historical note allows the visitors to explore the rich historical narratives associated with the casts and their relevance to turn of the twentieth century culture, as well as access archival documents from the Hall of Architecture Archive.

A LAYERED HISTORY

Using contemporary reality computing technologies, *ReCast* aims to restore the original educational role of the plaster casts and explore new ones - all the more important since the collection is still exhibited today, without historical explanation and with very little labeling effort, resulting difficult to understand for most visitors.

The plaster casts encompass many historical layers. We chose to privilege their turn of the century history and the moment that marks the making of the collection, trying to replicate as nearly as possible, through digital media, how a fin-de-siècle visitor would have experienced the Hall of Architecture. Yet it would be possible, and new technologies allow us to, enrich each museum piece with complex and multi layered historical narratives.

At the center of plaster casts' recent rediscovery lies an interest in seriality, copying, and multiplicity. These con-

cerns are connected with the issues raised by reproduction techniques such as 3D scanning and 3D printing and their impact on curation, museums and the ownership of originals⁶. From our point of view, though, one of the most promising aspects of the *Plaster ReCast* experience and its connection to the historical precedent of plaster cast collections are the exploration of the multiple historical layers museum replicas embed, and the prominent role of three-dimensional media.

Plaster ReCast strives to make the Hall of Architecture legible for its contemporary visitors, making up for a shared knowledge of the Western canon that was still ingrained in education at the turn of the twentieth century, but most visitors are not typically equipped with today. More importantly, it repropose the functioning of historical plaster cast collections, opening up the galleries to three-dimensional artifacts that could otherwise not be present in the Museum space – with vivid and more and more precise results as our modeling abilities and digital tools' capacity grow. In doing so, it reframes the question of what constitutes an architecture exhibition and points out how digital tools can respond to that age-old challenge in interesting and stimulating ways.

BIBLIOGRAPHY

- Bartscherer, T. and R. Coover, ed. (2011): *Switching codes. Thinking through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, Chicago.
- Fredericksen, R. and E. Marchand, ed. (2010): *Plaster Casts. Making, Collecting, and Displaying from Antiquity to the Present*, Berlin.
- Latour, B. and A. Lowe (2011): 'The migration of the aura', in Bartscherer & Coover 2011, p. 275-297.
- Lending, M. (2018): *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*, Princeton-Oxford.
- Wallach, A. (1998): *Exhibiting Contradictions*, Amherst.

⁶ The exhibitions *A World of Fragile parts*, Victoria and Albert London and *La Biennale di Venezia*, Venice,

May-November 2016, curated by Brendan Cormirer; and *Serial Classic*, Fondazione Prada, Milan, May-Au-

gust 2015, curated by Salvatore Settis and Anna An-
guissola, focus specifically on these aspects.

SAUVEGARDE ET EXPOSITION DE LA COLLECTION DE MOULAGES DE L'ULB PISTES DE RÉFLEXION

NICOLE GESCHÉ-KONING

Réseau des Musées de l'Université libre de Bruxelles

L'Université libre de Bruxelles, consciente de l'important témoignage que constituent les collections de moulages, a pu sauver une importante partie des œuvres appartenant à la Société d'archéologie classique et byzantine créée en 1930 et conservées en ses murs grâce à un important programme de patrimonialisation.

INVENTAIRE DE LA COLLECTION DE MOULAGES

Le but de ce programme de patrimonialisation établi en partenariat dans un premier temps entre le Centre de recherches en archéologie et patrimoine (CReA-Patrimoine) de l'Université libre de Bruxelles (ULB) et l'École nationale des arts visuels (ENSAV-la Cambre), puis avec les laboratoires LISA (Laboratories of Image Synthesis and Analysis de l'École polytechnique de Bruxelles), AllCe (Laboratoire d'Informatique pour la Conception et l'Image en Architecture de la Faculté d'Architecture La Cambre Horta) et PANORAMA (Plateforme d'Acquisition et de Numérisation d'Objets et de Relevés en Architecture, Monuments et Archéologie) de l'ULB, était avant tout de répertorier les moulages existants, d'en analyser l'état de conservation et d'en assurer, dans la mesure du possible, la restauration et veiller à leur mise en valeur et exposition. La collection avait fait l'objet d'un recensement général entre 2006 et 2009¹, lui-même complété en 2011 par un mémoire de fin d'études sous forme de catalogue raisonné² sous la direction d'Athéna Tsingarida, professeure d'histoire de l'art et archéologie du monde grec et directrice de la Société d'Archéologie classique et byzantine de l'ULB.

Sur les 160 moulages répertoriés dans le catalogue du Musée Léon Leclère où était exposée la collection³, seuls 63 moulages (45 moulages d'œuvres antiques ainsi que 18 moulages du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes) ont été conservés.

PROGRAMME DE CONSERVATION-RESTAURATION INTERDISCIPLINAIRE

En 2011, sur la base des conclusions de l'inventaire et de l'étude réalisée par F. Depas, une équipe interdisciplinaire fut rassemblée autour d'un projet de conservation-restauration de la collection associant des spécialistes de ce domaine du CReA-Patrimoine (S. Clerbois, V. Henderiks et moi-même), des professeurs de l'ENSAV-la Cambre, responsables de l'atelier de conservation-restauration de sculptures et céramiques (M. Decroly, D. Riesman et R. Lambert) ainsi que des étudiants et étudiantes des deux institutions.

Un diagnostic des dégradations et pathologies en 2011-2012 a permis de définir les priorités en matière de restauration. L'intention était de récupérer également les quelques moulages éparpillés à la fin des années 1980 et disséminés sur les différents campus de l'ULB et de mener l'une ou l'autre opération ponctuelle de conservation-restauration (petits collages indispensables à la stabilité des œuvres, dépoussiérage général et, surtout, neutralisation des moisissures qui s'étaient développées sur le plâtre dans les anciens lieux de stockage) avant le travail de restauration proprement dit dans les ateliers de l'ENSAV-la Cambre⁴.

¹ GESCHÉ-KONING 2009, p. 110-117.

² DEPAS 2011.

³ Fondation archéologique de l'Université de Bruxelles 1932, p. 31-57.

⁴ CLERBOIS 2014, p. 11-12; DECROLY & HENDERIKS 2019, p. 35-47.

Grâce au Fonds Van Huele et au support encourageant de l'ULB, la collection de moulages fut non seulement restaurée mais également « sauvée de la dispersion » et « conservée durablement dans un espace pérenne »⁵ (fig. 1).



Fig. 1. Vue de l'exposition des moulages aujourd'hui : ULB, 5^e étage du bâtiment A (© N. Gesché)

EXPOSITION ET SCÉNOGRAPHIE DE LA COLLECTION

Aujourd'hui, les moulages sauvegardés sont à nouveau visibles. Rassemblés en un même lieu, le choix retenu pour leur exposition a davantage été dicté par un souci pédagogique que véritablement muséographique. Le regroupement des œuvres en une salle des collections répondait à un choix délibéré de faire de cet endroit un lieu vivant de travail et d'étude. D'autres solutions auraient-elles pu être envisagées ? Inspirée par la présentation des sculptures antiques dans la centrale électrique Centrale Montemartini à Rome, j'avais proposé de profiter de la réaffectation de la salle des Hautes Énergies au bâtiment U sur le cam-

pus du Solbosch pour y exposer quelques moulages de la collection dans une même confrontation et rapprochement de deux mondes aux antipodes : l'antiquité classique et l'archéologie industrielle. Une ouverture vers la rue Depage aurait même permis un accès facile à un public extérieur à l'université. Des restructurations de bâtiments, le manque croissant de locaux au vu de l'accroissement du nombre d'étudiants ont eu raison de cette idée, tout comme le retour des moulages patiemment sauvés dans leur bâtiment d'origine à la villa Capouillet qui avait abrité le Musée Léon Leclère et dont ne subsistent que de mauvais clichés de la première disposition des œuvres⁶. Les contraintes budgétaires ont contraint l'Université à détruire cet édifice plus ancien, le coût de sa rénovation dépassant celui de sa démolition et reconstruction.

UN MUSÉE VIRTUEL DES MOULAGES

Réjouissons-nous que la collection de moulages de l'ULB ait pu être sauvée et qu'elle retrouve sa fonction de soutien pédagogique. Vu le regain d'intérêt que suscitent aujourd'hui ces importants canons de l'histoire de l'art remis dernièrement en valeur entre autres à la villa Médicis à Rome dans l'exposition « Une Antiquité moderne » (7 novembre 2019 – 1^{er} mars 2020) et en Belgique au Musée L à Louvain-la-Neuve qui a ouvert en 2020 sa Galerie des moulages, la numérisation des 63 moulages de l'ULB et leur scénographie muséale virtuelle sur internet sont une autre possibilité de pérennisation et d'accès à tout un chacun. Le tout virtuel est-il toutefois l'avenir à souhaiter pour cette collection universitaire presque centenaire ? Lieu d'étude *in situ* devant les œuvres restaurées et numérisation systématique avec mise en ligne, telle est la situation actuelle.

Un atelier consacré à la problématique des moulages dans les universités prévu en juin 2020 dans le cadre de la conférence internationale d'Universeum (European Academic Heritage Network) qui devait se tenir à Bruxelles, Gand et Mons, est reporté à 2022, crise sanitaire due à la Covid-19 oblige. L'occasion de repenser la présentation de la collection des moulages de l'ULB ?

⁵ CLERBOIS 2019, p. 12.

⁶ GESCHÉ-KONING 2019, fig. 2.3, p. 17.

⁷ SCHENKEL, GUILLAUME & DONEUX 2019, p. 67,

fig. 6.11 (<https://panorama.ulb.ac.be/portfolio/digitalisation-de-la-collection-de-platres-antiques-de-lulb/>).

BIBLIOGRAPHIE

Clerbois, S. (2014) : « La conservation-restauration des moulages en plâtre de la Fondation archéologique, un projet pluridisciplinaire entre le CReA-Patrimoine et l'ENSAV-la Cambre », in *Lettre d'information du CReA-Patrimoine*, janvier, n° 11, p. 11-12.

— éd. (2019) : *La collection des moulages de la Société d'archéologie classique et byzantine de l'Université libre de Bruxelles. Histoire d'une restauration*, Bruxelles.

Decroly, M. et V. Henderiks (2019) : « Une expérience pédagogique et interdisciplinaire originale entre l'ULB et l'ENSAV-la Cambre : l'étude et la restauration des moulages », in Clerbois 2019, p. 35-47.

Depas, F. (2011) : *Catalogue des moulages de l'ULB. Réalisé à partir du catalogue de la Fondation Léon Leclère de 1932 et complété* (Mémoire de licence non publié présenté sous la direction du Prof. A. Tsingarida, Université libre de Bruxelles, 2010-2011).

Fondation archéologique de l'Université de Bruxelles, éd. (1932) : *Musée Léon Leclère*, Bruxelles.

Gesché-Koning, N. (2009) : « Du Musée Léon Leclère au Musée d'Histoire de l'art et archéologie » in Gesché-Koning & Nyst 2009, p. 110-117.

— (2019) : « Les tribulations de la collection. Heures de gloire, d'abandon et de remise en valeur », in Clerbois 2019, p. 15-22.

Gesché-Koning, N. et N. Nyst, éd. (2009) : *Les Musées de l'ULB. L'Université libre de Bruxelles et son patrimoine culturel*, Bruxelles.

Schenkel, A., Guillaume, H.-L. et T. Doneux (2019) : « Techniques photogrammétriques en conservation du patrimoine : de la statue en plâtre au musée virtuel », in Clerbois 2019, p. 57-68.

COLLECT, DRAW AND STUDY THE USE AND BENEFIT OF LARGE AND SMALL PLASTER REPLICAS IN THE ALLARD PIERSON MUSEUM

RENÉ VAN BEEK AND BEN VAN DEN BERCKEN
Allard Pierson, University of Amsterdam

The Allard Pierson is the only museum in the Netherlands where a collection of plaster casts after classical sculpture and plaster impressions of engraved gems are permanently on display for the museum visitor. While these objects allow the museum to expand its narrative of antiquity, they also serve to demonstrate the educational tradition and interest in antiquities in the 19th and early 20th centuries, as well as contribute to our understanding of perspectives on antiquity in more recent times. This contribution presents the background and renewed role

of the Amsterdam plaster casts, from statue to engraved gem impression, in the museum galleries.

PLASTER CASTS

Almost a hundred plaster casts, mainly from the Classical and Hellenistic periods, are on display on the top floor of the museum (fig. 1)¹. The casts date from the end of the 19th – beginning of the 20th century. The majority of these plasters were once on display in the Museum of



Fig. 1. The plaster cast collection of the Allard Pierson [© Allard Pierson]

¹ We use the terms plasters or casts in this article. With both terms a cast in plaster after a classical sculpture is meant.

Reproductions in The Hague, which opened in 1920². The first director and initiator of that collection was the banker Constant Willem Lunsingh Scheurleer (1881-1941) who, in addition to a collection of antiquities, also owned casts of old sculptures. Due to financial problems, the Museum of Reproductions was acquired by the Royal Academy of Art in The Hague in 1933. When the Academy deaccessioned its plasters in the 1970s, a number of 'classical' sculptures were brought to Amsterdam in 1975³. They joined the already existing small collection of casts collected by professor Allard Pierson (1831-1896), which was used in academic education. Plaster casts have always played a role in archaeology as a university discipline, in the 19th century and still today. However, in the course of the 20th century, many collections of plasters in the Netherlands, including those of the Rijksmuseum in Amsterdam, were lost due to a lack of interest. The focus was increasingly on originals for the purpose of study, education and museum display. Fortunately, a beautiful collection has been preserved in the Allard Pierson. Since collections of large antique sculptures are lacking in the Netherlands, the life-sized and life-like copies in plaster have great appeal.

USE IN DRAWING EDUCATION

As early as the 16th century, artists in Italy were encouraged to use plaster casts of statues from Classical antiquity as models. When the famous Italian sculptor Bernini visited Paris in 1665, he encouraged students to use plaster casts to master drawing techniques⁴. For centuries, students in art academies trained their skills in this way and thus plaster casts became indispensable to the trade. A well-known example of such an art academy in the Netherlands is Felix Meritis in Amsterdam, where plaster casts of classical sculpture were exhibited in rooms where students and artists learned drawing and painting (fig. 2).



Fig. 2. *The Drawing Gallery of the Felix Meritis Society*, painting by Adriaan de Lelie, 1801, oil on canvas. Collection of the Rijksmuseum Amsterdam, inv. SK-C-538 [© Rijksmuseum Amsterdam]

The plaster gallery of the Allard Pierson consists of a mixture of antique and modern casts which are intrinsically interesting for both their own history as well as what they add to the narrative in the museum galleries. What is the idea behind this display? First, the museum visitor is looking at plaster sculptures that were made more than a hundred years ago and which served as drawing models. A visitor to the museum can appreciate that they are not only looking at a copy of an ancient statue, but also that the mould itself is well over a century old. Second, attention is paid to the history of archaeology; the discovery of original sculptures from Classical antiquity in the 16th and 17th centuries greatly influenced Western European art. The plasters form a melting pot of time and culture. Thirdly, in a museum, plaster casts of famous sculptures are important because they complement archaeological, historical and art-historical storylines. At the beginning of the 19th century, interest in archaeology grew. Objects from antiquity and their provenance received more attention. In 1816, sculptures from the Parthenon were displayed in the British Museum. One of the important casts in the Allard Pierson is a fragment of the west frieze of the Parthenon with a rider and a horse. In the original fragment of the frieze in Athens the head of the rider is missing, but since Lord Elgin also made moulds of sculpture that was not shipped to London and because casts made from these have been preserved, the Allard Pierson Museum does have the head and can show the fragment as it originally was (fig. 3).



Fig. 3. Fragment of the west frieze of the Parthenon. Plaster cast in the Allard Pierson, inv. 16.029. Original in Athens. In the original fragment, the head of the horseman does not exist anymore [© Allard Pierson]

² LUNSINGH SCHEURLEER 1920, p. 2.

³ VAN BEEK 2020, p. 19.

⁴ CHANTELOUX 1930, p. 156.

The possibilities to make use of a collection of plasters in a museum are numerous. Over the past few decades, plasters have been increasingly integrated into the museum presentation of the Allard Pierson. They join Greek and Roman artefacts in order to underline the narrative the museum wants to tell. Two large plaster casts of the Augustus of Prima Porta and the Capitoline Wolf have recently been purchased and they take an important place in the museum galleries. They are part of the narrative that clarifies the origin of the Roman Empire and the start of the Roman imperial period. The museum recognizes the risks of using original objects in combination with copies because the visitor cannot always make the distinction. Often it is experienced by the visitor - after seeing one copy - that everything is a copy. This requires good explanation to the visitor. But the confrontation of plasters with original works from antiquity provides a renewing and enriching experience.

COLOURFUL ANTIQUITY

As is well known, Classical sculptures were painted in bright colours. The white and dark green plasters therefore give an incorrect image of Classical sculpture. Extensive pigment residue analysis on several Classical statues has revealed which colours were used. The plaster copies that can be found in the Allard Pierson are suitable to colour reconstructions with projection. Thanks to the addition of colour through digital projection on the sculptures, a more reliable impression of the original Greek sculpture emerges.

DACTYLIOTHECAE

Next to larger plaster casts of statues and reliefs, minute plaster impressions play a similar role in the Allard Pierson. These are some of the smallest replicas of Classical and Neoclassical art. It concerns a collection of over 2,700 gypsum and/or a composition with sulphur impressions of engraved gems (in raised and sunken relief) placed together in a set of custom made wooden trays or boxes. These sets of impressions in boxes are called *dactyliothecae* of which there are four in the Allard Pierson collec-

tion⁵. Since 2020 two of these *dactyliothecae* are exhibited for the first time in decades.

Collections of engraved gems already existed in antiquity⁶. By the 16th century gems from antiquity were not only collected and reused, but sometimes even reworked to 'perfect' them. The hardness (and hence durability) and aesthetic value of their raw material made them very suitable for experiencing the works of art from antiquity as close as possible⁷. From the 16th century not only the gems, but also their impressions circulated among collectors and scholars and contributed to an accelerated spread of Classical iconography over Europe. This tradition reached its peak in the 18th century. The sets of impressions were used for entertainment by collectors and Grand Tour travellers, but also for educational purposes by universities and schools. The Amsterdam *dactyliothecae* may have been used for both purposes. A set of six round frames was most probably meant for display purposes. The impressions, which show art works of Leonardo da Vinci, Antonio Canova and Bertel Thorvaldsen, are well-known from other *dactyliothecae*. In the 19th century it was very common for gem engravers to receive commissions to copy important works of art like these onto engraved gems⁸.

Several of the other Amsterdam *dactyliothecae* seem better suited to a study or educational purpose. Impressions in some sets point towards the distinguished dealers Giovanni Liberotti and Pietro Paoletti in Rome⁹. Another *dactyliotheca* in the Allard Pierson Museum originated from the well-known workshop of Tommaso Cades (1772-1840) in Rome (fig. 4)¹⁰. The most impressive impression in the Amsterdam Cades is, due to its size (height 12.8 cm) and quality, one of the Strozzi cameos portraying the emperor Augustus¹¹. Finally, it is worth mentioning an as yet unidentified *dactyliotheca* that is currently being investigated (fig. 5). Consisting of three book shaped volumes with 1,199 impressions of engraved gems from collections all over Europe and an accompanying catalogue in French, this *dactyliotheca* might once have belonged to professor Allard Pierson or Jan Six whose library came to the University of Amsterdam after his death and was

⁵ The *dactyliothecae* in the Allard Pierson have inventory numbers per volume or per tray. The sets are as following: APM18933 (round *dactyliotheca*, 6 trays); APM18935 (unidentified, 10 trays); APM18930-APM18932 (unidentified book shaped, 17 trays); APM18934 (Cades, 23 trays); there is also a set of separate impressions without a tray: APM17939-APM17949 and APM17951-APM17995. These *dactyliothecae* date from the 18th-19th c. For previous work on these *dactylio-*

thecae, see GODIN 1995, p. 1-9. For the materials used for the impressions, see RIEDL 2006, p. 127-128.

⁶ For example Mithridates of Pontus and Marcus Scaurus, son-in-law of Sulla, see VAN DEN BERCKEN & VERBERK 2015, p. 49.

⁷ GODIN 2009, p. 111.

⁸ KNÜPPEL 2006, p. 31 note 133. The presence of the work of gem engraver Luigi Pichler among the impressions in the round *dactyliotheca* underlines this.

⁹ KNÜPPEL 2006, p. 31; KOCKEL & GRAEPLER 2006, p. 190-193 Cat. 19-20. It has also been argued that most of the impressions from this round *dactyliotheca* came from the *dactyliotheca* of Tommaso Cades (GODIN 2009, p. 267).

¹⁰ For example in the Rijksmuseum van Oudheden, Leiden: inv. GS-70010 and GS-70011, see KOCKEL 2017, p. 144 and KNÜPPEL 2009, p. 95.

¹¹ This cameo is presently in the British Museum, inv. GR 1867.5-7.484.



Fig. 4. Dactyliotheca by Tomasso Cades, APM18934 (© Allard Pierson)

consulted often by students and scholars¹². Recent publications on and renewed interest in these smaller 'copies' of objects from antiquity and Neoclassical times help in the identification of the Amsterdam *dactyliothecae*. Like the plaster casts of statues and reliefs they allow for a broader educational narrative in the museum galleries.

CONCLUSION

The use of plasters in a permanent archaeological exhibition offers opportunities to expand the narrative. In the case of large plaster sculptures, it is about the importance of the monumental antique sculpture and the history of the archaeological discoveries of important monuments such as the Parthenon in Athens. In the case of the small plasters from a *dactyliotheca*, it is about the history of the appreciation of archaeology. The Allard Pierson is fortunate to be able to show both examples as educational tools.

BIBLIOGRAPHY

- Beek, R. van (2004): 'Pleisterbeelden op zolder', in *Mededelingenblad Amsterdam*, 89, p. 10-15.
- (2007): 'Beeld in gips', in *Beeld voor Beeld, Allard Pierson Museum*, p. 30-41.
- (2020): 'Gipsen beelden in het Allard Pierson', in *Archeologie Magazine*, 5, p. 18-22.
- Bercken, B. van den and S. Verberk (2015): *Pracht & precisie. Kleine meesterwerken in steen*, Leiden.
- Bercken, B. van den and V. Baan, ed. (2017): *Engraved gems. From antiquity to the present*, Leiden (*Papers on Archaeology of the Leiden Museum of Antiquities*, 14).
- Chantelou, M. (1930): *Journal du voyage en France du Cavalier Bernini*, Paris.
- Cok-Escher, J. (1984): 'De verzameling gipsafgietsels van museum en instituut', in *Mededelingenblad Amsterdam*, 31, p. 3-7.
- Frederiksen, R. and E. Marchand, ed. (2010): *Plaster Casts, making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, Berlin-New York.

¹² COK-ESCHER 1984, p. 4.



Fig. 5. One of three book shaped volumes, APM18932 [© Allard Pierson]

Godin, F. (2009): 'Antiquity in plaster: production, reception and destruction of plaster copies from the Athenian Agora to Felix Meritis', in *Amsterdam, Academisch Proefschrift*, Amsterdam. Available at <https://hdl.handle.net/11245/1.319485> (visited 07/01/2021).

Godin, F. (1995): 'Een oude passie. Het verzamelen van afdrucken van gesneden stenen', in *Mededelingenblad Vereniging van Vrienden van het Allard Pierson Museum Amsterdam*, 62, p. 1-9.

Knüppel, H. (2009): *Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform*, Mainz (Stendaler Winckelmann-Forschungen, Band 8).

Knüppel, H. (2006) : 'Daktyliotheken – Konzepte einer historischen Publikationsform', in Kockel & Graepler 2006, p. 17-38.

Kockel, V. (2017): "A treasure, a schoolmaster, a pass-time" Daktyliothecae in the eighteenth and nineteenth centuries and their function as teaching aids in schools and universities', in van den Bercken & Baan 2017, p. 131-144.

Kockel, V. and D. Graepler (2006) : *Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. Und 19. Jahrhunderts*, München.

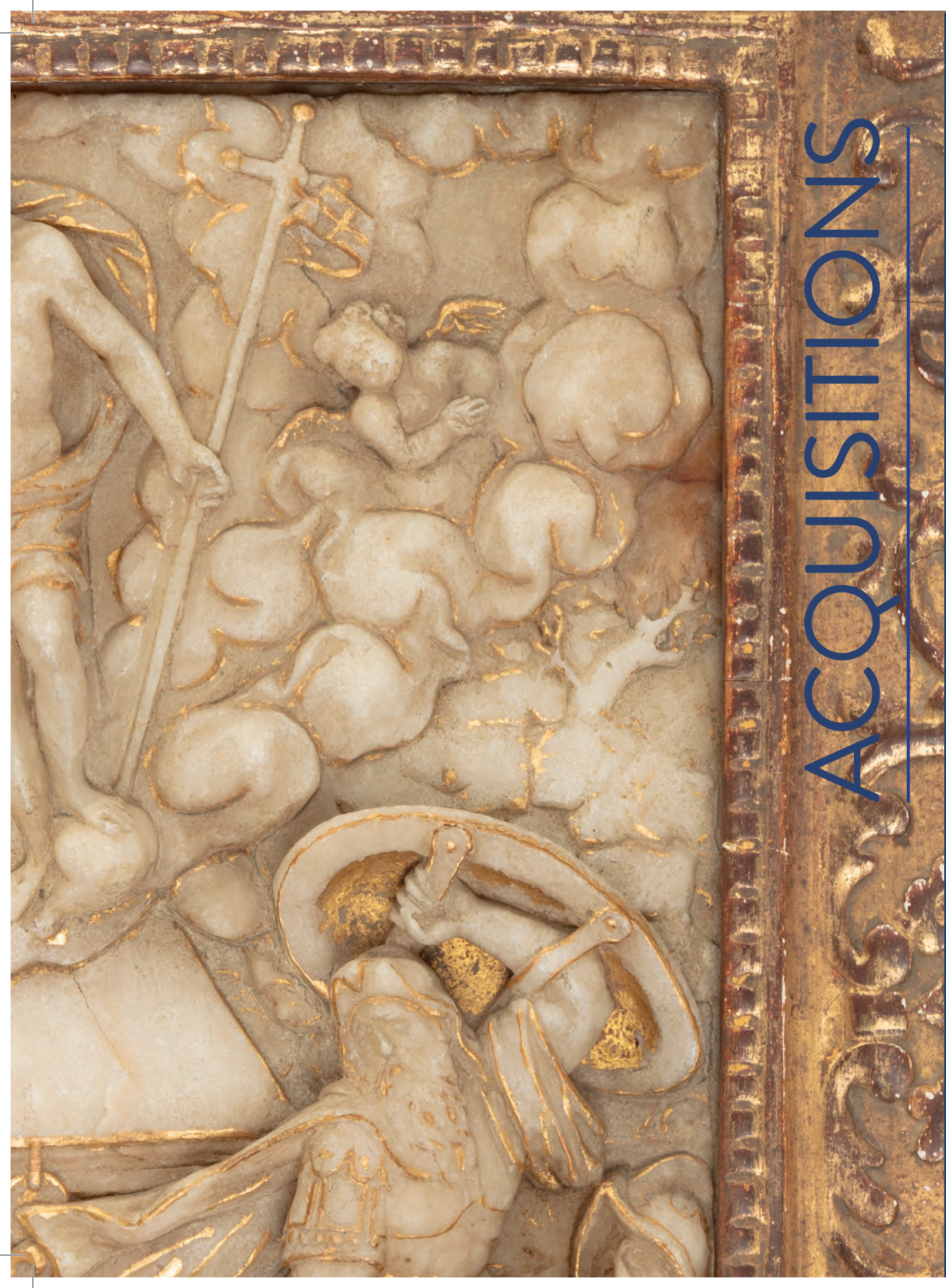
Rheeden, H. van (2001): 'The rise and fall of the plaster-cast collection at The Hague Academy of Fine Arts (1920–1960): a personal enterprise of the Dutch dilettante and classicist, Constant Lunsingh Scheurleer (1881–1942)', in *Journal of the History of Collections*, 13/2, p. 215-231.

– (2004): 'De lotgevallen van het Gipsmuseum (1920-1960)', in *Jaarboek 2004 Geschiedkundige Vereniging Die Haghe, Den Haag*, p. 76-114.

Riedl, N. (2006): 'Von der Kunst Helden zu schaffen. Techniken der Steinbearbeitung und der Herstellung von Repliken', in Kockel & Graepler 2006, p. 121-130.



ACQUISITIONS



MÉDAILLON À L'EFFIGIE DE MITHRA CAVALIER

Bronze

D. 4,8 cm ; 52,35 g

Turquie, Trabzon (*Trapezus*, province du Pont)

216-217 apr. J.-C. (règne de Caracalla)

Inv. Ac.2021/47

Dans le cadre de la préparation de l'exposition *Le Mystère Mithra. Plongée au cœur d'un culte romain* (20 novembre 2021 au 17 avril 2022), le Musée a acquis un médaillon en bronze à l'effigie de Mithra émis sous le règne de Caracalla dans la cité provinciale de Trapézonte. L'objet a été acheté au cours d'une vente aux enchères organisée par les Éditions Victor Gadoury le 30 octobre 2020 à Monaco.

Ce médaillon de bronze se compose d'une monnaie intégrée dans une monture bordée de listels concentriques. Au droit, on distingue le buste lauré, drapé et cuirassé de l'empereur Caracalla (211-217 apr. J.-C.) dont le visage est en partie effacé. Autour de lui court la titulature : AYT KAI M AYP ANTΩNEINOC CEB (« L'empereur César Marc Aurèle Antonin Auguste »). Vu de profil vers la droite, le portrait impérial est intégré dans un cercle de petits grains en relief appelés grènetis. Au revers, le dieu Mithra, coiffé d'un bonnet phrygien, monte un cheval marchant vers la droite. Derrière lui se dresse un arbre dont les branches épousent la courbe supérieure du médaillon. Devant lui sont érigés un autel enflammé et une haute colonne sur laquelle est perché un corbeau. Autour de la scène court une légende que l'on qualifie d'ethnique : ΤΡΑΠΕΖΟΥΝΤΙΩΝ, signifiant que l'objet a été émis au nom « des citoyens de Trapézonte ». À l'exergue est inscrite la date ΕΤ ΠΝΓ, soit « l'an 153 » de la cité, ce qui correspond à 216/217 apr. J.-C. puisque l'annexion à l'Empire eut lieu en 64, sous Néron. Un cercle de grènetis entoure là aussi l'image (le type monétaire) et le texte (la légende monétaire). Hormis une entaille dans le listel extérieur, le médaillon est en bon état de conservation.

Dans son acception la plus stricte en numismatique, un « médaillon » désigne un objet en métal (or, argent ou bronze) dont la frappe répondait aux besoins de l'empe-

reur pour les dons qu'il distribuait à l'occasion d'événements importants. En réalité, le terme convient à une grande variété d'objets qui ont pu répondre à une multitude d'usages (bijoux, amulettes, offrandes, etc.). La monnaie de notre médaillon a vu son usage initial détourné pour devenir un bijou personnel qui a très bien pu servir de réceptacle à une dévotion religieuse.

La légende du revers permet d'attribuer l'émission monétaire à la ville de Trapézonte, située sur le littoral sud de la mer Noire, dans la province romaine du Pont. Cette cité a émis un monnayage civique, à usage principalement régional, durant plus d'un siècle, de l'an 50 (113/114 apr. J.-C. lors du règne de Trajan) à l'an 181 de la cité (244/245 apr. J.-C. lors du règne de Philippe). Le type monétaire le plus souvent utilisé par cet atelier est à l'effigie du dieu Mithra. D'abord représenté en buste, avec parfois l'avant-train d'un cheval, il apparaît à partir des Sévères, en 194/195 apr. J.-C. précisément, sous la forme d'un dieu cavalier. S'il figure parfois au galop dans les scènes de chasse peintes ou sculptées des mithréums, Mithra monte ici un cheval au pas, à l'image d'autres divinités thraces et anatoliennes. Cette représentation du dieu sur les monnaies de la cité témoigne de l'existence d'un culte public à Trapézonte, distinct des formes culturelles privées qui lui sont rendues dans l'Occident romain.

Richard VEYMIERS
Nicolas AMOROSO

BIBLIOGRAPHIE

Vente de Dr. Busso Peus Nachfolger, *Antike – Islam*, Auktion 392, Frankfurt am Main, 4 mai 2007, lot 4.574.

Éditions V. Gadoury, *Vente aux enchères de monnaies d'exception*, Monaco, 30-31 octobre 2020, lot 175.

R. Veymiers et L. Bricault, « Médaillon à l'effigie de Mithra cavalier », in Laurent Bricault, Richard Veymiers et Nicolas Amoroso (éd.), *Le Mystère Mithra. Plongée au cœur d'un culte romain*. Catalogue de l'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2021, cat. II.13, p. 208-209.



L'ANASTASIS CHILDERICI I DE JEAN-JACQUES CHIFFLET

Anastasis Childerici I. Francorum regis, sive Thesaurus sepulchralis Tornaci Neruiorum effossus, & Commentario illustratus. Auctore IOANNE IACOBO CHIFLETIO, Equite, Regio Archiatrorum Comite, & Archiducali Medico primario. [Armes gr.s.c.] Antverpiae, ex officina Plantiniana Balthasar Moreti. M. DC. LV.

T., [14], 330, [21], [1 bl.] p. (sig. *-2*4 A-2X4): ill. gr.s.c.; in-4° (251 x 197 mm).

Dédicace de l'auteur au gouverneur général des Pays-Bas espagnols, l'archiduc d'Autriche Léopold-Guillaume. Bruxelles, 27 mai 1654 (f. *2^e-2*2^e). – Approbation : Guillaume Bolognin, chanoine et censeur des livres. Anvers, 12 octobre 1654 ; privilège du roi d'Espagne Philippe IV accordé à l'auteur. Bruxelles, le 26 septembre 1654 (f. 2*4^e). – Titre imprimé en noir et rouge ; armes gr.s.c. de Léopold-Guillaume au titre. – Contient des gravures sur cuivre illustrant la vie et le trésor du tombeau de Childéric I^{er} (p. 9, 96, 130, 141, 151, 172, 182, 194, [202-203], 204, 209, 210, 218, 224, 226, 231, 236, 243, 252, 261, 267, 271, 278, 286, 322).

Inv. 21.881 B (LP17 0033 B) [Reliure en veau].

L'*Anastasis Childerici I* de Jean-Jacques Chifflet (*Besançon, 1588 - † Bruxelles, 1673), imprimé à Anvers chez Balthazar II Moretus en 1655, présente l'inventaire des découvertes archéologiques de la tombe du roi franc Childéric I^{er}, père de Clovis (STCV, n° 12870536).

Mise au jour fortuitement à Tournai le 27 mai 1653 à l'occasion de travaux de reconstruction de l'hospice Saint-Brice, la tombe contenait un lot d'objets précieux exceptionnel, enfoui auprès du roi défunt. Le prestigieux mobilier funéraire, emporté à Vienne par le gouverneur général des Pays-Bas espagnols Léopold-Guillaume en 1656, et offert dès 1665 par l'empereur du Saint-Empire Léopold I^{er} au roi de France Louis XIV, est aujourd'hui partiellement conservé au Département des Monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France. Les quelques pièces d'orfèvrerie cloisonnée de grenats, la poignée d'or et les éléments de garniture de l'épée longue témoignent encore de la richesse de l'ensemble qui a connu de nombreux avatars. Les circonstances de la découverte avaient déjà contribué à la disparition d'une partie du trésor, distribuée ou subtilisée. Quant au vol commis à Paris dans la nuit du 5 au 6 novembre 1831, il a eu pour conséquence d'en réduire davantage le volume. Heureusement, la publication de Chifflet, remarquable pour

l'époque, présente vingt-six planches gravées sur cuivre, des descriptions et des interprétations, dont certaines doivent aujourd'hui être examinées avec circonspection à l'instar de l'illustration ci-jointe qui interprète une fibule mérovingienne comme un stylet.

Considérée comme la première étude d'archéologie mérovingienne, un exemplaire de l'édition originale a intégré les collections de la Bibliothèque patrimoniale de Mariemont.

Bertrand FEDERINOV
Marie DEMELENNE

BIBLIOGRAPHIE

R. Brulet, « Le trésor de Childéric », in M. Demelenne et G. Dumont (dir.), *Le monde de Clovis. Itinéraires mérovingiens*, Catalogue de l'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2021, p. 87-91.

F. de Nave, *De Moretussen en de Antwerpse boekgeschiedenis van de 17^{de} en 18^{de} eeuw*, in M. de Schepper et F. de Nave (éd.), *Ex officina Plantiniana Moretum. Studies over het drukkersgeslacht Moretus*, Anvers, 1996, p. 249-305.

D. Quast (éd.), *Das Grab des fränkischen Königs Childerich in Tournai und die Anastasis Childerici von Jean-Jacques Chifflet aus dem Jahre 1655*, Mayence, 2015.

C. Sorgeloos, *La présence du Hainaut et son rayonnement*, in M.-T. Isaac (éd.), *La Bibliothèque de l'Université de Mons-Hainaut, 1797-1997*, Mons, 1997, p. 82-83.

A. de Turchis de Varennes, *Les Chifflet à l'imprimerie plantinienne. Trente-cinq lettres de leur correspondance avec les Moretus et le catalogue de leurs ouvrages édités à cette célèbre imprimerie*, Besançon, 1909.

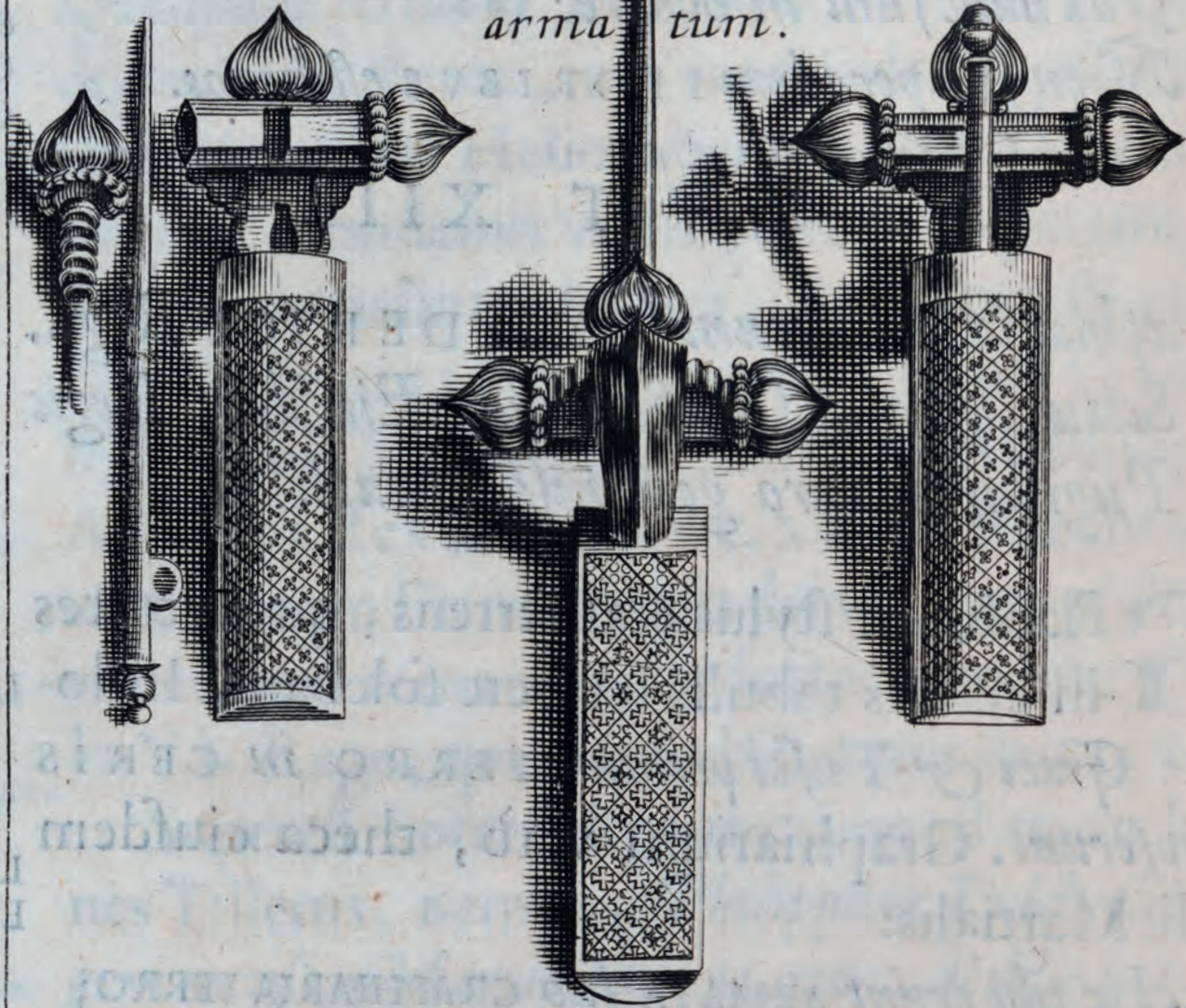
J. Vlaeminck, *Le lamentable destin du trésor de Childéric*, Tournai, 1997.

Graphiarium Regis aureum,

apertum.

clausum.

armatum.



RELIEF AVEC LA RÉSURRECTION DU CHRIST

Willem van den Broeck (entourage de)
Albâtre
H. 27,5 cm ; L. 22 cm (relief) – H. 35 cm ; L. 29 cm (cadre)
Anvers ou Malines
ca 1560-1580
Inv. Ac.2020/344

Faisant suite au vœu exprimé par feus les Baron et Baronne Christian de Viron, leurs héritiers ont contacté le Musée pour signaler que quelques œuvres issues du patrimoine familial pouvaient être cédées gracieusement à notre institution. Parmi celles-ci, on relèvera notamment un très beau relief en albâtre datant de la seconde moitié du XVI^e siècle. Ce type de production est caractéristique d'un artisanat raffiné, souvent destiné à l'exportation, qui s'est principalement développé à partir du XIV^e siècle à Anvers et, surtout, à Malines. Bien que cet exemplaire ne porte pas de signature ou de monogramme, on peut l'attribuer avec grande certitude à un artiste de l'entourage direct de Willem van den Broeck, alias Guillelmus Paludanus (1530-1580). Issu d'une famille de peintres réputés, ce sculpteur et médailleur malinois réalise le voyage d'Italie, étape indispensable que les artistes du nord de l'Europe entreprennent pour compléter leur formation au contact de l'art antique et des chefs-d'œuvre des grands maîtres italiens qu'ils copient et assimilent. Certains de ces *Fiamminghi* sont parfois appelés à collaborer avec ceux-ci. C'est précisément le cas d'Hendrick van den Broeck, le frère de Willem, qui réalise plusieurs commandes dans la péninsule, entre autres pour la célèbre chapelle Sixtine (Vatican). Dans la Cité éternelle, Willem est également fortement influencé par les œuvres des maîtres de la Renaissance tardive. Au demeurant, la composition qu'il élabore pour ce relief présente des parallèles marqués avec la production de Michel-Ange.

Figure centrale de cette Résurrection, le Christ triomphant, simplement drapé du linceul qui laisse apparaître une puissante musculature, tient la croix-étendard, symbole de sa victoire sur la mort. Il surgit du tombeau, toujours scellé, entouré d'une nuée de forme triangulaire où l'accueillent trois anges. Six soldats romains sont brusquement réveillés par l'apparition divine ; deux d'entre eux s'enfuient en se protégeant de l'éclat de la lumière céleste à l'aide de leur bouclier. Quelques éléments d'un paysage rocaillieux se devinent à l'arrière-plan. Parfaitement équilibré sur le plan de sa composition, l'ensemble témoigne d'une intense agitation : l'élévation majestueuse de la figure christique s'accompagne de l'enroulement des volutes qui l'entourent et auquel répond la confusion désordonnée des soldats incroyables.

Outre son adaptation contemporaine à la gravure sur cuivre, cette scène va connaître un grand succès en donnant lieu à de nombreuses variantes et copies de qualités très variables. On peut ainsi citer des exemples assez proches de celui-ci, conservés dans des collections publiques à Bruxelles, Burgos, Prague, Gdansk, Amsterdam, Utrecht... De même, un relief très proche du nôtre a été vendu à Londres (Sotheby's) en 2015. À la grande qualité de la taille et de la finesse de notre albâtre, répond un subtil ajout de rehauts d'or sur certains détails, accentuant par contraste la blancheur de la matière.

Gilles DOCQUIER



ARTS EXTRA-EUROPÉENS

LOT DE 209 BIJOUX ANCIENS

Argent

Asie, zone du Triangle d'or

XIX^e – XX^e siècle

Inv. Ac.2020/151 à Ac.2020/331

La Section des Arts extra-européens a bénéficié en 2020 d'une généreuse donation de 209 bijoux anciens venant principalement d'Asie, en particulier de la zone du Triangle d'or, c'est-à-dire la zone frontalière entre la Birmanie, la Thaïlande et le Laos (89 pièces), mais aussi d'Inde (53), de Chine (45) et d'Indonésie (19). La plupart d'entre eux ont été acquis au cours du XX^e siècle en Belgique ou en Asie.

Une centaine de pièces sont des témoignages des anciennes traditions d'orfèvrerie des minorités ethniques vivant dans les montagnes qui bordent le Mékong. Plusieurs peuples vivent de part et d'autres des frontières étatiques entre la Chine, le Vietnam, l'État Kachin (Birmanie), la Thaïlande et le Laos : ce sont les Hmong (appelés aussi Miao), les Mien (ou Yao), les Lahu, les Akha et les Lisu qui ont en commun l'usage de bijoux et d'ornement en argent.

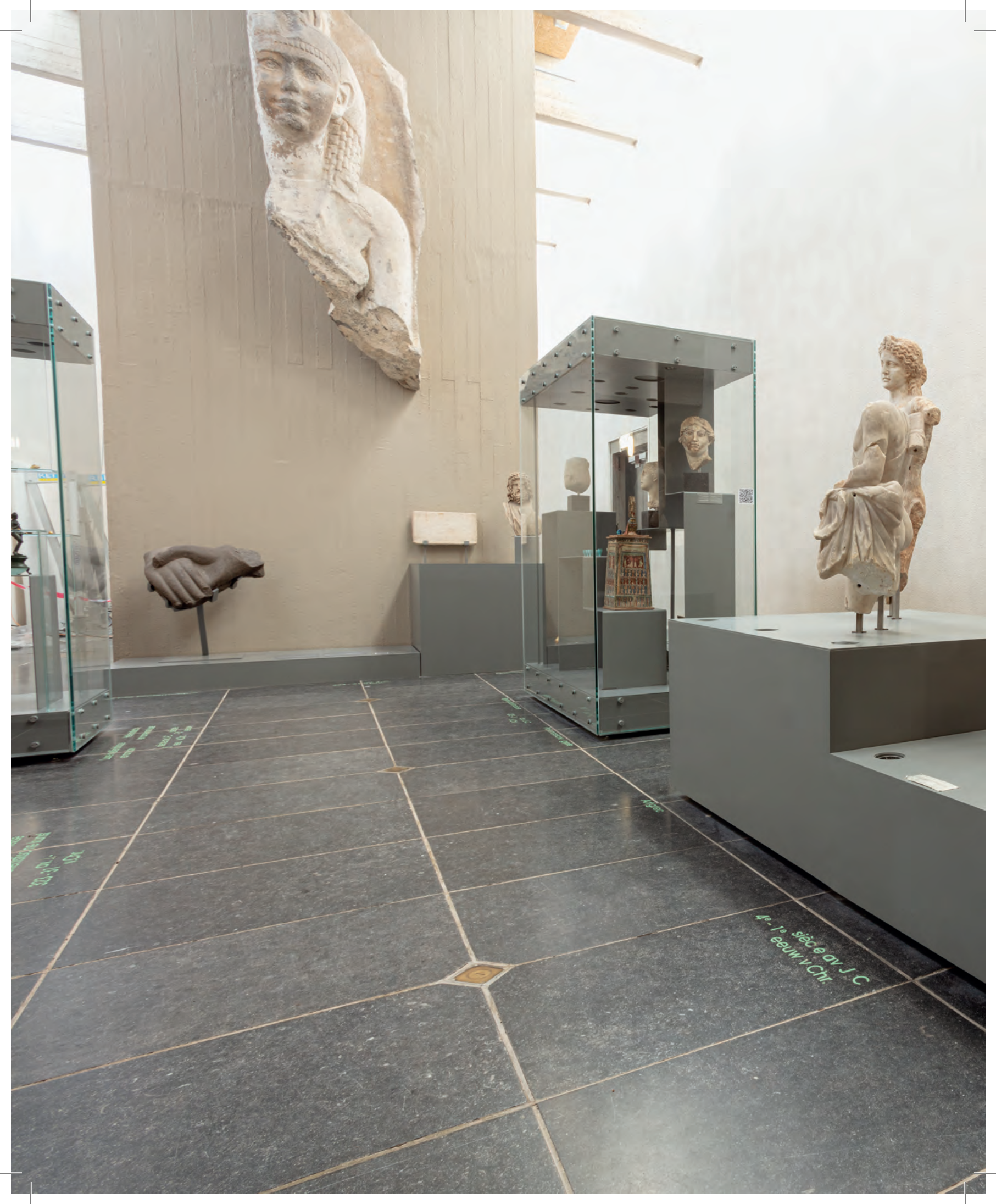
Parmi les pièces données à Mariemont, figurent plusieurs colliers et bracelets. Le collier torque à cinq rangs est porté par les Yao ou les Miao. Il date du début XX^e s. Un bracelet, probablement de l'État Kachin, est orné d'un décor raffiné illustrant les différentes techniques utilisées par les artisans orfèvres du XIX^e siècle. Sur certains bijoux,

l'influence chinoise se fait sentir dans le choix des thèmes iconographiques, comme le phénix ou les pivouines. On trouve également des accessoires telles ces agrafes de veste portées par les femmes Lahu et Akha. Elles sont composées de deux parties : une plaque circulaire en forme de disque ou de fleur, ornée de motifs ciselés et d'un bouton cousu sur l'autre partie du vêtement venant s'encastrer au centre. Les femmes portent aussi parfois une châtelaine en argent à laquelle sont suspendus les divers ustensiles nécessaires au soin du corps (pince à épiler, cure-dent, cure-oreilles et gratte langue).

Les ornements en argent revêtent traditionnellement plusieurs fonctions : ils protègent de la maladie et du malheur. Ils constituent également une réserve financière – l'argent constituant un moyen d'échange. Enfin, les bijoux en argent par leur nombre indiquent le statut social de la personne qui les porte. Aujourd'hui, ces traditions d'orfèvrerie se sont perdues. Les populations étant trop pauvres pour se procurer de l'argent pur, les bijoux sont désormais réalisés en alpaca, à savoir un alliage d'argent, de cuivre et de nickel.

Lyce JANKOWSKI





4^e - 1^{er} siècle av J.C
1^{er} - 2^e siècle av J.C
3^e - 4^e siècle av J.C
5^e - 6^e siècle av J.C
7^e - 8^e siècle av J.C
9^e - 10^e siècle av J.C
11^e - 12^e siècle av J.C
13^e - 14^e siècle av J.C
15^e - 16^e siècle av J.C
17^e - 18^e siècle av J.C
19^e - 20^e siècle av J.C

EXPOSITIONS





Initialement intitulée « Nostalgies du futur », l'exposition *Bye Bye Future! L'art de voyager dans le temps* résulte du prolongement d'une recherche matérielle entreprise en 2015. Dans le cadre du cycle de conférences « Escale au Japon », sous la direction de la conservatrice en charge des collections d'Extrême-Orient du Musée royal de Mariemont, Catherine Noppe, l'intervention entendait interroger la place de la culture japonaise dans les livres et les arts graphiques dans les collections et en particulier celles de Raoul Warocqué (1870-1917). Lors de cette première recherche, il est apparu que l'engouement pour la redécouverte au XIX^e siècle du Japon par l'Occident, propre aux contemporains de Warocqué, est semblable à celui ressenti pour une nouvelle *terra incognita* : l'archipel est représenté comme une sorte de paradis figé dans l'espace et le temps de par sa politique isolationniste (*sakoku*), commencée en 1650 et achevée en 1853, et apparaît protégé de la décadence occidentale. Il eut pour effet l'efflorescence de nouvelles pratiques tant artistiques que culturelles dont le japonisme et l'Art Nouveau en sont les manifestations les plus explicites. Il appert en outre que cette fascination a pour corollaire celle que le Japon, qui découvre également l'Occident, éprouve pour les évolutions techniques et la culture européenne, perceptibles en particulier dans la culture populaire à travers un discours ambivalent à l'égard de la technologie et une certaine idée du progrès.

Si ce chassé-croisé dans l'espace et le temps est apparu comme paradigmatique des relations et des influences entre l'Occident et le Japon à partir de la seconde moitié

BYE BYE FUTURE! L'ART DE VOYAGER DANS LE TEMPS

25 janvier – 25 octobre 2020
2^e étage du Musée

du XIX^e siècle, il est aussi un processus intéressant pour appréhender les pratiques artistiques et culturelles dans leurs évolutions postérieures ainsi que leur créolisation dans cette culture mondialisée qui s'est constituée tout en long du XX^e siècle et en ce début du XXI^e siècle.

Bien que la notion initiale de « nostalgie » *du futur*, littéralement la « douleur du retour » d'un futur non réalisé, soit perçue comme opérante pour qualifier un certain rapport à l'espace-temps, le terme a été jugé comme trop poétique et conceptuel pour figurer au fronton d'une exposition. Après quelques hésitations, c'est « Bye Bye Future! L'art de voyager dans le temps » qui a été retenu parce qu'il était plus fédérateur et polysémique. Non seulement, il rejoue à nouveaux frais les questions de recadrages spatio-temporels, mais il évoque aussi le docu-fiction annonçant la fin de la Belgique : *Bye Bye Belgium* (2006) avait alors projeté les citoyens dans un avenir possible du pays.

Conçue dans l'esprit de la « pop philosophie », c'est-à-dire celui d'une réflexion nourrie d'un dialogue entre les arts classiques, la culture savante et divers éléments de la culture populaire, cette exposition avait pour ambition de montrer que tous les éléments de notre culture (œuvres, livres, films, jeux vidéo ainsi que leur réappropriation...) sont susceptibles de nous émerveiller, de nous instruire, de susciter une réflexion ou de l'amusement.

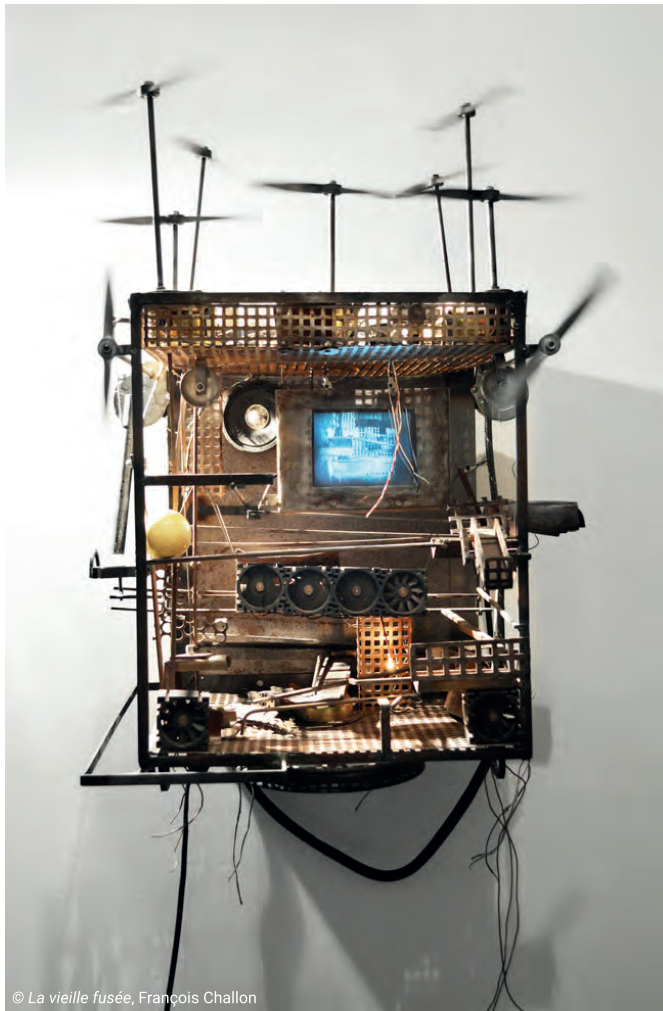
En ce sens, deux pièces d'appel de l'exposition, installées à l'extérieur du Musée, convoquaient à la fois le monde de



l'enfance et deux des enjeux sociétaux actuels comme le changement climatique et la place croissante de la technologie. C'est la société internationale d'effets spéciaux « Pix & Real », basée à Louvain-la-Neuve, qui a réalisé un Astroboy de près de 5 m de haut « flottant » au-dessus du plan d'eau : baptisé Atomu en japonais ce garçon-robot, dessiné puis animé par Ozamu Tezuka dans les années 1950, représente l'alliance des valeurs traditionnelles du samouraï servant son pays à celles du progrès symbolisées à la fois par la robotisation et l'énergie atomique qui est aussi bien destructrice que salvatrice. Non loin d'Astroboy était également projeté sur un écran géant le générique original d'un animé réalisé en 1978 par le célèbre Hayao Miyazaki : *Conan, le fils du futur*. Dans cette vision du futur située en 2008, la terre a été fortement endommagée par une nouvelle guerre mondiale hautement technologique. Héritant d'un monde dévasté par ses aînés, le jeune héros tente de survivre dans le respect et la protection de la nature. Dans le hall d'accueil du Musée, une troisième création monumentale, une *raie manta* articulée de plus de 4 m d'envergure, la « Raivolante », planait à près de 10 m du sol. Conçue par Luc Schuiten, elle est le fruit de sa réflexion sur le biomimétisme qui

visait à concilier le progrès technologique et le respect de l'environnement : elle constituait également une pièce d'appel pour la carte blanche que le Musée lui a offerte. Au sein d'un espace dédié, qu'introduisait la projection d'une carte animée mettant en scène sa vision futuriste du Domaine de Mariemont entre 2020 et 2100, Luc Schuiten a présenté plusieurs de ses réalisations et prototypes de mobilité douce pour rêver à un avenir durable.

L'exposition a réuni plus de 200 pièces issues de collections publiques et privées européennes dont 15 % provenaient des collections du Musée de Mariemont : non seulement dans le domaine du livre et de l'imprimé mais également dans les autres sections du Musée en particulier les sections chinoises et égyptiennes. Dans l'esprit de la constitution des collections du Musée, il s'agissait d'instaurer un dialogue avec des œuvres étrangères en soulignant les jeux d'échos ou les confrontations entre les pratiques artistiques contemporaines et celles du passé. Un soin particulier a été pris dans la sélection des pièces : tout en recherchant une large diversité des médiums (sculpture, peinture, dessin, art numérique, imprimé...), les œuvres ont été choisies en fonction de la complémentarité



© La vieille fusée, François Challon

rité des discours qu'elles pouvaient porter et de la diversité des publics auxquels elles pouvaient s'adresser.

L'exemple le plus symbolique de cette intention était très certainement la vitrine introductive de l'exposition conçue comme un cabinet de curiosité contemporain dans l'une des vitrines de style industriel de Raoul Warocqué. L'idée du scénographe, Sébastien Faye, était d'inscrire symboliquement la question des recadrages spatiotemporels non seulement dans l'histoire du Musée royal de Mariemont mais, plus globalement, dans l'histoire de la constitution des musées : depuis les premiers wunderkammers aux musées et fondations actuels. Comme un concentré de ce que l'on allait découvrir tout au long du parcours, se trouvaient côte-à-côte : un incunable, une sculpture anatomique de Mickey-Mouse, une sirène achetée au Japon, une réimpression d'un livre de 1609 de Louise Bourgeois « sage-femme de la reine », le compas de Jules Verne, un Atlas de Mercator, une céramique contemporaine dans la tradition fabuliste du Moyen Âge, la naturalisation d'insectes réalisés à partir de morceaux de jouets...

Grâce au soutien financier du Cercle royal des Amis de Mariemont, cette scénographie a été réalisée en dialogue avec le travail de Luc Schuiten. Elle a été pensée de manière à suggérer l'opposition nature/culture par l'usage du noir et blanc : d'un côté, des espaces sombres, denses et exigus au cœur de l'exposition suggèrent la promiscuité de la ville ; de l'autre, les passerelles et leur luminosité évoquent l'espace de la plaine verdoyante, aérienne et lumineuse. Fait assez rare pour être souligné, les documents habituellement voués à disparaître que sont la note d'intention du scénographe ainsi que l'implantation des œuvres ont été publiés dans l'ouvrage de l'exposition. Il s'agit d'une volonté tout autant d'archiver que de rendre public la « remédiatisation » d'œuvres très diverses dans le cadre d'une exposition qui, par essence, est éphémère et de garder une trace des pratiques muséales de notre temps...

La dimension « multimédia » de cette scénographie, où l'on pouvait manipuler et écouter des œuvres, créer des poèmes et jouer à des jeux vidéo, renforçait le caractère immersif de l'expérience du visiteur tout au long des huit étapes qui constituaient le parcours de l'exposition. De nombreux autres outils, proposés par les Services pédagogique et de la Communication du Musée, ont complété l'offre de médiation de l'exposition. Une « playlist » à écouter avait également été mise en ligne sur des plateformes musicales comme Spotify et Deezer. Pour accompagner tous les publics, une permanence de médiation (proposant des visites et répondant aux questions des visiteurs) avait été organisée tous les dimanches, en plus de l'offre habituelle de visites (combinées ou non avec un atelier). En matière d'animations, divers ateliers comme *Libère le robot du papier* (pop-up), *Architecte de ton futur* (travail de la terre s'inspirant du monde créatif de Fred Biesmans), *Atelier philo* et *Un futur en transparence* (intervention dessinée sur des photographies) furent proposés. D'autres événements ont encore rythmé le temps d'exposition, dont un vernissage spécial pour les familles suivi d'un spectacle de magie du Professeur Pickleton et d'un goûter (le 5 février) ainsi qu'une édition spéciale de *Musée-en-bouche* qui consistait en une visite suivie de la dégustation d'un menu inspiré par l'événement, à la taverne La Terrasse de Mariemont. Enfin, une première pour le Musée, un ciné-feuilleton a été tourné en janvier 2020 dans le Domaine : « Le terrifiant secret de l'énigme impénétrable », écrit et réalisé par le président de la Tosvabe (« Très Officieuse Société Vaporiste Belge »), Antoine Jolivet. Le projet, qui impliqua également des membres du personnel, prenait pour décor le Musée ainsi que l'ancien





château de Raoul Warocqué: il valorisait, sous-couvert de déjouer une tentative de dictature spatiotemporelle, le Musée de Mariemont par l'usage d'images et d'archives de l'institution. Les vidéos des épisodes furent diffusées en ligne sur différentes plateformes et réseaux sociaux recueillant des milliers de vues.

En gageant de souligner la complexité des liens entre les cultures habituellement catégorisées comme savantes ou populaires, en mettant en exergue, ce faisant, les préoccupations fondamentales de notre société comme l'éveil actuel aux questions écologiques, l'exposition a voulu aller vers ses visiteurs et désacraliser le rapport à l'art et au musée. Pour ce faire, l'accès à certaines œuvres a été facilité en permettant leur manipulation : à l'instar d'œuvres audio ou des jeux vidéo mais également certaines œuvres comme la *Vieille Fusée* de Fabien Challon qui nécessitait une interaction. Les résultats de cette accessibilité élargie aux œuvres sont toutefois paradoxaux. Si la manipulation de manettes ou de claviers est relativement maîtrisée et reconnue par la plupart des visiteurs, la maintenance des œuvres numériques qu'elle impliquait était contraignante pour le personnel de sécurité ou celui de médiation : ils devaient en outre être suffisamment formés pour en assurer le bon fonctionnement. Par ailleurs, d'autres œuvres plus sensibles comme la *Vieille fusée* qui, malgré une surveillance et une médiation constante du personnel, ont subi des détériorations,

nous ont contraints à renoncer à leur accès direct : des manipulations d'œuvres sur demande furent réalisées par le personnel du Musée. Autre effet inattendu : l'accessibilité de certaines pièces a créé, semble-t-il, un effet de « déhiérarchisation » auprès de certains publics, rendant l'ensemble des œuvres potentiellement manipulables, y compris celles sous vitrine ou sous cadre. Il a dès lors fallu mettre en œuvre très rapidement une signalétique supplémentaire pour indiquer ce qui pouvait être touché de ce qui ne le pouvait pas.

De manière plus globale, l'exposition a connu un véritable engouement auprès d'un public très diversifié : si la classe d'âge initialement visée était celle des adultes avec enfants, ce sont également les grands-parents accompagnés de leurs petits-enfants, comme en témoignent les livres d'or de l'exposition, qui ont pu partager leurs connaissances respectives voire apprendre et s'amuser ensemble.

L'exposition a réuni plus de 11 355 visiteurs et ce malgré la pandémie mondiale qui a sévi et imposé la fermeture cinq semaines après l'ouverture de l'exposition. Pour faire face aux défis inédits que nous a imposés la Covid-19, le Musée a tout mis en œuvre pour prolonger *Bye Bye Future!* en obtenant l'accord de plus de 50 prêteurs dans toute l'Europe pour une ouverture entre mai et octobre 2020 et en mettant en place un parcours compatible avec



les restrictions sanitaires (suppression de nombreuses manipulations, parcours imposé par une signalétique, gel hydroalcoolique, limitation des visiteurs, réservation obligatoire...). Parmi les options originales proposées et rapidement mises en œuvre : l'accès virtuel et gratuit à l'exposition.

La réalisation de ce projet numérique est le fruit d'une collaboration avec Musées et Sociétés en Wallonie (MSW) en association avec MetaMorphosis, ASBL reconnue par l'UNESCO pour son rôle dans la sauvegarde du patrimoine culturel. Cette initiative s'inscrit dans le cadre du projet « Behind the Museum » de MSW dont l'objectif est de valoriser les musées et les collections : tant les espaces interdits au public, les expositions temporaires que les espaces muséaux condamnés à disparaître ou à être modifiés. La numérisation à 360° offre non seulement une sauvegarde voire une archive numérique, mais elle donne également la possibilité de contenus complémentaires. Incitation autant que complément à la visite physique, cette captation à 360° offre un aperçu lors d'une promenade immersive au sein des espaces de l'exposition temporaire. Cette visite virtuelle de *Bye Bye Future!* « épingle », grâce à une série de boutons colorés, une cinquantaine d'œuvres qui sont expliquées par une grande variété de contenus : des créations vidéo ou sonores originales sont mises en avant, des témoignages et des interviews des artistes complètent de manière différente la visite réelle.

Si cette nouvelle offre culturelle ne remplace ni l'expérience physique, ni l'aura des œuvres d'art ou la médiation humaine, elle est complémentaire et permet de toucher un public plus large : aussi bien durant la période de confinement qu'au-delà — en particulier pour le public à mobilité réduite ou à l'étranger. Donnant à l'exposition et aux collections du musée une véritable portée internationale, cette monstration bénéficie également aux artistes participants à l'exposition qui y voient une vitrine de leur travail et de leur collaboration.

Véritable manière de valoriser un contenu, de façon plus durable que le temps moyen des expositions, cette visite virtuelle de *Bye Bye Future! L'art de voyager dans le temps* offre de nouvelles perspectives aux expositions à venir comme aux collections qui, à l'instar de celles de livres, sont peu visibles par les publics.

Commissariat de l'exposition : Sofiane Laghouati, chercheur qualifié et conservateur de la Réserve précieuse

Publication : Sofiane LAGHOUATI, *Bye Bye Future! L'art de voyager dans le temps*, avec la participation de Luc SCHUITEN, *La Lettre volée*, 2020, 247 p. (catalogue scientifique)



MADE IN BELGIUM INDUSTRIELS BELGES EN ÉGYPTE (1830-1952)

5 septembre – 29 octobre 2020

Bois-du-Luc. Musée de la Mine et du Développement Durable

La Section des Antiquités égyptiennes et proche-orientales du Musée royal de Mariemont a contribué activement au projet *Pyramids and Progress: Belgian Expansionism and the Making of Egyptology, 1830-1952* qui s'inscrit dans le programme EOS (Excellence of Science) financé par le F.R.S.-FNRS et le FWO (<https://www.pyramidsand-progress.be>). Regroupant des chercheurs de l'Université Gent, de l'UCLouvain, de l'ULB, de la KULeuven, des Musées royaux d'Art et d'Histoire et du Musée royal de Mariemont, ce projet analyse la corrélation entre l'émergence de l'égyptologie belge et l'expansionnisme politique et industriel de notre pays en Égypte. La contribution de Mariemont à ce programme visait à étudier les archives de la société Baume & Merpent conservées au SAICOM (Sauvegarde des Archives Industrielles du Bassin du Couchant de Mons) et en particulier l'implication de l'entreprise en Égypte.

Les résultats de cette étude ont été présentés au sein de l'exposition *Made in Belgium. Industriels belges en Égypte (1830-1952)* qui s'est tenue à Bois-du-Luc, Musée de la Mine et du Développement Durable. Le site a été choisi en raison de sa forte identité dans le domaine de l'archéologie industrielle et de son classement comme patrimoine exceptionnel de l'UNESCO. Un partenariat a ainsi été réalisé entre Mariemont, le SAICOM et Bois-du-Luc.

Les enjeux scientifiques de cette manifestation étaient multiples : sensibiliser le visiteur au défi que représen-





tent la conservation et la transmission des archives industrielles européennes, valoriser et contextualiser les archives de l'entreprise belge Baume & Merpent, qui joua un rôle de premier plan dans la construction métallique en Égypte et enfin, remettre en perspective le lien étroit qui unit les entrepreneurs belges et la constitution de collections particulières à la veille de l'indépendance égyptienne.

La scénographie, dont les dispositifs tactiles ont dû être retirés à cause des mesures sanitaires, fut structurée sous la forme d'un parcours qui permettait aux visiteurs de visualiser des archives en interaction avec des pièces archéologiques, des médailles, des maquettes de véhicules ferroviaires, des vidéos, etc.

Un catalogue scientifique, illustré de documents d'archives pour la plupart inédits, synthétise la recherche menée dans le cadre du projet à l'occasion. Un site internet spécifique à l'exposition a également été réalisé

(<https://industrielsbelgesenegypte.omeka.net/>) pour offrir un accès aisé aux nombreuses ressources numérisées ainsi qu'à des vidéos d'archives et des interviews.

L'exposition, qui n'a été accessible qu'un peu plus de six semaines en raison de la crise sanitaire, a attiré près de 1 000 personnes originaires à 60 % de la région du Centre et 40 % du reste de la Belgique. Les données de fréquentation confirment que le public-cible de l'événement s'est déplacé : amateurs d'histoire régionale et d'art industriel, de culture (et d'art égyptien en particulier), passionnés d'architecture et amoureux du monde ferroviaire étaient au rendez-vous. Les connaisseurs en science d'ingénierie, des descendants d'ouvriers, sans oublier les Amis de Mariemont, ont également fait le déplacement.

L'étude menée par le Musée royal de Mariemont et l'exposition de Bois-du-Luc ont été saluées par les membres du consortium *Pyramids and Progress: Belgian Expansionism and the Making of Egyptology, 1830-1952*. Elles ont éclairé





de manière significative les liens entre les grands industriels et le développement de l'égyptologie belge. En outre, elles ont permis de reconstituer un réseau de contacts, que l'on pouvait certes soupçonner mais qui n'avait pas été établi par les faits, qui liaient étroitement les mondes industriel, diplomatique, politique et monarchique. De nombreuses ressources émanant d'autres centres d'archives et de collections privées ont également mis à profit pour restituer l'histoire de certaines entreprises et leur implication en Égypte. En guise de conclusion, l'exposition ouvrait la porte à la conduite d'une recherche comparable au sujet de la naissance et du développement des études asiatiques et précolombiennes dans notre pays.

Commissariat de l'exposition: Arnaud Quertinmont, conservateur des Antiquités égyptiennes et proche-orientales, Sophie Urbain, collaboratrice scientifique et Marie-Cécile Bruwier, directrice scientifique honoraire

Publication: Sophie URBAIN, Arnaud QUERTINMONT et Marie-Cécile BRUWIER, *Made in Belgium. Industriels belges en Égypte (1830-1952)*, Morlanwelz, 2020, 103 p. (catalogue scientifique)

ML

Maison Losseau

Exposition
03.10.20
>
20.12.20

Accès libre
du mercredi au vendredi de
10h à 18h; le samedi de 15h à
18h; le dimanche de 10h à 17h

Accueil
39, rue de Nimy,
7000 Mons

Informations
+32(0)65 398 880 ou
reservations.losseau@gmail.com

📱 maisonlosseau



Secteur Littérature
Hainaut Culture Tourisme
37-41, rue de Nimy
7000 Mons

Une manifestation organisée
par la Fondation Losseau
et le Secteur Littérature de
Hainaut Culture Tourisme

Le ciel ou la page

Livres, tableaux et installations de papier

Treize créateurs invités par l'Atelier du Livre de Mariemont
Yasmina Aboudarr, Marina Boucheï, Dewi Brunet, Isabelle Francis, Bernadette Gervais, Anne Goy, Maria Fernanda
Guzman, Song Yi Han, Martine Jospin, Mélanie Rutten, Francesca Scarito, Olivier Sonck et Véronique Van Mol

LE CIEL OU LA PAGE LIVRES, TABLEAUX ET INSTALLATIONS DE PAPIER

3 octobre – 20 décembre 2020
Maison Losseau, Mons

Artistes invités : Yasmina Aboudarr, Marina Boucheï,
Dewi Brunet, Isabelle Francis, Bernadette Gervais, Anne
Goy, Maria Fernanda Guzman, SongYi Han, Martine
Jospin, Mélanie Rutten, Francesca Scarito, Olivier Sonck,
Véronique Van Mol

L'Atelier du Livre de Mariemont a travaillé en collaboration étroite avec le Musée royal de Mariemont pour investir la Maison Losseau, écrin de l'Art Nouveau à Mons, ses salles d'expositions et son Centre de Littérature, avec une exposition autour des arts du papier. La manifestation s'inscrit dans le partenariat privilégié que l'Atelier a tissé depuis de nombreuses années avec la Province de Hainaut. La Maison Losseau abrite le Secteur Littérature de la Province dont les missions liées au livre croisent celles de l'Atelier favorisant les échanges autour de pratiques créatives. S'approprier les espaces de la Maison Losseau permettait à l'Atelier du Livre d'engager un dialogue avec le lieu et son histoire. Contemporain de Raoul Warocqué, l'avocat montois Léon Losseau était passionné de bibliophilie et de bibliographie. Il passa toute sa vie à lire, écrire et collectionner. À l'aube du XX^e siècle, il transforma sa maison en chef d'œuvre de l'Art Nouveau. Chaque pièce témoigne de la volonté de ce commanditaire érudit d'exprimer ses aspirations. Raffinement artistique, perfectionnements techniques les plus aboutis et confort moderne caractérisent le lieu.

Les treize artistes sélectionnés ont tous un lien particulier avec la matérialité papier. Ils sont plasticiens, graveurs, photographes, illustrateurs ou relieurs. Par leurs gestes, ils transforment ou interrogent un des éléments fondamentaux de la création contemporaine. Artistes qui gravitent autour de l'Atelier du Livre, la plupart transmettent leurs recherches lors de stages ou rencontres au sein du centre de formation.



La scénographie invitait le visiteur à découvrir, telle une déambulation libre à travers tous les espaces de la Maison Losseau, une série d'installations de reliures, de récits et de tableaux de papier. Outre des réalisations mettant en valeur les pratiques et les recherches contemporaines autour du papier, le choix s'est opéré vers des œuvres qui s'envisageaient dans l'espace dans lequel et en fonction duquel elles s'inscrivaient. L'ensemble des créations suscitérent ainsi des dialogues protéiformes avec les lieux. L'exposition fut l'occasion d'exposer l'installation *Caligula* de Yasmina Aboudarr dans le bureau du bibliophile montois. Cette pièce monumentale, acquise en 2013 par le Musée royal de Mariemont grâce aux dons des Amis, décompose



© Lecture silencieuse, Marina Boucheï



© Caligula, Yasmina Aboudarr



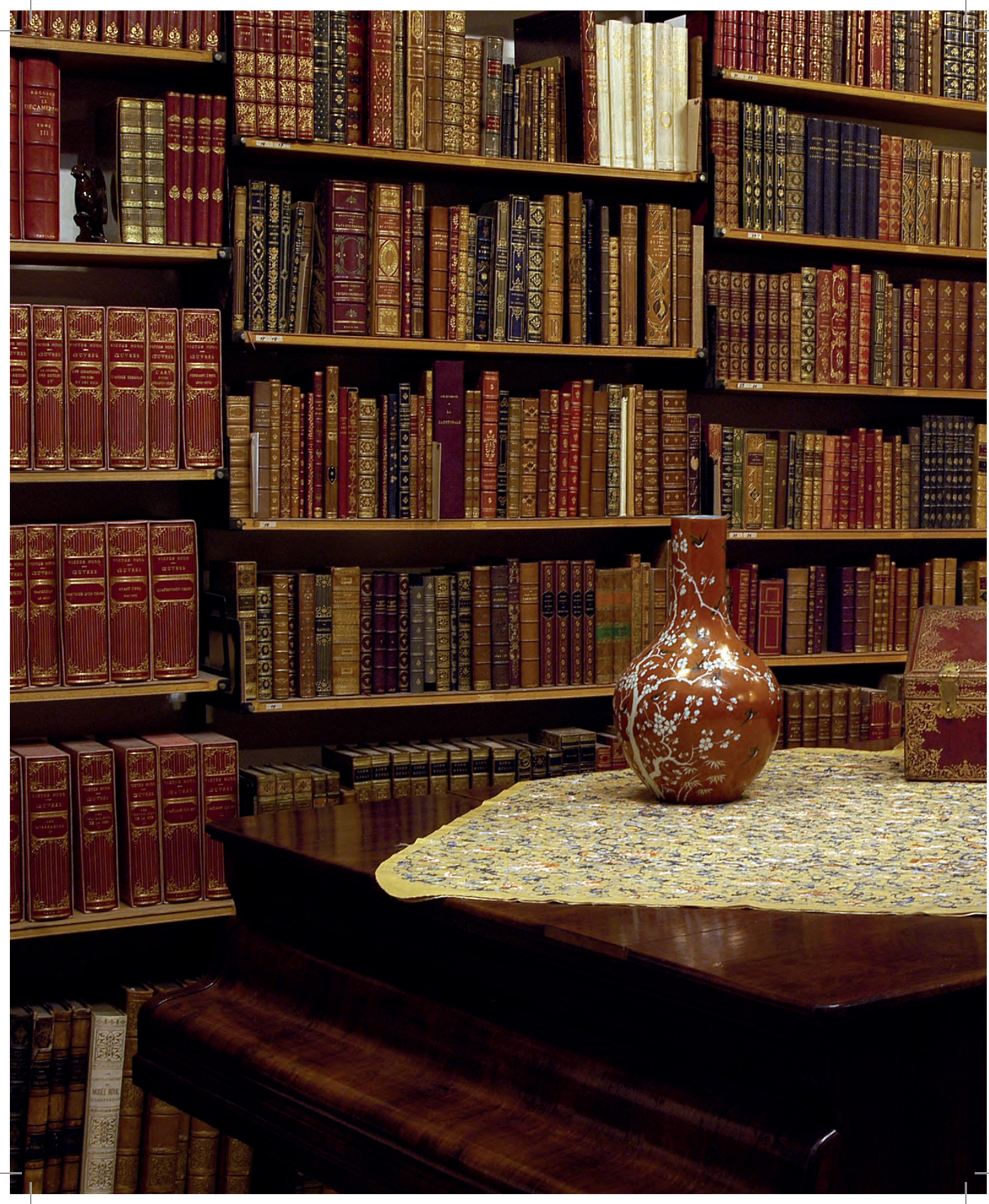
© Vis-à-vis, Dewi Brunet

l'œuvre théâtrale d'Albert Camus. La relieure s'interroge sur la mise en page d'un texte de théâtre, en créant cette œuvre dont les dimensions, comme la folie de l'empereur romain, sont démesurées : 4576 feuilles, 1144 cahiers et 22 livres de 832 pages qui une fois superposés atteignent une hauteur d'homme, celle de Caligula. Parmi les invités, deux plasticiens s'approprièrent l'histoire du lieu et créèrent des pièces inédites. Dewi Brunet, artiste plieur, imagina, dans l'espace du grand salon, *Vis-à-vis*, une installation en papier froissé évoquant les nombreux motifs floraux dont est ornée l'ensemble de la Maison Losseau. Martine Jospin réalisa, à travers sa pièce *Métissage de nos échos*, un travail de mémoire, d'arpentage, de métamorphose dans les pas du bibliophile montois.

Initialement prévue de fin avril à fin août, l'exposition a pu ouvrir ses portes le 2 octobre avec un vernissage festif en présence des créateurs et du public. Fermée entre le 30 octobre et le 2 décembre en raison de la crise sanitaire, elle fut présente sur les réseaux sociaux à travers un film retraçant une visite virtuelle et les portraits de chaque exposant. Dès sa réouverture le 3 décembre, une permanence de médiation a été mise en place pour remplacer

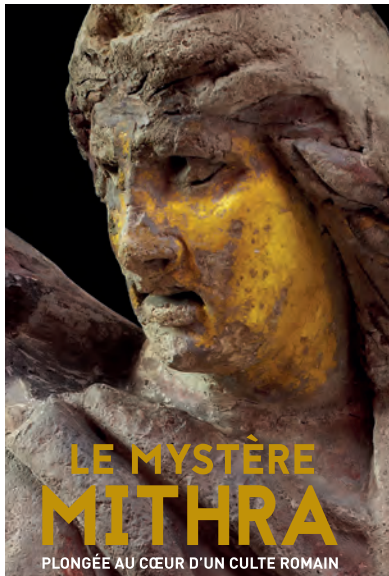
les visites, les rencontres ainsi que les ateliers qui ont dû être annulés ; les créneaux des réservations furent complets jusqu'à sa fermeture le 20 décembre. La pandémie de la Covid-19 n'a pas permis le rayonnement espéré de cette exposition, mais elle a suscité et fait évoluer d'autres formes de médiation. Les interventions prévues dans le cadre du Symposium « *Pratiques créatives et auteurs hainuyers* » programmé dans le cadre de la manifestation ont fait place à des portraits filmés des intervenants : Emelyne Duval (plasticienne et enseignante), Antoine Jobard (éditeur), Pierre-Jean Foulon (auteur et éditeur) et Camille Nicolle (autrice et illustratrice). Les films ont été diffusés sur les réseaux sociaux et sont encore accessibles sur le site du Musée et celui de la Maison Losseau. Un guide du visiteur permet de communiquer sur le parcours, la démarche artistique et la description des œuvres de chaque plasticien. Une sérigraphie originale et numérotée d'Olivier Sonck, trace de son installation, était offerte en guise de cadeau à emporter par le public.

Commissariat de l'exposition : Nadia Corazzini, chargée de projets au Musée royal de Mariemont et coordinatrice de l'Atelier du Livre





PUBLICATIONS



*Le Mystère Mithra. Plongée au coeur d'un culte romain.
Catalogue scientifique d'exposition*

20 novembre 2021 - 17 avril 2022

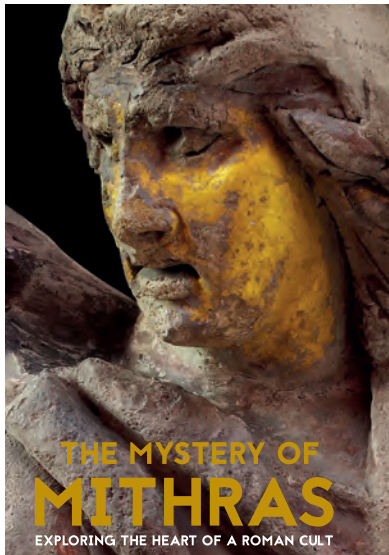
Édité par Laurent Bricault, Richard Veymiers et Nicolas Amoroso

2021

573 p.

ISBN : 978-2-930469-85-0

35€



*The Mystery of Mithras. Exploring the Heart of a Roman Cult.
Scientific catalogue of the exhibition*

20 November 2021 - 17 April 2022

Edited by Laurent Bricault, Richard Veymiers and Nicolas Amoroso

2021

573 p.

ISBN : 978-2-930469-86-7

35€



Revue des Cahiers de Mariemont, n° 42 (2020)

« Raoul Warocqué dévoilé »

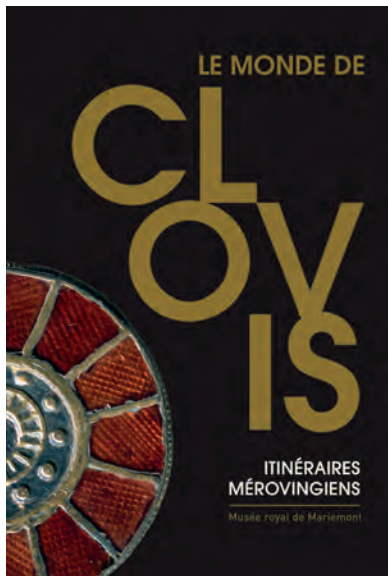
Édité par Jean-Sébastien Balzat

2021

242 p.

ISBN : 978-2-930469-83-6

22€



*Le monde de Clovis. Itinéraires mérovingiens.
Catalogue scientifique d'exposition*

13 février - 16 juin 2021

Édité par Marie Demelenne et Gaëlle Dumont

2021

377 p.

ISBN : 978-2-930469-77-5

29€



*Made in Belgium. Industriels belges en Égypte (1830-1952).
Catalogue d'exposition*

5 septembre – 4 décembre 2020

Édité par Sophie Urbain, Arnaud Quertinmont et Marie-Cécile Bruwier

2020

103 p.

ISBN : 978-2-930469-76-8

10€



*Bye Bye Future! L'art de voyager dans le temps.
Catalogues d'exposition*

24 janvier – 24 mai 2020

Textes de Sofiane Laghouati avec la participation de Luc Schuiten

Coédition La lettre volée / Musée royal de Mariemont

2020

255 p.

ISBN : 978-2-87317-554-2

26€



Revue des Cahiers de Mariemont, n° 41 (2019)

« Alexandrie »

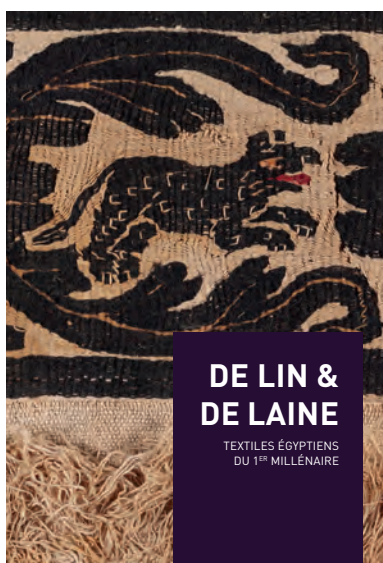
Édité par Nicolas Amoroso et Bertrand Federinov

2019

321 p.

ISBN : 978-2-930469-72-0

30€



De lin & de laine. Textiles égyptiens du 1^{er} millénaire. Catalogue d'exposition

9 février - 26 mai 2019

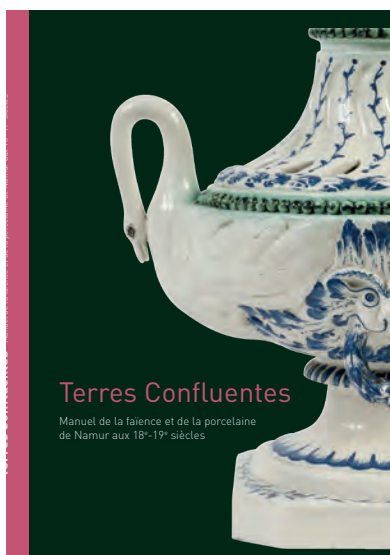
Édité par Amandine Mérat et Arnaud Quertinmont

2019

298 p.

ISBN: 978-2-930469-68-3

25€



Terres confluentes. Manuel de la faïence et de la porcelaine de Namur aux 18^e-19^e siècles

Sous la direction de Ludovic Recchia.

Textes de Dominique et Karin Marcoux

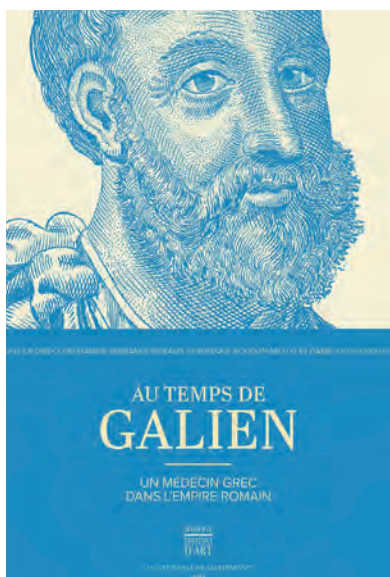
Coédition Musée royal de Mariemont / Keramis - Centre de la céramique, 2019.

2019

191 p.

ISBN : 978-2-930469-67-6

18€



Au temps de Galien. Un médecin grec dans l'Empire romain.
Catalogue d'exposition

26 mai – 2 décembre 2018

Sous la direction d'Annie Verbanck-Piérard, Véronique Boudon-Millot et Danielle Gourevitch

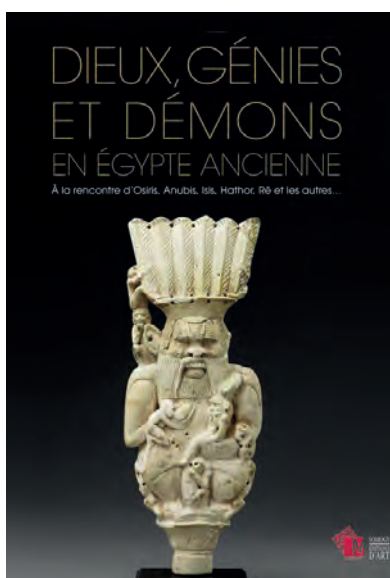
Coédition Somogy éditions d'art / Musée royal de Mariemont

2018

383 p.

ISBN : 978-2-7572-1398-8

39€



Dieux, génies et démons en Égypte ancienne : à la rencontre d'Osiris, Anubis, Isis, Hathor, Rê et les autres...
Catalogue d'exposition

21 mai – 20 novembre 2016

Sous la direction d'Arnaud Quertinmont

Coédition Somogy éditions d'art / Musée royal de Mariemont

2016

384 p.

ISBN : 978-2-7572-1016-1

45€-20€



La villa romaine de Boscoreale et ses fresques

Sous la direction d'Alix Barbet et Annie Verbanck-Piérard

Tome 1, Description des panneaux et restitution du décor ; Tome 2, Actes du colloque international organisé du 21 au 23 avril 2010 aux Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles et au Musée royal de Mariemont

Coédition Errance / Musée royal de Mariemont

2013

T. 1 : 107 p. et T. 2 : 414 p.

ISBN: 978-2-87772-469-2

69 €



*Micheline de Bellefroid. 1927-2008.
Monographie accompagnant l'exposition*

19 novembre 2011 - 12 février 2012

Sous la direction de Bertrand Federinov et Marie-Blanche Delattre

2011

400 p.

ISBN : 978-2-930469-43-0

48 €



*Le Verre Art Déco et Moderniste.
De Charles Catteau au Val Saint-Lambert.
Catalogue d'exposition*

9 avril – 4 septembre 2011

Sous la direction de Ludovic Recchia

2011

376 p.

ISBN: 978-2-930469-36-2

40€ 13,5€

