

La muséographie des tombes égyptiennes

Auteur : Tornabene, Sophie

Promoteur(s) : Navarro, Nicolas

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en muséologie

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/22289>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

La muséographie des tombes égyptiennes

Volume I : Texte

Sophie TORNABENE

Mémoire de Master présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie, à finalité spécialisée en muséologie sous la direction du professeur Nicolas NAVARRO

Lecteurs : Dimitri Laboury et Arnaud Quertinmont

Année académique 2024-2025

Remerciements

Ce mémoire n'aurait pu voir le jour sans le soutien, les encouragements et l'accompagnement de nombreuses personnes, que je tiens à remercier.

Tout d'abord, je souhaite exprimer ma profonde gratitude à mon promoteur, Nicolas Navarro, pour avoir accepté de diriger ce mémoire. Ses conseils avisés, son soutien constant et sa disponibilité tout au long de ce travail ont été essentiels à son aboutissement.

Je remercie également mes lecteurs, Dimitri Laboury, professeur à l'Université de Liège, dont l'enseignement a profondément nourri ma passion pour l'Égypte pharaonique tout au long de mon parcours académique, ainsi que pour son accompagnement et ses précieux conseils, et Arnaud Quertinmont, pour son aide précieuse.

Je souhaite aussi exprimer toute ma gratitude envers Jean-Michel Bruffaerts, collaborateur scientifique des Musées Royaux Art & Histoire, Wouter Claes, responsable de la documentation historique des Musées Royaux Art & Histoire de Bruxelles, Kathy Zurek-Doule du Brooklyn Museum, et enfin Gabriele Pieke, conservatrice du Reiss-Engelhorn-Museum de Mannheim. Ces personnes m'ont été d'une aide précieuse dans l'élaboration de ce travail.

Je tiens également à remercier mon entourage, en particulier ma famille et mes amis Amanda, Amine, Paul, Jorick, ainsi que bien d'autres qui m'ont soutenu et m'ont encouragé dans ma recherche durant cette année.

Table des matières

Introduction.....	4
1. État de l'art et problématique de recherche	4
2. Méthodologie de la recherche	6
3. Contextualisation.....	8
3.1 Une définition de l'architecture des tombes égyptiennes	8
3.2 Une définition de la muséographie	10
Chapitre 1. L'histoire des collections d'antiquités égyptiennes dans les musées européens	13
1.1 Aux origines des collections d'antiquités égyptiennes en Europe.....	13
1.2 Le développement des collections d'antiquités égyptiennes	16
1.3 La présentation des collections dans les musées européens au XIX ^e siècle	23
1.4 Muséographie : la contextualisation des collections égyptiennes par le biais des décors.....	29
1.5 Présenter les antiquités égyptiennes au XXI ^e siècle	32
Chapitre 2. L'enjeu de l'authenticité : entre original et copie.....	35
2.1 Un premier cas dans l'histoire : la tombe de Séthi I ^{er}	36
2.2 Qu'est-ce qu'un fac-similé ?.....	38
2.3 La réalisation d'un fac-similé	42
2.4 La conservation d'un fac-similé	45
2.5 Vers un monde numérique	46
Chapitre 3 : Études de cas.....	50
3.1 Musées Royaux Art & Histoire de Bruxelles.....	51
3.1.1 La mission du mastaba de Neferirtenef	52
3.1.2 La première installation	54
3.1.3 L'installation actuelle et sa muséographie	55
3.1.4 La muséographie de la tombe de Nakht.....	56
3.2 Musée du Louvre	60
3.2.1 La mission du mastaba d'Akhethétep	61
3.2.2 La première installation	62
3.2.3 La deuxième installation.....	63
3.2.4 L'installation actuelle	63
3.2.5 La muséographie actuelle	65
3.3 Le Neues Museum de Berlin	67
3.3.1 La présentation des chapelles funéraires	68
3.4 Le Musée de Tessé au Mans	69

3.4.1	La réalisation des fac-similés.....	70
3.4.2	Le parcours muséographique	73
3.4.3	Une autre manière de présenter la tombe de Sennefer.....	75
	Chapitre 4. Analyse et comparaison de la muséographie des tombes égyptiennes	78
4.1	Les différentes approches muséographiques	79
4.1.1	Un parcours chronologique et thématique	79
4.1.2	Musée archéologico-artistique et archéologico-technique	80
4.1.3	Une muséographie analogique et immersive	81
4.2	Les outils de médiation	85
4.2.1	Les textes	86
4.2.2	L'utilisation de la maquette.....	88
4.2.3	Les outils numériques	90
4.2.4	Le fac-similé un outil pédagogique	92
4.3	Des reconstitutions de plus en plus fidèles ?	92
	Conclusion	94
	Bibliographie	97

Introduction

1. État de l'art et problématique de recherche

De nombreuses institutions muséales à travers le monde possèdent et exposent des collections d'antiquités égyptiennes. Bien que ces collections soient nombreuses, chacune d'entre elles se distingue par son contenu et son histoire. Selon Dietrich Wildung, dans les grands musées présentant les arts et les cultures du monde entier, de la préhistoire à nos jours, les départements dédiés aux antiquités égyptiennes suscitent presque toujours le plus vif intérêt de la part des visiteurs¹. Chaque année, des expositions majeures consacrées à l'Égypte pharaonique proposent des approches novatrices, attirant un public toujours plus large. Cette fascination continue témoigne de l'attraction durable exercée par cette civilisation sur l'imaginaire collectif.

Souvent perçue comme le pays des temples et des tombes, il n'existe probablement pas d'autre civilisation ayant édifié autant de monuments funéraires². Selon Jan Assmann, cette abondance de monuments funéraires témoigne d'une influence profonde d'une certaine conception de la mort et de l'immortalité sur l'ensemble de la culture égyptienne. L'auteur distingue une dichotomie culturelle : d'un côté, une culture pour la vie terrestre, utilisant des matériaux périssables, quasiment disparue aujourd'hui ; de l'autre côté, une culture tournée vers l'éternité, employant des matériaux durables, tels que la pierre pour construire d'imposants monuments (temples et tombes) qui continuent de dominer le paysage égyptien³. Les tombes égyptiennes, en particulier, ont traversé les siècles, alternant entre des périodes d'utilisation continue et des phases d'abandon, avant d'être redécouvertes ou réutilisées⁴. Elles ont cependant subi de nombreuses altérations dues à trois facteurs principaux : l'activité humaine, les phénomènes naturels et l'effet inéluctable du temps. Aujourd'hui, ces monuments funéraires sont menacés de disparaître, ce qui confère aux musées un rôle central dans leur préservation. Les musées s'affirment non seulement comme des gardiens de ce patrimoine appartenant à l'humanité, mais également comme des acteurs engagés dans la recherche, la conservation, les campagnes de fouilles et la publication scientifique⁵.

¹ WILDUNG, Dietrich, « Les collections égyptiennes. Ce que les visiteurs veulent voir » dans *Les collections égyptiennes*, Museum international, n°186, vol. 47, n°2, Paris, UNESCO, 1995, p. 4-8.

² ASSMANN, Jan, *Image et rites de la mort dans l'Égypte ancienne*, Paris, Cybèle, 2000, p. 29.

³ *Ibidem*.

⁴ STARING, Nico, *The Saqqara Necropolis through the New Kingdom : Biography of an Ancient Egyptian cultural Landscape*, Leiden, Brill, 2023, p. 41.

⁵ WILDUNG, Dietrich, *op.cit.*, p. 7.

En outre, les musées jouent un rôle déterminant dans la manière dont l'Égypte pharaonique est perçue par le grand public. L'agencement spatial des collections, l'architecture des espaces d'exposition, les choix de conception et les outils de médiation influencent profondément notre compréhension de cette civilisation. Les récits curatoriaux et les approches muséographiques mobilisées pour exposer les tombes égyptiennes, façonnent notre perception de ces monuments funéraires, tout en questionnant leur statut, leur authenticité et leur fonction dans leur contexte d'origine⁶.

Si le sujet de l'Égypte pharaonique a fait l'objet d'innombrables recherches portant sur son histoire, son art, ses monuments et l'histoire des collections muséales, les études entièrement consacrées à la muséographie, en particulier à la présentation des tombes égyptiennes en contexte muséal, demeurent un sujet peu exploré. Parmi les travaux significatifs sur le sujet, citons ceux de Juliette Tanré-Szewczyk, « Des antiquités égyptiennes au musée. Modèles, appropriations et constitution du champ de l'égyptologie dans la première moitié du XIX^e siècle, à travers l'exemple croisé du Louvre et du British Museum » ; de Laëtitia Maggio, « Les fac-similés de la tombe égyptienne de Sennefer : une solution pour la conservation de l'original ? » ; de Valentin Boyer, le décor du département égyptien du Neues Museum de Berlin : « contextualisation » d'une collection archéologique vers 1850 ; ainsi que de Thomas Lebée, « Les salles égyptiennes du Louvre au XIX^e siècle ». Ces travaux ont grandement nourri notre réflexion et contribué à l'élaboration de notre problématique.

L'objectif de cette étude est alors d'explorer comment les musées exposent les tombes égyptiennes, en analysant les différentes modalités de mises en valeur et de recontextualisation dans différents musées. Cette problématique soulève une question essentielle : comment les institutions muséales parviennent-elles à exposer ces monuments funéraires tant dans leur dimension architecturale que dans leur fonction symbolique ?

En ce sens, ce mémoire ambitionne de combler une lacune en adoptant une perspective interdisciplinaire, croisant les connaissances égyptologiques avec l'analyse des pratiques muséales, explorant les choix curatoriaux, les récits muséographiques, ainsi que les outils de médiation mis en œuvre pour représenter les tombes égyptiennes dans un cadre muséal.

⁶ *New Perspectives (Podcast Episode)*, disponible sur le site de Sara Sallam <https://sarasmall.com/new-perspectives>, consulté le 16 novembre 2024.

2. Méthodologie de la recherche

La méthodologie adoptée dans le cadre de ce mémoire repose sur une approche combinant recherche théorique et travail de terrain. Cette double démarche a été structurée pour répondre à notre problématique, en articulant des observations pratiques et des analyses documentées.

Le choix de nos études de cas a constitué une première étape cruciale. Nous avons d'abord restreint notre champ de recherche à deux grandes nécropoles égyptiennes : la nécropole thébaine et la nécropole memphite, qui sont parmi les plus importantes de la civilisation égyptienne et les plus visitées. Ensuite, nous avons sélectionné principalement des musées européens qui exposent des tombes égyptiennes. Cette sélection s'est concentrée sur des institutions situées en France, en Belgique et en Allemagne, notamment pour leur accessibilité et les opportunités qu'elles offrent en termes d'étude de terrain. En effet, il était primordial à nos yeux de pouvoir visiter les études de cas afin de pouvoir effectuer une analyse complète de la muséographie. Néanmoins, en raison de diverses raisons, certaines des études de cas n'ont pas pu être visitées, mais grâce à la riche documentation trouvée en ligne et en rentrant en contact avec certaines institutions, nous avons aisément pu apporter une analyse muséographique afin de répondre à notre problématique. Notre corpus d'études de cas s'est ainsi organisé autour de deux catégories : les études de cas visitées composées du Musée du Louvre, des Musées Royaux Art & Histoire de Bruxelles, le Musée de Tessé, et de l'autre côté les études de cas qui n'ont pas été visitées composées du Neues Museum de Berlin, le Roemer- und Pelizaeus-Museum de Hildesheim et le Reiss-Engelhorn-Museum de Mannheim.

Les études de terrain ont été une composante essentielle de notre démarche. Lors de nos visites, nous avons mené une analyse muséographique détaillée des départements dédiés aux antiquités égyptiennes ou des espaces présentant les collections d'antiquités égyptiennes. Pour documenter nos observations, nous avons d'abord réalisé des visites approfondies et pris de nombreuses photographies, servant simultanément de support visuel et de base pour l'analyse. De plus, lors de ces visites, nous avons appliqué une grille d'analyse muséographique (**annexe 6**), élaborée en amont. Cette grille a permis d'évaluer la muséographie des tombes égyptiennes de chacune des institutions muséales et de les comparer entre-elles. Cette méthodologie comparative nous a permis de dégager des similitudes et des différences dans les approches muséographiques des institutions étudiées.

Parallèlement aux études de terrain, un important travail de recherche documentaire a été mené. Nous avons consulté : des sources en ligne, telles que les sites internet des musées,

des documentaires et des podcasts, ainsi que de nombreux ouvrages, articles, à la fois égyptologiques et muséologiques.

La prise de contact avec des institutions a également enrichi notre analyse. Bien que certaines sollicitations soient restées sans réponse (le conservateur du département d'antiquités égyptiennes des Musées Royaux Art & Histoire de Bruxelles et le Roemer-und Pelizaeus-Museum de Hildesheim), nous avons obtenu des informations grâce aux échanges avec Jean-Michel Bruffaerts, collaborateur scientifique des Musées Royaux Art & Histoire de Bruxelles, avec Wouter Claes, responsable de la documentation historique des Musées Royaux Art & Histoire de Bruxelles, avec Kathy Zurek-Doule du Brooklyn Museum, et enfin avec Gabriele Pieke, conservatrice du Reiss-Engelhorn-Museum de Mannheim. Ces contributions ont permis d'approfondir notre réflexion et de répondre à notre problématique.

Ainsi, dans le présent travail, nous allons tout d'abord effectuer une contextualisation en deux parties : définir ce qu'est une tombe égyptienne, c'est-à-dire expliquer brièvement l'architecture et la symbolique, et enfin, une définition de ce qu'est la muséographie. Après une mise au point sur la définition d'une tombe égyptienne et de la muséographie, nous commencerons notre analyse divisée en quatre chapitres.

Dans le premier chapitre, nous allons revenir sur l'histoire des collections d'antiquités égyptiennes dans les musées européens. Le chapitre explore la dispersion des objets issus de tombeaux, le contexte de leur acquisition et les pratiques muséographiques, depuis le cabinet de curiosités jusqu'au musée moderne. Il est primordial de se questionner sur le contexte historique de leur introduction dans les musées européens, afin de mieux comprendre les pratiques de regard que nous adoptons face à ces objets exposés, et ainsi de comprendre pourquoi de nombreux ensembles funéraires se retrouvent aujourd'hui dispersés à travers le monde, les transformant en véritable « puzzle »⁷.

Le second chapitre s'intéresse à la question de l'authenticité et au rôle des fac-similés dans la conservation et la médiation des tombes égyptiennes. En examinant des cas comme la tombe de Séthi I^{er} ou celle de Toutânkhamon, le chapitre analyse comment les reproductions permettent de préserver les originaux tout en offrant au public une expérience immersive. Il aborde également les tensions entre l'aura de l'original et la valeur éducative des fac-similés, tout en explorant les avancées technologiques dans la création de fac-similés.

⁷ STARING, Nico, "Piecing together the dispersed tomb of Ry at Saqqara" dans *Egyptian Archeology: Bulletin of the Egypt Exploration Society*, n°54, 2019, p. 41-45.

Le troisième chapitre marque une transition vers une enquête de terrain, en se concentrant sur des études de cas spécifiques. Il analyse la présentation muséographique des tombes égyptiennes et de reconstitutions dans des institutions telles que le Musée Art & Histoire de Bruxelles, le Musée du Louvre, le Neues Museum de Berlin et le Musée de Tessé au Mans. Ces études de cas permettent d'évaluer les choix muséographiques, les outils de médiation adoptés par chaque musée.

Enfin, dans le quatrième chapitre, nous analyserons et comparerons les différentes approches muséographiques adoptées dans les musées dans la présentation d'une tombe égyptienne à partir de nos études de cas.

Cette recherche aura donc pour but d'analyser et de mettre en évidence les différentes approches muséographiques adoptées par les musées dans la présentation des tombes égyptiennes.

3. Contextualisation

3.1 Une définition de l'architecture des tombes égyptiennes

L'architecture funéraire égyptienne constitue l'un des témoignages les plus importants de la civilisation pharaonique. Dès les débuts de la civilisation, émergent des sépultures qui sont de simples fosses ovales, creusées en bordure des zones cultivées⁸. Par la suite, des monuments imposants en pierre apparaissent, appelés « *demeures d'éternité* »⁹, qui illustrent la quête constante d'immortalité chez les anciens Égyptiens.

Le mastaba¹⁰, apparu à l'Ancien Empire, désigne donc en même temps les structures en briques crues, décorées de redans, érigées durant les deux premières dynasties, mais également les tombes des hauts dignitaires construites en pierres, mais parfois également en briques crues¹¹. Il se compose de trois parties : une superstructure massive, partie visible, se présentant sous la forme d'une structure quadrangulaire aux murs légèrement inclinés¹². Dans cette partie,

⁸ LABOURY, Dimitri, « L'Égyptien et la mort : rites et croyances funéraires dans l'Égypte pharaonique », dans *Ombres d'Égypte, le peuple de Pharaon*, Treignes, Musée du Malgré-Tout, 1999, p. 55.

⁹ Il est important de souligner que seuls les membres de l'élite égyptienne avaient accès à l'édification d'un tombeau, et non l'ensemble de la population. (*Idem*, p. 56).

¹⁰ La majorité des mastabas se situent dans la nécropole de Memphis, au nord et au sud de la capitale antique. Cette zone comprend les complexes pyramidaux de Gizeh à Dahchour.

¹¹ LECLANT, Jean, « Mastaba », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, Éditions Encyclopædia Universalis, 2023, disponible sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mastaba/>, consulté le 12 octobre 2024.

¹² *Ibidem*.

en surface, se trouve au moins une chapelle dédiée au culte funéraire, souvent décorée de bas-reliefs ou, plus rarement, de peintures¹³. Au fond, à l'ouest de cette chapelle, se trouve une stèle « fausse porte » qui permet symboliquement au défunt de maintenir un lien avec les vivants, chargés d'assurer les offrandes et les prières. À côté, se situe une pièce fermée appelée *serdab*, visible uniquement par de petites ouvertures, qui abritait les statues du défunt¹⁴. Enfin, la partie souterraine creusée dans le sol, non visible, comprend un puits funéraire vertical menant à un ou plusieurs caveaux, où étaient déposés le sarcophage du défunt et une partie de son mobilier funéraire ; ce puits était scellé après les funérailles¹⁵. Dans un premier temps, les pharaons des deux premières dynasties étaient inhumés dans de simples mastabas, puis à partir de la troisième dynastie, la pyramide devient le symbole de la tombe royale¹⁶. Comme nous le verrons, plusieurs chapelles funéraires de mastabas ont été déplacées dans des musées.

Au Moyen Empire, les tombes rupestres creusées dans les falaises deviennent prédominantes, intégrant une chapelle et un caveau. À partir du Nouvel Empire (1550-1069 av. J.-C.), les souverains reprennent ce concept et ne se font plus inhumés sous des pyramides, à cause des nombreux pillages. Durant cinq siècles, ils dissimulent leurs tombes, en construisant des hypogées (*hypo*, « sous », *gê*, « terre »), c'est-à-dire des tombes creusées dans la roche, dont seules les entrées sont visibles au cœur de la montagne désertique, dominée par la pyramide naturelle de la cime de l'Occident, dans la Vallée des Rois et des Reines, située en Haute-Égypte, sur la rive occidentale du Nil, face à la ville de Thèbes la nouvelle capitale antique¹⁷. Par ailleurs, la montagne thébaine abrite les cimetières des hauts dignitaires de l'administration, de l'armée, du clergé, des proches de la maison royale. La tombe se structure selon une partie visible, c'est-à-dire la chapelle funéraire, taillée dans le calcaire et décorée de peintures ou de reliefs, destinée au culte mortuaire, et enfin une partie non visible qui correspond aux différents aménagements funéraires souterrains¹⁸. Néanmoins, les tombes thébaines, sculptées dans la roche, sont quasi impossibles à déplacer dans des musées. Seuls des fragments de ces tombes ont été retirés et sont aujourd'hui exposés dans différents musées à travers le monde.

¹³ CHERPION, Nadine, *Mastabas et Hypogées d'Ancien Empire. Le problème de la datation*, Bruxelles, Connaissance de l'Égypte ancienne, 1989, p. 19.

¹⁴ LECLANT, Jean, *op.cit.*

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ ORGOGOZO, Chantal, *L'art égyptien*, Paris, Flammarion, 2013, p. 13.

¹⁷ BAVAY, Laurent et TEFNIN Roland, « Cheikh abd el-Gourna/ Thèbes », dans *L'archéologie à l'Université libre de Bruxelles (2001-2005). Matériaux pour une archéologie des milieux et des pratiques humaines*, Bruxelles, CReA, 2006, p. 67.

¹⁸ *Ibidem*.

Ainsi, ces tombes ont été au fil du temps découvertes, pillées et fouillées. Elles se retrouvent désormais dispersées dans les collections à travers le monde, parfois sous forme fragmentaire. Mais, alors, comment les musées présentent les tombes égyptiennes dans leur dimension architecturale et symbolique dans leur parcours d'exposition permanente ? Qu'entendons-nous par réaliser une analyse muséographique ?

3.2 Une définition de la muséographie

Dans un musée, l'exposition constitue l'une des fonctions les plus visibles et représentatives de l'institution muséale. Le public s'y rend principalement pour découvrir des expositions, qu'elles soient permanentes ou temporaires¹⁹. Les visiteurs viennent avant tout pour explorer ce que Duncan Cameron, muséologue canadien, décrit comme des « vraies choses », autrement dit des objets authentiques porteurs d'une valeur symbolique ou historique. Cependant, l'exposition ne se limite pas seulement à la présentation de ces objets authentiques, elle intègre également une grande diversité d'objets : on peut y retrouver des éléments verbaux, c'est-à-dire des textes explicatifs, des commentaires sonores, etc., mais également des éléments non verbaux, c'est-à-dire des supports visuels, des dispositifs auditifs, voire olfactifs, tactiles ou gustatifs. L'ensemble de ces composants sont désignés sous le terme générique d'*expôt*²⁰ par André Desvallées, c'est-à-dire qui englobe tout ce qui peut être présenté, quelle que soit sa nature, et qui peut être porteur de sens dans le cadre de l'exposition²¹. Ces éléments interagissent dans un espace cohérent pour produire un message destiné au visiteur.

Selon Jean Davallon, l'exposition peut être considérée comme un média, c'est-à-dire « comme un dispositif, résultat d'un agencement de choses dans un espace, avec l'intention de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux »²². Afin de donner sens et pertinence à ces éléments, les musées mobilisent des dispositifs spécifiques conçus pour valoriser leur dimension historique, culturelle et esthétique. C'est un rassemblement d'objets de statuts sémiotiques hétérogènes qui proposent une interprétation les uns par les autres. Les éléments qui la composent sont toujours intégrés en des ensembles plus vastes, du fait même de leur disposition dans l'espace avec d'autres composants avec lesquels ils interagissent. L'exposition a alors une finalité symbolique et communicationnelle²³. D'un côté, l'exposition, en réunissant

¹⁹ GOB, André et DROGUET, Noémie, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, 5^e édition, Malakoff, Armand Colin, 2021, p. 165.

²⁰ Le terme *expôt* est proposé comme équivalence au terme *exhibit* utilisé par Duncan Cameron.

²¹ GOB, André et DROGUET, Noémie, *op.cit.*, p. 165.

²² DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 11.

²³ DAVALLON, Jean, « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », dans *Culture & Musées*, n°16, p. 230.

des individus aux profils différents dans un même lieu autour d'objets découverts en commun, crée un collectif relié à un univers imaginé, souvent identifié comme le contexte d'origine de ces objets. De l'autre, le processus de conception de l'exposition traduit une intention précise et s'inscrit dans une stratégie visant à dévoiler, et parfois à comprendre, tel ou tel univers imaginé²⁴.

Par conséquent, l'exposition est le résultat d'une conception qui fait intervenir différents acteurs (commissaires, concepteurs, scénographes, muséologues, muséographes, expographes, etc.), pour offrir au public une visite qui intègre l'intellect, les sens et l'émotion²⁵. Dans le vocabulaire muséologique francophone, trois termes principaux permettent de décrire le cadre dans lequel le visiteur évolue : muséographie, expographie et scénographie. La muséographie est historiquement définie « comme la muséologie pratique et appliquée »²⁶. Selon François Mairesse et Cecilia Hurley, elle englobe les techniques développées pour assurer la conservation, la sécurité et la présentation des collections²⁷. Longtemps perçue comme un champ large englobant tous les aspects de l'aménagement muséal, cette définition a été précisée en 1993 par André Desvallées. Celui-ci introduit le néologisme d'expographie pour désigner spécifiquement la mise en exposition, c'est-à-dire la création d'un espace cohérent dédié à l'interprétation des objets. Contrairement à la muséographie, qui demeure centrée sur les objets, l'expographie garantit la mise en exposition en mobilisant des éléments variés comme des dispositifs multimédias, des éléments sonores ou interactifs et des textes explicatifs²⁸. Elle vise à la recherche d'un langage et d'une expression fidèles pour traduire le programme scientifique d'une exposition²⁹. Cette discipline s'élargit désormais au-delà des collections et des musées traditionnels pour inclure un éventail plus vaste de lieux dédiés aux expositions, quel qu'en soit le contexte ou la nature. Quant à la scénographie, elle s'occupe de transformer le scénario, noyau dur du programme muséographique, en le matérialisant dans l'espace et dans les formes, c'est-à-dire de rendre visibles et intelligibles les contenus et les concepts³⁰.

²⁴ GARLANDINI, Alberto et MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022. p. 267.

²⁵ DROUGUET, Noémie, *op.cit.*, p. 174.

²⁶ BARY, Marie-Odile de et TOBELEM, Jean-Michel, *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Éditions Atlantica, 1988.

²⁷ MAIRESSE, François et HURLEY, Cecilia, « Éléments d'expologie : Matériaux pour une théorie du dispositif muséal », dans *Mediatrope e-Journal*, vol. III, n°2, 2012, p. 1-27.

²⁸ DESVALLÉES, André et MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 599.

²⁹ GARLANDINI, Alberto et MAIRESSE, François (dir.), *op.cit.*, p. 264.

³⁰ CHAUMIER, Serge, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation française, 2012, p. 14.

Ainsi, selon Jean Davallon, la muséographie est désignée comme « l’écriture du musée » et l’expographie comme « l’écriture de l’exposition »³¹. L’expographie permet de repérer, décrire et analyser les langages de l’exposition, dans le musée et en dehors de celui-ci, tandis que la muséographie est uniquement centrée sur les objets³². Cependant, par un souci de commodité et de compréhension, nous retiendrons le terme muséographie, qui est le plus couramment utilisé.

Par conséquent, si l’exposition est un média visant à transmettre un message, il est essentiel de s’interroger sur la manière dont ce message est élaboré dans le cadre spécifique de la muséographie des tombes égyptiennes : comment les institutions muséales choisissent-elles de les exposer ? Quels dispositifs communicationnels et quels dispositifs muséographiques sont mobilisés pour permettre au visiteur de saisir en même temps la dimension architecturale la symbolique des tombes égyptiennes ?

³¹ DAVALLON, Jean, « L’écriture de l’exposition : expographie, muséographie, scénographie », p. 235.

³² CHAUMIER, Serge, *op.cit.*, p. 14.

Chapitre 1. L'histoire des collections d'antiquités égyptiennes dans les musées européens

Les objets d'un seul tombeau sont aujourd'hui dispersés dans de multiples collections à travers le monde. Mais, comment alors expliquer une telle dispersion dans les musées tels que le British Museum, le Musée du Louvre, le Musée égyptien de Turin, le Neues Museum de Berlin, etc. ? Comment ont-ils acquis toutes ces antiquités égyptiennes au fil du temps ? Et, comment les contextualisent-ils dans leur présentation ?

1.1 Aux origines des collections d'antiquités égyptiennes en Europe

L'émergence du musée moderne se situe dans le contexte des Lumières, marqué par l'ambition universelle de la Révolution française et la curiosité scientifique née des expéditions coloniales et des « découvertes » de continents lointains³³. Les « butins » amassés lors de grandes explorations et des expéditions menées par les puissances coloniales émergentes viennent considérablement enrichir les collections, souvent dans des conditions plus proches du pillage que de l'investigation scientifique³⁴. Le Louvre, créé en 1793, marque alors la naissance du prototype du musée moderne à vocation publique et universelle, indissociable de la saisie des biens culturels par la Révolution. Il vise à rassembler dans un même lieu toutes les richesses du monde, proposant une mise en scène de la grandeur de l'État-nation, capable de réunir pour le plaisir et la fierté de ses citoyens des chefs-d'œuvre artistiques, confirmant ainsi sa place parmi les États civilisés³⁵.

Toutefois, nous rencontrons des antiquités égyptiennes en Europe bien avant l'émergence du musée moderne. Selon Johannes Althoff, les origines des collections égyptiennes en Europe tirent leur vigueur de la fascination que l'Égypte a toujours exercée sur le monde³⁶. En effet, dès l'Antiquité, les Grecs et les Romains manifestaient déjà une fascination pour la civilisation pharaonique. Des voyages touristiques sont entrepris par ces derniers, qui laissèrent des traces de leur passage sur les tombeaux et les ruines : leurs noms, la date de leur visite, et souvent des vers exprimant leur enthousiasme et leur curiosité pour l'Égypte pharaonique³⁷. Les Romains

³³ VERGÈS, Françoise, *Programme de désordre absolu : décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique, 2023, p. 19.

³⁴ CADOT, Laure, « Les restes humains : une gageure pour les musées ? », dans *La lettre de l'OCIM* [en ligne], n°109, 17 mars 2011, téléchargeable sur <https://journals.openedition.org/ocim/800>, consulté le 31 mai 2024 , p. 5.

³⁵ VERGÈS, Françoise, *op.cit.*, p. 21.

³⁶ ALTHOFF, Hohannes, *Das Ägyptische Museum*, Berlin, Berlin Éd., 1988, p. 7 (trad. Antoinette Maget).

³⁷ MATTHEY, M.A., *Les tombes d'Égypte, nouvelles recherches dans les nécropoles de Memphis et de Thèbes cinq séances données à Genève et à Lausanne par M. A. Matthey*, Paris, Sandoz & Fischbacher, 1872, p. 2.

importèrent même de nombreux obélisques de granit³⁸, ainsi que des objets représentatifs de l'art égyptien dans la capitale de l'Empire, à des fins décoratives et cultuelles³⁹. Ensuite, à la Renaissance, des objets antiques égyptiens, acquis par des marchands, collectionneurs ou érudits, figurent dans les collections privées, notamment dans les cabinets de curiosités (*studiolos*, *wunderkammer*). Le cabinet de curiosités, considéré comme la première forme d'exposition profane, constitue le noyau de certaines collections d'antiquités égyptiennes présentées aujourd'hui dans les musées européens⁴⁰. Pendant l'époque du Grand Tour, les érudits et riches marchands européens et autres personnalités issues des catégories sociales les plus hautes de la population rassemblent des collections hétéroclites de curiosités issues des trois règnes de la nature, d'objets fabriqués ou modifiés par l'homme, ainsi que des objets scientifiques. Posséder de telles collections permet de découvrir le monde tout en affirmant son statut social⁴¹. L'Égypte occupe alors une place de choix dans ces cabinets de curiosités en raison de son exotisme et de son étrangeté. On retrouve alors des objets peu encombrants et faciles à transporter : des figurines, des bronzes, des amulettes, des lambeaux de manuscrits sur papyrus et, en particulier, des momies⁴².

La momie devient l'une des pièces emblématiques des cabinets de curiosités. Comme l'observe Antoine Schnapper, elle se situe « à un point de contact caractéristique entre les intérêts des antiquaires, ceux des curieux ordinaires et ceux des médecins. La momie jouit d'un double prestige : en tant qu'objet archéologique, enfermée dans un coffre couvert de hiéroglyphes, elle est chargée de tous les passionnantes mystères de l'antique Égypte ; mais c'est aussi une substance médicale, aussi précieuse que controversée⁴³ ». Par exemple, Adam Olearius (1599-1671), érudit, mathématicien, géographe et bibliothécaire allemand, gardien du

³⁸ FLUTSCH, Laurent et FONTANAZ, Didier, *Le pillage du patrimoine archéologique : des razzias coloniales au marché de l'art, un désastre culturel*, Lausanne, Favre, 2010, p. 47.

³⁹ Tous ces objets formeront plus tard le noyau de la collection du Museo Gregoriano Egizio, mêlée à des œuvres égyptisantes romaines (AGUT, Damien, MORENO-GARCIA, Juan Carlos et CORNETTE, Joël (dir.), *op.cit.*, p. 781 et ZIEGLER, Christiane, « L'Égypte et le décor des musées européens au XIXe siècle » dans *L'Egyptomanie à l'épreuve de l'archéologie : actes du colloque international organisé au Musée du Louvre par le Service culturel les 8 et 9 avril 1994*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1994, p. 145).

⁴⁰ BIERBRIER L., Morris, « L'enrichissement des collections des musées, dans *Museum international*, n°186, vol. XLVII, n°2, 1995, p. 9.

⁴¹ CAZES, Juliette, « Les cabinets de curiosités », dans *Apothicast, Podcast [en ligne]*, 5 décembre 2023, disponible sur <https://apothicast.fr/les-cabinets-de-curiosites-avec-juliette-cazes-ep-11/>, consulté le 15 octobre 2024.

⁴² SOLÉ, Robert, *op.cit.*, p. 15-16.

⁴³ SCHNAPPER, Antoine, *Le Géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 2012, p. 95.

cabinet de curiosités du duc Frédéric II de Holstein-Gottorp (1597-1659), exposait des momies aux côtés d'autres curiosités⁴⁴ (fig. 1).

Durant la Renaissance, les érudits s'intéressent aux textes latins, grecs et arabes. L'Occident redécouvre l'Égypte pharaonique à travers des textes tardifs comme ceux d'Hérodote, de Strabon ou de Diodore de Sicile, mais ces sources offraient uniquement des informations limitées sur l'Égypte ancienne. De plus, l'accès direct aux sources écrites égyptiennes était inexistant, car ni les hiéroglyphes ni l'écriture cunéiforme n'étaient encore déchiffrés ou traduits. Il était alors difficile de déterminer ce qui était scientifiquement ou historiquement significatif.

Par conséquent, l'Égypte est perçue comme une terre mystérieuse, hermétique et exotique, rendant ainsi les antiquités égyptiennes au rang de « curiosités »⁴⁵. Certains philosophes du XVIII^e siècle, tel que Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), pionnier de l'historiographie moderne de l'art antique, considéraient l'art égyptien comme monotone, rigide, et n'ayant jamais dépassé l'art grec⁴⁶ : « les Égyptiens sont restés assez proches de leur style le plus ancien, et chez eux, l'art n'a pu atteindre les sommets auxquels il est parvenu chez les Grecs. [...] »⁴⁷. Nous pouvons aussi citer, en exemple, les propos du général Lauriston à propos de l'achat de la première collection de Drovetti pour le Musée du Louvre : « ce serait une dépense peu fructueuse que de multiplier dans nos musées le nombre de statues et des sculptures égyptiennes parce que l'art chez les Égyptiens n'a jamais approché du degré de perfection où il s'est élevé chez les Grecs et dans nos temps modernes et qu'il semble y être resté stationnaire parce que les statues égyptiennes, dénuées de toute expression avec leurs formes sèches, étroites et ramassées, leurs poses immobiles et uniformes ne sont point propres à fournir à nos artistes des modèles d'études ou des sujets d'inspiration »⁴⁸. Ainsi, ces savants se concentraient principalement sur l'étude de l'art grec et romain, laissant de côté les civilisations antérieures aux débuts de la Grèce classique, comme celle de l'Égypte, dite « préhellénique »⁴⁹. Toutefois,

⁴⁴ LACOUR, Pierre-Yves, « La place des autres », dans *La République naturaliste*, Paris, Publications scientifiques du Museum, 2014, disponible sur <https://doi.org/10.4000/books.mnhn.5319>, consulté le 16 octobre 2024, p. 160-177.

⁴⁵ WERNER, Alex, « Egypt in London – Public and Private Display », dans *Imhotep Today: Egyptianizing Architecture*, Londres, Routledge, 2016, p. 75.

⁴⁶ LABOURY, Dimitri, « Réflexions sur le portrait royal et son fonctionnement dans l'Égypte pharaonique », dans *Ktème*, n° 34, 2009, p. 175.

⁴⁷ WINCKELMANN, Johann Joachim, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, traduction de Dominique Tassel, Paris, 2005, p. 100-101.

⁴⁸ GUICHARD, Sylvie, « Une collection d'antiquités égyptiennes méconnue : la collection Thédenat-Duvent », dans *Revue d'égyptologie*, n°58, 2007, p. 201-237.

⁴⁹ WILDUNG, Dietrich, *op.cit.*, p. 4.

il est important de préciser que cette opinion n'était pas partagée par tous les savants, comme c'est le cas de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) qui reconnaît le caractère d'influence de l'Égypte sur la Grèce⁵⁰.

Dès le XVIII^e siècle, des musées publics apparaissent, bien avant la création du Musée du Louvre. À Londres, à Paris, à Leyde, à Berlin, au Vatican, quelques œuvres égyptiennes sont déjà présentées au public, dans une logique de progrès de l'Antiquité. Indéniablement, à cette époque, l'égyptologie n'existe pas encore comme discipline scientifique ; par conséquent, la connaissance de l'Égypte antique demeure très limitée. On retrouve alors une présentation verticale de l'Égypte, adoptée dans certains musées, c'est-à-dire une logique de progrès de l'Antiquité, comme en témoigne le Sir John Soane's Museum à Londres : les objets antiques égyptiens sont placés en retrait, en sous-sol, dans la « pénombre », c'est-à-dire présentés comme des objets destinés à surprendre et à divertir, tandis que les antiquités grecques et romaines sont mises en avant, vers la « lumière », destinées à informer et à éclairer⁵¹ (fig. 2). L'Égypte était ainsi présentée comme le précurseur de l'Antiquité classique, sans plus.

1.2 Le développement des collections d'antiquités égyptiennes

L'expédition du général Bonaparte en Égypte de 1798 à 1801 marque un tournant dans la connaissance de l'Égypte ancienne. Cette expédition avait pour objectif de « porter la civilisation dans l'Orient, et soustraire cette belle partie du monde au joug de l'Angleterre⁵² ». Bonaparte souhaitait y installer une colonie française afin de compenser la perte de Saint-Domingue et de donner à la France un accès à l'Afrique et au Levant en perçant l'isthme de Suez, pour supplanter la puissance britannique aux Indes⁵³.

En parallèle de l'expédition militaire, une commission scientifique, composée de 167 savants et artistes⁵⁴, appelée « la Commission des Sciences et des Arts de l'armée d'Orient⁵⁵ »,

⁵⁰ CHARRAK, Gabrielle, « « Le pays du symbole » : Hegel et la pyramide égyptienne », dans *L'Égypte dure longtemps. Regards croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique*, Paris, Éditions Soleb, 2024, p. 103.

⁵¹ SAVOY, Bénédicte, « Histoire transnationale des musées en Europe : L'extension du domaine des musées (de la fin des années 1820 aux années 1850) », dans RADIO FRANCE, Podcast [en ligne], 22 juin 2018, disponible sur <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-cours-du-college-de-france/l-extension-du-domaine-des-musees-de-la-fin-des-annees-1820-aux-annees-1850-4370451>, consulté le 16 octobre 2024.

⁵² DESCLAUX, Vanessa, « L'expédition d'Égypte et la naissance de l'Institut d'Égypte, dans *Le Blog Gallica* [en ligne], 16 mai 2018, disponible sur <https://gallica.bnf.fr/blog/16052018/expedition-degypte-et-la-naissance-de-linstitut-degypte?mode=desktop>, consulté le 15 avril 2024.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ FAGAN, Brian-M, *op.cit.*, p. 67.

⁵⁵ DESCLAUX, Vanessa, *op.cit.*

est envoyée pour effectuer un inventaire du pays avant sa colonisation. À son arrivée, Bonaparte fonde, le 22 août 1798, l’Institut d’Égypte au Caire. Cet institut est divisé en quatre sections (mathématiques, physique, économie politique, littérature et arts) avec pour principale mission : « la recherche, l’étude et la publication des faits naturels, industriels et historiques de l’Égypte », ainsi que de « porter les arts de l’Europe chez un peuple demi-barbare et demi-civilisé, sans industrie, sans lumières scientifiques »⁵⁶. Pour la première fois, de grandes campagnes sont lancées à Gizeh, Saqqara et Memphis. Les monuments sont étudiés dans leur contexte topographique et géographique. Des fouilles sont menées à grande échelle partout dans le pays. Malheureusement, la détérioration de la situation militaire conduit à un arrêt prémature et à la non-extension des recherches⁵⁷.

Malgré l’échec militaire, cette campagne fut fructueuse d’un point de vue scientifique grâce à la Commission des Sciences et des Arts. À leur retour en France, en 1809, ils publient à partir de leur documentation iconographique et scientifique la *Description de l’Égypte*⁵⁸. Cet ouvrage monumental, publié entre 1809 à 1829, dans plusieurs volumes, couvrent divers aspects de l’Égypte, tels que l’histoire, l’archéologie, les monuments, la faune et la flore⁵⁹. La civilisation pharaonique est ainsi révélée à l’Europe et devient à la mode, engendrant un mouvement d’gyptomanie qui se rencontre dans toutes les formes d’art : architecture, musique, décoration, peinture, etc. Ce mouvement précipite également l’inauguration d’une nouvelle discipline scientifique : l’égyptologie. En 1822, l’Égypte pharaonique est révélée au public par le déchiffrement des hiéroglyphes grâce au Français Jean-François Champollion (1790-1832). Cette découverte permet au public cultivé d’Europe et d’Amérique du Nord d’accéder à une masse sans précédent d’informations sur l’Égypte pharaonique⁶⁰, ouvrant ainsi la voie aux explorations archéologiques dans le pays.

Ainsi, la croissance de l’égyptologie comme discipline va aboutir à la croissance des collections égyptiennes dans les musées européens. Après le rétablissement de la paix en Europe, en 1815, les voyages en Égypte se font plus fréquents⁶¹. Méhémet Ali (1760-1849), dirigeant de l’Égypte, a pour ambition de bâtir un État moderne. Pour réaliser son dessein, il

⁵⁶ THIRY, Jean, Bonaparte en Égypte, Éditions Berger-Levrault, Paris, 1973, p. 37.

⁵⁷ MAGET, Antoinette, *Collectionnisme public et conscience patrimoniale : les collections d’antiquités égyptiennes en Europe*, Paris, L’Harmattan, 2009, p. 77.

⁵⁸ OUASTI, Boussif, « La Description de l’Égypte », dans *Dix-huitième Siècle*, n°22, 1900, p. 73.

⁵⁹ *La description de l’Égypte*, disponible sur le site du musée médard <https://www.museemedard.fr/la-description-de-legypte>, consulté le 7 mai 2024.

⁶⁰ AGUT, Damien, MORENO-GARCIA, Juan Carlos et CORNETTE, Joël (dir.), *op.cit.*, p. 787.

⁶¹ BIERBRIER L., Morris, *op.cit.*, p. 9.

fait appel aux puissances impérialistes. Toutefois, ce nouveau dirigeant se soucie peu de l'héritage égyptien et laisse les vestiges antiques être réduits en miettes. Il ne les utilise qu'à des fins diplomatiques ou comme matériau de construction⁶². En effet, il distribue aux différents diplomates, notamment au consul général de France Bernardino Drovetti (1776-1852) et au consul général de Grande-Bretagne Henry Salt (1780-1827), des autorisations de fouilles. Ces consuls investissent leurs salaires dans l'achat d'antiquités, faisant de la « chasse » aux antiquités l'une de leurs activités préférées⁶³. Les consuls-antiquaires ne se considéraient pas comme des pilleurs, mais comme des découvreurs, répondant à une exigence de compréhension, de connaissance et de témoignage⁶⁴. Dans les années 1820, se met alors en place une période d'acquisition de collections d'antiquités égyptiennes par les musées européens : les consuls proposent à la vente leurs collections en Europe, dans les différentes capitales. Ces capitales, selon leur rapidité, leur finance et leur intérêt scientifique, vont s'approprier ces collections les unes après les autres : en 1823, le British Museum achète la collection d'Henry Salt. Ensuite, en 1823, Berlin achète la collection de Minutoli (1772-1846). En 1824, la ville de Turin achète la première partie de la collection de Drovetti. En 1826, Paris achète la deuxième partie de la collection de Salt, puis en 1827, la seconde collection de Drovetti. En 1827, Berlin acquiert la collection de Giuseppe Passalacqua (1797-1865)⁶⁵. De plus, les États envoient leurs meilleurs savants en Égypte pour qu'ils forment eux-mêmes des collections conçues scientifiquement. Chacun des grands musées européens cherche alors à posséder la plus belle et grande collection, afin de paraître comme la nation la plus forte scientifiquement, et d'affirmer leur autorité dans l'établissement de collections publiques d'antiquités⁶⁶. Cela explique pourquoi des objets provenant d'un même et seul tombeau se retrouvent aujourd'hui exposés dans différentes collections à travers le monde.

Cependant, à cette époque, le nombre de voyageurs ne cesse d'augmenter, ainsi que le commerce local des antiquités en Égypte. L'Égypte est alors considérablement pillée, provoquant des pertes irréparables pour l'archéologie égyptienne. Une véritable course contre-la-montre est alors entamée par plusieurs personnalités européennes pour sauver les vestiges

⁶² SOLÉ, Robert, *op.cit.*, p. 66-67.

⁶³ D'autres consuls et collectionneurs imitent, à échelle plus réduite, l'exemple de Drovetti et Salt. Nous pouvons citer le diplomate autrichien Nizzoli (1814-1848), le consul général de Suède Anastasi (1780-1860), Giuseppe Passalacqua (1797-1865), Dr. Henry Abbott (1812-1859), Joseph Sams (1784-1860), etc. (*Ibidem* et BIERBRIER L., Morris, *op.cit.*, p. 10).

⁶⁴ WILNER, Frédéric, *Il était une fois le musée du Louvre*, Paris, 2021, documentaire diffusé sur Arte France, disponible sur <http://www.artetv.fr>, consulté le 29 juillet 2024.

⁶⁵ BIERBRIER L., Morris, *op.cit.*, p. 10.

⁶⁶ MOSER, Stéphanie, *Wondrous Curiosities : Ancient Egypt at the British Museum*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, p. 220.

antiques. Elles ont le sentiment qu'il est de leur devoir de sauver le plus de vestiges possibles. Progressivement, émerge l'idée que les vestiges antiques égyptiens forment un patrimoine national qui mérite d'être sauvé. Parmi elles, Jean-François Champollion, lors de son voyage en Égypte, remet au Vice-roi Méhémet Ali une « Note pour la conservation des monuments de l'Égypte⁶⁷ ». Il y dénonce les dévastations causées par les marchands d'antiquités et les voyageurs sur les vestiges antiques, tout en énumérant les dernières pertes enregistrées⁶⁸. Champollion prône une réglementation des fouilles, dans l'intérêt de la science et de la prospérité du pays. Il suggère également d'interdire le prélèvement de pierres dans des sites de Haute-Égypte et de Nubie⁶⁹. En 1835, Méhémet Ali décide de suivre les recommandations de Champollion et instaure la première ordonnance visant à protéger ponctuellement les antiquités. Cette ordonnance interdit l'exportation d'objets antiques, prévoit des mesures pour la conservation des monuments et propose la création d'un endroit au Caire pour rassembler et conserver toutes les trouvailles issues des fouilles. Le premier dépôt est installé au « collège d'interprétation » au Caire, puis à l'école d'ingénieurs de Boulaq et enfin à la Citadelle du Caire⁷⁰. En pratique, cette nouvelle ordonnance n'était pas réellement respectée ; les démolitions et les pillages continuaient. Le Vice-roi lui-même prélevait dans la collection pour offrir des antiquités égyptiennes à ses hôtes estimés⁷¹. Malgré ses limites, cette nouvelle ordonnance prouve l'intérêt précoce de l'Égypte, poussée par les Français, à la préservation de son patrimoine⁷².

De plus, Auguste Mariette (1821-1881), égyptologue français et conservateur-adjoint au Louvre, est nommé, en 1858, directeur du Service des Antiquités égyptiennes par le gouvernement égyptien⁷³. Il s'efforce de préserver les vestiges égyptiens et de lutter contre le vandalisme des voyageurs, le commerce illégal des marchands d'antiquités et les destructions perpétrées par les locaux en quête de trésors. Mariette met en œuvre l'ordonnance de

⁶⁷ MERCEDES, Volait, « Dépaysements réciproques et éveil des consciences au patrimoine monumental égyptien », dans *Bonaparte en Égypte : feux et lumières*, région Nord-Pas-de-Calais, Hazan, 2008, p. 347.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ LEBÉE, Thomas, *Le musée d'antiquités égyptiennes de Būlāq. Faire connaître et aimer l'Égypte ancienne au XIX^e siècle*, mémoire d'étude de l'École du Louvre, année académique 2013, p. 7.

⁷¹ C'est par ce biais, que l'archiduc Maximilien d'Autriche reçoit l'intégralité des pièces rassemblées. BELLAL, Marion, « Le musée des antiquités du Caire, emblématique vestige occidental de l'Égypte », dans *France culture* [en ligne], disponible sur <https://www.radiofrance.fr/franceculture/le-musee-des-antiquites-du-caire-emblematique-vestige-occidental-de-l-egypte-5467740>, consulté le 7 juin 2024.

⁷² GADY, Éric, « L'archéologie de l'Égypte antique pendant la période coloniale de l'occupation britannique à la découverte du tombeau de Toutankhamon », dans *Les nouvelles de l'archéologie* [en ligne], n°126, 30 décembre 2014, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/nda.1195>, consulté le 1 juin 2024.

⁷³ LEBÉE, Thomas, *op.cit.*, p. 8.

Champollion en dégageant les grands monuments, en organisant des fouilles pour accroître la connaissance des sites et en transportant les monuments et les objets dans le nouveau musée de Boulaq, ouvert au public en 1863⁷⁴ (**fig. 3**). L'Égypte devient ainsi le premier pays du Moyen-Orient à posséder un musée national⁷⁵. L'administration dispose enfin d'une structure capable de réguler les activités autour des antiquités⁷⁶. Le Service des Antiquités devient le premier organisme au monde chargé de la protection et de la mise en valeur des vestiges du passé d'un pays⁷⁷.

À la fin du XIX^e siècle, Gaston Maspero (1846-1916) succède à Auguste Mariette à la tête du Service des Antiquités Égyptiennes et du musée de Boulaq⁷⁸. Il instaure une nouvelle politique libérale, autorisant les archéologues étrangers à travailler en Égypte afin de lancer un vaste programme de prospection que le pays, alors en crise et sous occupation britannique depuis 1882, ne peut plus assumer seul⁷⁹. Les objets présents au musée de Boulaq, ainsi que ceux découverts lors de futures fouilles, sont enfin déclarés propriété du domaine public de l'État égyptien, devenant ainsi inaliénables⁸⁰. Ainsi, il met en place une nouvelle législation stipulant que les artefacts découverts lors des fouilles seront divisés en deux parts égales à la fin de chaque campagne archéologique : une partie reste en Égypte, tandis que l'autre peut être exportée en Europe et redistribuée dans différents musées. Toute exportation nécessite désormais une autorisation préalable de l'administration égyptienne⁸¹. Ce système de partage a largement contribué à la formation des collections muséales européennes⁸². De plus, afin de remédier aux fouilles illicites et aux vols qui continuent d'alimenter le marché de l'art, souvent encouragés par certains musées et collectionneurs privés⁸³, Maspero sollicite la collaboration des grands établissements scientifiques internationaux avec le Service des Antiquités. Il propose

⁷⁴ Il était sous l'autorité du vice-roi d'Égypte, soumis au sultan ottoman et sous influence européenne. L'objectif était d'avoir un lieu de conservation des vestiges pharaoniques et de les exposer aux habitants, ainsi qu'aux voyageurs et étrangers. (*Ibidem*).

⁷⁵ FAGAN, Brian-M, *op.cit.*, p. 292.

⁷⁶ ANDREU, Guillemette, RUTSCHAWSCAYA, Marie-Hélène et ZIEGLER, Christiane, *L'Égypte ancienne au Louvre*, Paris, Hachette, 1997, p. 21.

⁷⁷ LECLANT, Jean, « Mariette Pacha et le patrimoine archéologique de l'Égypte », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 125^e année, n°3, 1981, p. 493.

⁷⁸ Le musée de Boulaq, devenu trop petit à la suite des découvertes des momies dans la cachette de Deir el-Bahari, est transféré en 1889 à Gizeh, dans un ancien palais du khédive Ismaïl, avant de déménager en 1902 sur la place Tahrir, où se situe aujourd'hui le Musée égyptien du Caire.

⁷⁹ GADY, Éric, « L'archéologie de l'Égypte antique pendant la période coloniale de l'occupation britannique à la découverte du tombeau de Toutankhamon »

⁸⁰ LEBÉE, Thomas, *op.cit.*, p. 9.

⁸¹ MONTSERRAT, Félix. R., « De la fouille au musée : les partages des antiquités égyptiennes au début du XX^e siècle à travers l'exemple de Médamoud », dans *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain* [en ligne], n°3, 18 décembre 2020, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/bchmc.614>, consulté le 1 juin 2024.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ FAGAN, Brian-M, *op.cit.*, p. 228.

aux musées occidentaux de choisir un mastaba de leur choix dans la nécropole de Memphis, à condition qu'ils cessent d'acheter des fragments arrachés clandestinement⁸⁴. Dès lors, les musées occidentaux ne peuvent s'approvisionner en antiquités égyptiennes que par deux sources : l'achat auprès de marchands ayant obtenu une licence ou via les dons du gouvernement égyptien dans le cadre du système de partage des fouilles⁸⁵. De cette manière, c'est en toute légalité que bien des œuvres égyptiennes quittent le sol égyptien pour les musées occidentaux.

Jusqu'alors, l'archéologie en Égypte était dominée par les Occidentaux, qui profitaient de leur contrôle pour exporter de nombreux objets vers leurs musées, tandis que les Égyptiens eux-mêmes n'étaient pas autorisés à effectuer des fouilles⁸⁶. L'indépendance du pays, couplée à l'importance de la découverte de Toutânkhamon en 1922, incite les Égyptiens à revendiquer la souveraineté sur leur patrimoine culturel, amorçant ainsi une décolonisation de l'archéologie. Toute exportation d'antiquités a été interdite, sauf s'il s'agissait d'objets provenant de partages autorisés⁸⁷. Ce mouvement incita Pierre Lacau (1873-1963), alors directeur du Service des Antiquités depuis 1914, à abolir la politique législative sur le partage des antiquités à lots égaux entre l'Égypte et les archéologues étrangers⁸⁸. Lacau affirma que « toute antiquité mobilière ou immobilière appartient à l'État. Le document archéologique est regardé, de par sa nature même, comme étant d'intérêt public »⁸⁹. Cette nouvelle législation restrictive, appliquée à partir de janvier 1925, empêche tout objet antique égyptien de quitter le territoire⁹⁰. Les autorisations de fouilles sont désormais réservées aux institutions scientifiques, avec l'obligation de publier leurs résultats.

Aujourd'hui, les musées doivent respecter le code de déontologie de l'ICOM⁹¹, c'est-à-dire que s'ils veulent acquérir de nouveaux objets égyptiens, ils doivent être exportés légalement ou

⁸⁴ BRUFFAERTS, Jean-Michel, « Un mastaba égyptien pour Bruxelles », dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, n°76, 2005, p. 8.

⁸⁵ MONTSERRAT, Félix. R, *op.cit.*

⁸⁶ À l'exception d'Ahmed Kamal (1851-1923), premier égyptologue égyptien et pionnier de la discipline en Égypte. (GADY, Éric, « L'archéologie de l'Égypte antique pendant la période coloniale de l'occupation britannique à la découverte du tombeau de Toutankhamon »)

⁸⁷ BIERBRIER L., Morris, *op.cit.*, p. 11.

⁸⁸ Le partage des antiquités égyptiennes issues des fouilles cesse officiellement à partir de 1981. (*Département des Antiquités Égyptiennes*, disponible sur le site du Musée du Louvre <https://www.louvre.fr/recherche-et-conservation/departement-des-antiquites-egyptiennes/l-histoire-des-collections-1>, consulté le 4 août 2024 ; MONTSERRAT, Félix. R., *op.cit.*)

⁸⁹ LACAU, Pierre, « Archéologie pharaonique », dans *L'Égypte*, Le Caire, IFAO, 1925, p. 85 et 93.

⁹⁰ MONTSERRAT, Félix. R, *op.cit.*

⁹¹ L'ICOM n'a aucun pouvoir de coercition ; il exerce, comme d'autres institutions de l'ONU, une autorité morale et, dès lors, est sollicité par des États et des communautés pour les défendre contre les vols et les pillages. Ses

provenir d'anciennes collections particulières de source sûre, par le biais d'achats ou de dons⁹². Cependant, la plupart des musées adoptent une politique de non-achat, de non-acquisition active d'objets. Le temps des acquisitions massives est révolu, de nombreux objets des plus anciennes collections d'antiquités égyptiennes ont été acquis dans des conditions toutes autres que scientifiques⁹³. La priorité des conservateurs des départements d'antiquités égyptiennes, comme c'est le cas du Musée égyptien de Turin ou encore du Musée Art & Histoire de Bruxelles, n'est plus d'accroître la collection, mais de l'étudier, de la mettre en valeur, et enfin de publier des informations détaillées⁹⁴. Il est essentiel pour un conservateur de pousser toujours plus l'étude des objets afin de combler les lacunes des collections. Ainsi, de nombreux musées effectuent des études sur le terrain, c'est-à-dire des campagnes de fouilles en Égypte, afin de recueillir des informations et enfin de les publier au public. Par ailleurs, les musées peuvent faire des échanges, des prêts auprès des institutions des pays d'origine, afin de lutter contre la politique d'achat sur le marché de l'art, et ainsi répondre à l'évolution des attentes du public⁹⁵. L'Égypte dirige désormais son propre patrimoine archéologique et plus aucun objet découvert en Égypte ne peut pas être exporté hors du pays⁹⁶.

Toutefois, il est important de souligner que certains musées continuent d'exercer une politique active d'achat. L'Égypte continue d'être pillée, saccagée par les populations locales appauvries, disposant uniquement de faibles ressources. Ils sont alors stimulés par l'appât du gain et vendent les antiquités égyptiennes prélevées sur des sites, des nécropoles. Ainsi, sur le marché des antiquités, les objets d'antiquités égyptiennes atteignent des montants colossaux⁹⁷, pour ensuite disparaître entre les mains de collectionneurs, mais également de certains grands musées européens⁹⁸. La provenance des objets archéologiques égyptiens est parfois douteuse et pose des problèmes déontologiques. Par exemple, le Louvre a acquis sur le marché de l'art cinq

membres surveillent le trafic d'art, établissent des standards d'excellence et assurent des missions internationales. L'organisation regroupe 53 576 membres, dans 129 pays, en 120 comités nationaux, avec 34 comités internationaux. (VERGÈS, Françoise, *op.cit.*, p. 78 et *Missions et objectifs*, disponible sur <https://icom.museum/fr/a-propos-de-icom/missions-et-objectifs/>, consulté le 10 août 2024.)

⁹² GRAEPLER, Daniel, « Les musées archéologiques et les objets provenant de fouilles illicites », dans *L'avenir des musées : actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 317.

⁹³ SCHNEIDER, Hans D., « Muséographie et travail sur le terrain : ressusciter le passé », dans *Les collections égyptiennes*, Museum international, n°186, vol. 47, n°2, Paris, UNESCO, 1995, p. 12.

⁹⁴ DELVAUX, Luc, « La collection égyptienne après Capart » dans *Expéditions d'Égypte : histoires d'une collection*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2023, p. 223-225.

⁹⁵ *Idem*, p. 320.

⁹⁶ DELVAUX, Luc, *op.cit.*, p. 223-225.

⁹⁷ ROVET, Guillaume et al..., « Chasse au trésor et pillage du patrimoine archéologique : un enjeu de médiation », dans *Les médiations de l'archéologie*, Dijon, Éditions de l'OCIM, 2017, p. 171.

⁹⁸ les musées sont la clientèle la plus importante et appréciée du marché de l'art. (GRAEPLER, Daniel, *op.cit.*, p. 314).

fragments issus d'une tombe thébaine en 2000 et 2003. En 2008, le Conseil suprême des antiquités égyptiennes a réclamé la restitution des biens spoliés et a provoqué une rupture de coopération entre l'État égyptien et le Louvre. Cependant, restituer ces pièces ne réparera jamais les dégâts causés par leur extraction sur la tombe d'origine. La perte d'information est irrémédiable⁹⁹.

Par conséquent, certains musées profitent de cette situation, d'autres en souffrent. À cause des pillages, les sites archéologiques sont détruits, et ainsi le résultat des fouilles officielles ne peut pas être montré au public, aux générations futures¹⁰⁰. « Les musées se trouvent à la fois autant du côté des victimes que du côté des profiteurs des fouilles clandestines¹⁰¹ ». Cependant, le simple fait de l'existence d'un marché des antiquités et d'une demande aiguise les appétits des pilleurs et incite aux fouilles illicites. La mondialisation du commerce et du trafic des biens culturels engendre une globalisation des pillages non seulement en Égypte, mais partout dans le monde¹⁰².

1.3 La présentation des collections dans les musées européens au XIX^e siècle

Dès l'émergence du musée, la mise en valeur de la civilisation pharaonique ne se fait pas de manière aléatoire. Bien que les connaissances initiales de la civilisation limitent les premières approches muséographiques, celles-ci se transforment progressivement grâce aux avancées scientifiques. Une intention claire apparaît : restituer le contexte original des objets à travers des décors¹⁰³. Les choix muséographiques incluent la sélection des vitrines et des meubles, l'éclairage, ainsi que l'ornementation des salles dédiées aux antiquités égyptiennes¹⁰⁴. Pour les conservateurs, ces dispositifs constituent un outil essentiel pour diffuser le savoir scientifique et artistique, tandis que les décideurs politiques y voient un moyen d'éduquer le public¹⁰⁵.

Ainsi, au début du XIX^e siècle, il n'existe pas encore de musée entièrement consacré à l'égyptologie¹⁰⁶. Le premier musée en Europe a disposé d'une importante collection

⁹⁹ FLUTSCH, Laurent et FONTANNAZ, Didier, *op.cit.*, p. 39.

¹⁰⁰ GRAEPLER, Daniel, *op.cit.*, p. 309.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² FLUTSCH, Laurent et FONTANNAZ, Didier, *op.cit.*, p. 70.

¹⁰³ MAGET, Antoinette, *op.cit.*, p. 182.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 188.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 189.

¹⁰⁶ WILDUNG, Dietrich, *op.cit.*, p. 5.

d'antiquités égyptiennes est alors le British Museum¹⁰⁷. Le musée possédait déjà dans ses collections quelques antiquités égyptiennes, héritées d'Hans Sloane, exposées à la manière des cabinets de curiosités, c'est-à-dire en classant les objets par catégories¹⁰⁸. C'est en 1802 que le British Museum enrichit considérablement ses collections d'antiquités égyptiennes, à la suite de la capitulation de la France à Alexandrie, en 1801, et à la confiscation de tous les monuments et objets antiques égyptiens rassemblés par les soldats français, en particulier la Pierre de Rosette, lors de l'expédition de Bonaparte¹⁰⁹.

Au départ, cette collection est exposée dans les jardins de *Montagu House*, sous des hangars qui ne la protégeaient pas des intempéries. Cette présentation suscite de vives réactions d'indignation : beaucoup estiment qu'elle n'est pas à la hauteur de la valeur de la collection, considérée comme un « trophée de la gloire nationale » conquis sur les Français¹¹⁰. En réponse à ces critiques, une galerie égyptienne est créée pour offrir aux antiquités égyptiennes une exposition plus digne. Toutefois, durant la construction de cette galerie égyptienne, le British Museum acquiert la collection de Charles Townley (1737-1805), principalement composée d'antiquités grecques et romaines, ce qui entraîne une modification du projet initialement prévu pour les antiquités égyptiennes¹¹¹. L'ensemble des collections est finalement présenté dans une galerie composée de treize salles, dont trois sont dédiées aux antiquités égyptiennes. Cette galerie, appelée la *Townley Gallery*, ouvre au public en 1808¹¹².

Les objets sont exposés de manière symétrique, dans une galerie qui arborait un décor inspiré du modèle grec et proposait une présentation uniquement destinée à la délectation, c'est-à-dire que les objets étaient disposés sous un prisme esthétique, sans être considérés comme des sources d'informations historiques (fig. 4). Dans les années 1820, les collections égyptiennes du British Museum s'enrichissent considérablement grâce aux objets rapportés d'Égypte, tels que la statue colossale de Ramsès II, dite « *Le jeune Memnon* », et le buste d'Aménophis III, collectés par Salt, Belzoni, Burton, Yani, ainsi que des dons de particuliers,

¹⁰⁷ POMIAN, Krzysztof, *Le musée une histoire mondiale II. L'ancre européen, 1789-1850*, Paris, Gallimard, 2022, p. 196 et p. 200.

¹⁰⁸ MOSER, Stéphanie, *op.cit.*, p. 34.

¹⁰⁹ GADY, Éric, « L'égyptologie : une science française ? », dans *Égypte Afrique et Orient*, n°12, 1999, p. 41.

¹¹⁰ *Idem*, p. 201.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² TANRÉ-SZEWCZYK, Juliette, « Des antiquités égyptiennes au musée. Modèles, appropriations et constitution du champ de l'égyptologie dans la première moitié du XIXe siècle, à travers l'exemple croisé du Louvre et du British Museum », dans *Les Cahier de l'École du Louvre* [en ligne], n°11, 26 octobre 2017, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/cel.681>, consulté le 9 juin 2024, p. 3.

comme lord Prudhoe, sir G. Wilkinson, H. Vyse, etc.¹¹³ Malgré cet afflux d'acquisitions, le musée ne manifeste toujours pas de préoccupation pour une présentation chronologique, contextuelle ou thématique¹¹⁴. En effet, en raison du manque de connaissance sur la civilisation pharaonique à cette époque, une classification chronologique ou thématique des objets ne permettait pas une classification très précise¹¹⁵. Les pièces sont ainsi présentées dans une obscurité, en même temps sur le plan muséographique et scientifique. Leur traitement repose davantage sur des approches empiriques et esthétiques que sur une méthode véritablement systématique. La mise en scène des antiquités égyptiennes évoque l'atmosphère des tombeaux, sans parvenir toutefois à en recréer pleinement l'essence¹¹⁶.

Très rapidement, face à l'afflux de collections acquises par le gouvernement britannique, la nécessité de construire un nouveau bâtiment (celui que nous connaissons aujourd'hui) s'impose. Ce bâtiment, conçu par l'architecte Robert Smirke (1780-1867) selon le modèle grec, ouvre ses portes en 1834 et accueille désormais des objets de plus en plus monumentaux qui continuent d'arriver. Une des stratégies adoptées par les musées face à cet afflux d'œuvres consiste d'abord à remplir les salles existantes. Lorsque celles-ci ne suffisent plus ou ne conviennent plus esthétiquement, il devient nécessaire de construire ou d'imaginer de nouveaux espaces¹¹⁷. Les antiquités égyptiennes, alors initialement exposées dans la *Townley Gallery*, se voient ainsi attribuer une nouvelle galerie et sont déplacées dans la *Smirke Gallery*, où elles se trouvent encore aujourd'hui¹¹⁸ (**fig. 5**). Les objets sont progressivement présentés de manière chronologique et thématique, comme nous allons le voir au Musée du Louvre à Paris¹¹⁹.

En effet, en 1822, avec Champollion, les choses changent radicalement. Il est alors appelé, en 1824, pour réaliser une première étude et un premier inventaire des collections du Musée égyptien de Turin¹²⁰. Il organise ainsi le premier musée égyptologique¹²¹. Il y met en place une classification autant méthodique que scientifique, afin que ce musée ne soit pas, selon ses mots

¹¹³ D'AVENNES, Prisse, « Antiquités égyptiennes du musée Britannique (British Museum), dans *Revue Archéologique* [en ligne], vol. 2, n°2, 1846, téléchargeable sur <https://www.jstor.org/stable/41745520>, consulté le 18 août 2024, p. 693.

¹¹⁴ TANRÉ-SZEWCZYK, Juliette, Juliette, *op.cit.*, p. 3.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ MAGET, Antoinette, *op.cit.*, p. 190.

¹¹⁷ SAVOY, Bénédicte, *op.cit.*

¹¹⁸ TANRÉ-SZEWCZYK, Juliette, Juliette, *op.cit.*, p. 7.

¹¹⁹ MAGET, Antoinette, *op.cit.*, p. 192.

¹²⁰ La première collection de Drovetti est refusée par Louis XVIII, et est ainsi achetée en 1824 par le roi Charles-Félix, roi de Sardaigne. Il fonde alors le premier musée égyptien. (« L'Italie fascinée par l'Égypte : à la découverte du Musée égyptologique de Turin, avec Cédric Gobeil », dans STORIAVOCE, *Podcasts* [en ligne], 22 septembre 2022, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=ZGOW6TAmcXM>, consulté le 9 septembre 2024).

¹²¹ *Ibidem*.

« comme beaucoup de musées, une espèce de magasin, où les objets sont entassés sans ordre et placés sans relation les uns avec les autres »¹²². Ses recherches permettent ainsi de redéfinir le statut des antiquités égyptiennes : elles ne sont plus simplement considérées comme des objets de curiosité, mais intégrées dans le domaine de la philologie et de l'histoire savante. Grâce à ces avancées, il permet de retracer l'histoire de l'Égypte antique en appliquant des méthodes d'étude déjà éprouvées ailleurs¹²³. Ces objets acquièrent alors une nouvelle valeur comme sources historiques à part entière, valorisés pour leur apport à la connaissance, indépendamment de leur qualité artistique¹²⁴.

Plus tard, Champollion est appelé pour diriger le département des Antiquités égyptiennes du Musée du Louvre¹²⁵. Champollion est alors chargé d'organiser la section égyptienne du nouveau Musée Charles X¹²⁶. Le musée ouvre ses portes en 1827 dans quatre salles situées au premier étage de l'aile sud de la cour Carrée. Ces espaces sont dessinés et aménagés par les architectes Pierre Fontaine (1762-1853) et Charles Percier (1764-1838), à l'emplacement encore occupé aujourd'hui par le département des Antiquités égyptiennes.

Ces salles se distinguent par leur décoration somptueuse, comprenant 46 vitrines en chêne de Hollande plaqué d'acajou moiré et enrichies d'appliques en bronze doré, des stucs imitant le marbre rose ou blanc, des dorures soulignant l'architecture, ainsi que des grisailles égyptisantes inspirées de planches de la *Description d'Égypte*, représentant des scènes de la vie quotidienne. Les plafonds, peints par des artistes renommés de l'époque¹²⁷, incluent notamment *L'Étude et le Génie des arts dévoilant l'Égypte à la Grèce* de François-Édouard Picot, et *L'Égypte sauvée par Joseph* d'Abel de Pujol, s'inscrivant dans la tradition décorative des palais des XVII^e et XVIII^e siècles¹²⁸ (**fig. 6**).

Cependant, Champollion était en désaccord avec l'architecte concernant la décoration des salles. Cet ensemble, très classique, propose des vitrines aux murs revêtus de faux marbre et

¹²² TANRÉ-SZEWCZYK, Juliette, *op.cit.*, p. 4.

¹²³ POMIAN, Krzysztof, *op.cit.*, p. 237.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ À partir de 1826, sous le règne de Charles X, une véritable politique d'acquisition est mise en œuvre au Musée du Louvre, avec la création d'un département dédié aux Antiquités égyptiennes. (MAGET, Antoinette, *op.cit.*, p. 91).

¹²⁶ Les collections d'antiquités égyptiennes, encore trop lacunaires à cette époque, s'enrichissent grâce à l'achat de la collection d'Edmé Durand, comblant les lacunes existantes et permettant ainsi la création d'un musée particulier, le Musée Charles X. (ZIEGLER, Christiane, « Le département des Antiquités égyptiennes », dans *Les antiquités égyptiennes*, Lyon, 2002, Editions Scala, p. 5).

¹²⁷ ZIEGLER, Christiane, « L'Égypte et le décor des musées européens au XIXe siècle », p. 143.

¹²⁸ ANDREU, Guillemette, RUTSCHAWSCAYA, Marie-Hélène et ZIEGLER, Christiane, *op.cit.*, p. 19.

parés de colonnes ioniques¹²⁹. Champollion aspirait à un tout autre décor : des salles décorées à l'égyptienne. Toutefois, ces salles ne furent jamais décorées à l'égyptienne. À l'époque, les contemporains soulèvent une problématique majeure : exposer des antiquités égyptiennes dans un cadre décoratif davantage inspiré d'un modèle grec semble incohérent¹³⁰. Les décors adoptés au Musée Charles X ne visent pas une reconstitution fidèle et rigoureuse de l'Égypte pharaonique, mais plutôt une évocation idéalisée, conforme aux goûts européens de l'époque. Toutefois, la disposition en enfilade, caractérisée par une succession d'espaces compartimentés, représente une évolution significative par rapport à l'agencement traditionnel des cabinets de curiosités¹³¹.

L'objectif de Champollion est de créer un véritable musée d'objets égyptiens, et non plus un cabinet égyptien. Il met en place une toute nouvelle muséographie, jamais encore entreprise dans un musée d'antiquités¹³², avec comme objectif d'instruire et non de flatter les regards. En effet, la muséographie de cette époque se caractérise par des présentations dans des lieux généralement fastueux, mêlant architecture grandiloquente, décors riches et œuvres disposées en abondance, souvent les unes à côté des autres¹³³. Cette présentation reste marquée par l'influence des cabinets de curiosités, où se côtoyaient de nombreux objets variés sans souci de cohérence. Ces collections hétéroclites, prédominantes jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, évoluent progressivement vers des ensembles plus spécialisés et thématiques¹³⁴.

Au Musée du Louvre, les œuvres sont isolées de leur contexte originel de création, d'utilisation, de présentation, sans explications complémentaires pour en faciliter la compréhension¹³⁵. Champollion, soucieux d'étudier et de faire connaître la civilisation pharaonique, adopte une vision historisante du musée, s'accompagnant d'une volonté pédagogique en faisant le choix non pas d'une exposition d'œuvres d'art, mais d'un circuit thématique portant l'accent sur différentes expressions de la civilisation pharaonique¹³⁶. Il affirme : « ce sera une véritable encyclopédie Égyptienne par ordre de matières, religion, gouvernement, mœurs et usages, costumes, etc. Tout passera successivement sous les yeux des

¹²⁹ ZIEGLER, Christiane, « L'Égypte et le décor des musées européens au XIX^e siècle », p. 143.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ MAGET, Antoinette, *op.cit.*, p. 193.

¹³² TANRÉ-SZEWCZYK, Juliette, *op.cit.*, p. 6.

¹³³ PONCELET, François, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux guerres », dans *CeROArt* [en ligne], n° 2, 6 octobre 2008, consulté le 16 octobre 2024.

¹³⁴ BOYER, Valentin, *op.cit.*, p. 18.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ ZIEGLER, Christiane, « L'Égypte et le décor des musées européens au XIX^e siècle », p. 143.

spectateurs, et chaque objet mis en relation avec ceux d'une même classe, en prendra un nouvel intérêt¹³⁷ ».

L'exposition se déroulait dans quatre salles, divisées en trois catégories : deux salles étaient consacrées au monde funéraire, c'est-à-dire aux sarcophages, aux momies, aux coffrets à canopes ; une salle civile qui présentait des objets précieux par leur matériau, leur rareté ou leur qualité, c'est-à-dire bijoux, ustensiles, vêtements, etc. ; une salle était dédiée au Panthéon égyptien¹³⁸. L'objectif de Champollion est de constituer des séries de références épigraphiques et iconographiques, malgré l'incertitude qui entourait encore la chronologie égyptienne à cette époque. Il appuie d'ailleurs cette classification sur l'analyse des inscriptions présentes sur la majorité des monuments¹³⁹. La muséographie rompt avec l'esthétique du cabinet de curiosités : chaque pièce était montée sur un socle en pierre de couleur différente selon la nature des objets présentés et accompagnée d'un cartel se référant au guide. Effectivement, Champollion conçut un guide intitulé « *Notice descriptive des monuments égyptiens du musée Charles X* ». Les visiteurs achetaient ce guide, et pouvaient ainsi y retrouver le numéro associé à chaque objet et lire les trois lignes synthétiques fournissant l'essentiel des informations¹⁴⁰. Cependant, ce guide était davantage un catalogue qu'un guide d'aide à la visite. Champollion réussit son objectif à rendre l'Égypte, à porter de la compréhension, à démontrer les progrès de l'égyptologie et à constituer un outil de travail pour les savants¹⁴¹.

Ainsi, au XIX^e siècle, sous l'impulsion de Champollion, un musée égyptien se veut être avant tout un lieu d'éducation et d'enseignement, plutôt qu'un espace de simple délectation fondé sur la vision et la perception sensible de témoignages d'une civilisation profondément étrangère et encore peu familière¹⁴². Cependant, les initiatives entreprises par Champollion et ses successeurs sont considérées par leurs détracteurs comme créant une présentation trop exhaustive¹⁴³. En effet, dès ses débuts, cette approche pédagogique se trouve confrontée à une difficulté d'exposition : le risque de confusion entre le décor et les œuvres exposées, en raison

¹³⁷ HARTLEBEN, Hermine (éd.), *Lettres de Champollion le Jeune, t. I Lettres écrites d'Italie*, Paris, Ernest Leroux, 1909, lettre à l'abbé Gazzera de Paris, 1827, p. 420-421.

¹³⁸ *Idem*, p. 19.

¹³⁹ LEBÉE, Thomas, « Les salles égyptiennes du Louvre au XIX^e siècle » dans *Histoire de l'égyptologie en formation* [en ligne], 22 mars 2022, disponible sur <https://doi.org/10.58079/phby>, consulté le 3 septembre 2024.

¹⁴⁰ PLAISANT, Jacques, *Dans les secrets des hiéroglyphes – Les frères Champollion*, Paris, 2022, documentaire diffusé sur Arte France, disponible sur <http://www.artefrance.tv>, consulté le 15 août 2024

¹⁴¹ LEBÉE, Thomas, « Les salles égyptiennes du Louvre au XIX^e siècle ».

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ MAGET, Antoinette, *op.cit.*, p. 195.

de la juxtaposition de deux formes d'expression artistique, parfois en concurrence. Tout au long du XIX^e siècle, différentes solutions sont apportées à ce problème¹⁴⁴.

1.4 Muséographie : la contextualisation des collections égyptiennes par le biais des décors

Au début du XIX^e siècle, des décors d'inspiration égyptienne, visant à contextualiser les collections, commencent à faire leur apparition dans certains musées européens. Avec l'arrivée en Europe des collections constituées par les consuls, émerge une volonté de concordance entre le décor et les collections antiques égyptiennes exposées, notamment à travers des peintures et de reconstructions architecturales égyptiennes. Ces aménagements, bien que conçus en lien avec les œuvres présentées, relèvent le plus souvent d'une évocation stylisée de l'Égypte ancienne plutôt que d'une reconstitution fidèle. Ils proposent ainsi une vision idéalisée et romantisée, marquée par une esthétique orientaliste, qui privilégie une atmosphère fascinante et exotique au détriment du respect des significations symboliques propres aux décors originels de la civilisation pharaonique¹⁴⁵.

Ce phénomène se manifeste dès la fin du XVIII^e siècle, à travers des peintures égyptisantes, comme en témoigne la salle des papyri au Vatican¹⁴⁶. Imaginées par le cardinal Alessandro Albani (1962-1779) et exécutées par Anton Raphaël Mengs (1728-1779), ces peintures illustrent une approche décorative visant à évoquer l'Égypte ancienne. D'autres exemples significatifs se retrouvent au Kunsthistorisches Museum de Vienne, où les galeries égyptiennes présentent des murs, plafonds et colonnes décorés de copies des tombes de Béni Hassan (**fig. 7**), réalisées par Ernst Weidenbach (1813-1885) pour l'Exposition universelle de 1873. Cette inspiration sera reprise par le musée Pouchkine de Moscou en 1909 pour la conception de ses propres galeries (**fig. 8**). Par ailleurs, le Museo Gregoriano Egizio, fondé en 1839, illustre également cette démarche avec des décors égyptiens, comprenant des plafonds peints en bleu constellés d'étoiles, des corniches moulurées en haut des cloisons, des colonnes égyptiennes soutenant le linteau des portes et des peintures en trompe-l'œil de paysages nilotiques¹⁴⁷ (**fig. 9**). On est ici dans un décor au caractère exotique, plus proche de l'évocation que de la reconstitution.

¹⁴⁴ ZIEGLER, Christiane, « L'Égypte et le décor des musées européens au XIX^e siècle », p. 141.

¹⁴⁵ BOYER, Valentin, *op.cit.*, p. 20 et *Idem*, p. 146.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 19.

¹⁴⁷ FAZZINI, Richard A., « Présenter les antiquités égyptiennes : concepts et méthodes », dans *Les collections égyptiennes*, Museum international, n°186, vol. 47, n°2, Paris, UNESCO, 1995 p. 42.

Ces aménagements traduisent une évolution notable : le passage d'un musée perçu comme un lieu de délectation esthétique à une institution destinée à l'apprentissage et à la transmission des savoirs¹⁴⁸.

De manière générale, les collections égyptiennes sont présentées dans un cadre très neutre ou sans rapport avec la nature des œuvres, afin de permettre une compréhension plus certaine. Elles sont aussi exposées dans un décor antique gréco-romain, comme c'est le cas au Musée Charles X, qui laisse place à des décors égyptiens proposant des allégories et des personnifications gréco-romaines, donnant ainsi une évocation de l'Égypte. Cette approche engendre alors des rapports complexes entre le cadre muséal et les œuvres conservées, et rend la lecture compliquée pour le public¹⁴⁹.

D'autres musées préfèrent un parti différent, fondé sur la reconstitution archéologique, proposant ainsi une muséographie analogique et immersive, didactique, instructive, comme c'est le cas du Neues Museum à Berlin¹⁵⁰. Le décor se veut alors comme un complément du cartel, aidant à la compréhension des œuvres, tentant d'évoquer le plus fidèlement possible l'environnement original des objets.

Le Neues Museum de Berlin est décidé en 1841 par Frédéric Guillaume IV de Prusse. Il est destiné à abriter les collections de l'ancien musée, bâti par Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Karl Richard Lepsius (1810-1884) est chargé de l'aménagement du nouveau bâtiment, du déplacement des collections, de leur exposition et même du décor des salles¹⁵¹. Ces nouvelles salles égyptiennes, conçues par l'architecte August Stüler (1800-1865), élève de Schinkel, ouvrent en 1850, aux côtés d'un musée ethnographique et d'une section de moulages, ainsi que des départements antiques, parmi lesquels figure une collection d'antiquités égyptiennes¹⁵². Lepsius exprime la volonté de constituer une collection qui couvrirait toutes les facettes et les caractéristiques de l'art égyptien, mais aussi une muséographie qui ne serait pas aléatoire et fantaisiste¹⁵³. Il choisit alors de reconstituer un temple égyptien¹⁵⁴ (**fig. 10**). Stüler suit des directives scientifiques très précises et les conseils de Lepsius. Les salles s'organisaient autour

¹⁴⁸ BOYER, Valentin, *op.cit.*, p. 19.

¹⁴⁹ ZIEGLER, Christiane, *op.cit.*, p. 142.

¹⁵⁰ BOYER, Valentin, *op.cit.*, p. 24.

¹⁵¹ POMIAN, Krzysztof, *Le musée une histoire mondiale II. L'ancre européen, 1789-1850*, p. 392.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ MAGET, Antoinette, *op.cit.*, p. 198.

¹⁵⁴ Aujourd'hui, cette salle n'existe plus, elle a été détruite par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale (ZIEGLER, Christiane, « L'Égypte et le décor des musées européens au XIXe siècle », p. 147 et POMIAN, Krzysztof, *Le musée une histoire mondiale II. L'ancre européen, 1789-1850*, p. 393).

d'un puits de lumière, et seize colonnes à chapiteaux en fleurs de lotus, inspirées de celles du Ramesseum de Karnak, réalisées par des artistes ayant accompagné Lepsius lors de l'expédition de Prusse en Égypte. Ces artistes, ayant observé les colonnes sur place, les ont reproduites à l'identique, proposant un cadre grandiose en harmonie avec les pièces exposées, parmi lesquelles figurent deux colosses représentant Ramsès II et Séthi I^{er}, une monumentale statue de bétail, ainsi qu'un autel méroïtique rapporté du Soudan¹⁵⁵. De plus, les galeries environnantes étaient décorées de plafonds bleus étoilés, et de murs peints en rouge pompéien. Dix-sept peintures murales, encadrées de portes égyptiennes, offraient un panorama de l'architecture pharaonique.

Il y avait cinq salles avoisinantes à la cour, chacune présentant un décor spécifique : la salle historique avec ses murs décorés de fresques égyptiennes et une frise supérieure ponctuée par une série de cartouches de pharaons, soutenue par douze colonnes, et aménagée de vitrines et d'armoires ouvertes pour les petits objets ; la salle mortuaire, au décor sombre, dédiée à l'exposition des tombes et de l'art funéraire ; la salle mythologique, dotée de huit colonnes, dont la partie inférieure des murs était recouverte de bois jaune, tandis que la partie supérieure était ornée de peinture représentant les dieux principaux de la religion égyptienne¹⁵⁶.

Cette mise en scène immersive, combinant décor et œuvres, permet aux visiteurs de plonger dans la civilisation pharaonique. Ce n'est plus une Égypte fantasmée qui est proposée au visiteur, mais un aménagement muséographique scientifique. Il y a une harmonie entre le cadre architectural, le décor et les collections présentées¹⁵⁷. On peut imaginer que c'est un tel décor que Champollion aurait souhaité pour son musée égyptien.

Cependant, ce choix de reconstitution ne fait pas l'unanimité. Emmanuel de Rougé (1811-1872), conservateur du musée égyptien du Musée du Louvre, écrit à son collègue Conrade Leemans (1809-1893), directeur du musée de Leiden, dans une lettre : « Vous regrettiez la trop grande simplicité de vos salles, Lepsius est tombé dans l'excès contraire. Les salles sont couvertes de peinture en style égyptien qui papillotent de tant de couleurs vives que les monuments ont l'air de vieilles pierres fort laides au milieu de cette bigarrure. Il faut excepter de cette critique une série de peintures historiques bien choisies qui couvrent les murs de la salle historique »¹⁵⁸. Le parti-pris d'un agencement didactique et immersif par le Neues

¹⁵⁵ ZIEGLER, Christiane, « L'Égypte et le décor des musées européens au XIX^e siècle », p. 148.

¹⁵⁶ MAGET, Antoinette, *op.cit.*, p. 198.

¹⁵⁷ BOYER, Valentin, *op.cit.*, p. 12.

¹⁵⁸ *L'Égyptologue Conrade Leemans et sa correspondance, contribution à l'histoire d'une science*, Leyde, n°23, 1973, p. 65.

Museum de Berlin participe à une volonté d'envoûter le contemplateur afin de renforcer le discours muséal.

En Europe se dessine alors une double esthétique des musées égyptiens : d'un côté, les musées à vocation scientifique, qui privilégient l'instruction du visiteur sans chercher à la transporter dans un autre monde à travers le décor ; de l'autre, une approche immersive, héritée des expositions universelles du XIX^e siècle, où le décor sert de complément aux cartels et facilite la compréhension des œuvres, c'est un médium de « contextualisation » à la collection¹⁵⁹, permettant d'éveiller la curiosité du visiteur, de le subjuger et de maintenir son attention tout au long du parcours en sollicitant son imagination¹⁶⁰.

L'intégration des thèmes égyptisants dans le décor des musées est riche et variée. Elle va de l'allusion discrète, cantonnée à la peinture des plafonds, en parcourant une évocation romantique, à la reconstitution archéologique.

1.5 Présenter les antiquités égyptiennes au XXI^e siècle

Ainsi, depuis le XIX^e siècle, la présentation des antiquités égyptiennes dans les musées a connu des transformations majeures, reflétant une évolution constante de la muséographie. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les musées occidentaux entament un processus de redéfinition de leur rôle au sein de la société, ainsi qu'une réorganisation et une réévaluation de leurs collections. Les bouleversements politiques et les conséquences de la guerre imposent une réflexion sur la manière de concevoir et de présenter les objets. Cependant, ces premières réformes restent expérimentales, et la structure des musées conserve encore des aspects encyclopédiques, comparatifs et évolutionnistes, hérités du XIX^e siècle. La décolonisation, les événements de Mai 68 et, dans une certaine mesure, la Convention de l'Unesco de 1970, ainsi que les impératifs économiques et de gestion, conduisent finalement les musées à repenser leur approche muséographique. Cela marque un éloignement progressif des principes définis au début du XIX^e siècle, qui valorisaient l'idée d'une évolution linéaire des arts et d'une classification rigide des sociétés¹⁶¹.

Dans les musées, de nouvelles configurations d'espace et de présentation émergent, transformant l'expérience du visiteur. Une relecture des parcours de visite se développe,

¹⁵⁹ SAVOY, Bénédicte, *op.cit.*

¹⁶⁰ BOYER, Valentin, *op.cit.*, p. 7.

¹⁶¹ MAGET, Antoinette, *op.cit.*, p. 391.

enrichie par un mobilier muséal repensé et par l'intégration des technologies modernes. Ces évolutions visent à offrir une vision plus ouverte et interactive, où l'art et les objets d'autres cultures tels que l'Égypte ne sont plus simplement perçus comme des éléments exotiques ou des contrastes par rapport à l'art occidental, mais sont présentés dans une perspective d'éducation esthétique globale. Le musée cesse d'être un lieu figé et solennel, pour devenir un espace dynamique de dialogue entre différentes cultures, invitant le public à une participation active. Ce changement de paradigme dans la manière de concevoir l'exposition et la réception de l'art de « l'Autre » témoigne de l'importance de remettre en question les modes de présentation traditionnels, en cherchant à dépasser les logiques de comparaison ou d'évolution linéaire des cultures¹⁶².

Par ailleurs, comme nous le verrons dans nos études de cas (cf. *infra*, p. 50) les campagnes de fouilles menées par de grandes institutions muséales permettent d'obtenir des informations complémentaires et de combler les lacunes sur leurs collections égyptiennes constituées au XIX^e siècle. Ces initiatives visent non seulement à enrichir les connaissances en égyptologie, mais elles contribuent également à l'évolution des pratiques muséographiques, par l'application du concept d'« ensemble ». Ce dernier, entendu comme le regroupement d'objets liés par des relations factuelles, fonctionnelles ou historiques, s'inscrit de plus en plus dans les expositions¹⁶³. Grâce aux données issues des fouilles, aux archives photographiques, aux dessins architecturaux ou encore aux moulages, il devient possible de reconstituer les fragments d'un décor ou de mobilier funéraire issus d'un seul tombeau, mais dispersés dans différentes collections à travers le monde¹⁶⁴. Parfois, les musées vont jusqu'à emprunter temporairement des éléments complémentaires pour des expositions, offrant ainsi une nouvelle présentation enrichie et contextualisée. Ce processus vise à replacer les objets dans leur cadre originel, favorisant une lecture immersive et précise de leur contexte archéologique et historique. Il reflète également une démarche patrimoniale tournée vers la valorisation et la compréhension globale des artefacts égyptiens.

Quant à la conception et l'organisation matérielle de l'aménagement des collections, elles sont extrêmement variées. Les collections d'antiquités égyptiennes se retrouvent dans divers types de musées, allant des institutions archéologiques aux musées ethnographiques ou anthropologiques, ainsi qu'aux musées des beaux-arts. Chaque type de musée adopte des

¹⁶² *Idem*.

¹⁶³ MAGET, Antoinette, *op.cit.*, p. 400.

¹⁶⁴ SCHNEIDER, Hans D., *op.cit.*, p. 17.

approches spécifiques pour présenter ces collections. Néanmoins, on remarque qu'une tendance se crée dans les musées : une approche chronologique et thématique est privilégiée. Par ailleurs, les musées répondent à une multiplicité d'approches différentes : ils doivent, d'une part, susciter l'intérêt spécifique des passionnés pour l'Égypte pharaonique, et, d'autre part, nourrir l'enthousiasme plus général du grand public pour cette civilisation¹⁶⁵.

Quant au plan purement muséographique, même si c'est un style dépouillé et épuré qui domine les salles d'exposition, on remarque dans certaines institutions une tendance héritée du XIX^e siècle : la contextualisation des collections par le biais des décors. Nous pouvons citer comme exemple le British Museum qui a repensé l'aménagement de la salle de sculpture du département des antiquités égyptiennes, en utilisant un matériau imitant la pierre d'Égypte pour les portes de salles latérales et les rampes d'accès, afin de créer une impression générale qui évoque l'Égypte pharaonique. Ou encore le Brooklyn Museum qui a également introduit des éléments caractéristiques de l'Égypte pharaonique : les sols sont en pierre ou en bois clair, l'encadrement et les linteaux des portes en calcaire, le plafond des plus grandes salles est voûté et celui de la salle centrale en forme de pyramide¹⁶⁶.

On observe alors que dans les pratiques de la muséographie du XXI^e siècle, une attention particulière est accordée au respect de l'intégrité d'un objet lors de son exposition. La présentation de l'objet, avec ses forces et ses faiblesses, vise à rendre l'œuvre dans sa globalité¹⁶⁷. La priorité est donnée à des dispositifs muséographiques favorisant la compréhension et l'appréciation des œuvres, tout en soulignant leur rôle comme témoins de la culture dont elles sont issues¹⁶⁸.

¹⁶⁵ WILDUNG, Dietrich, *op.cit.*, p. 8.

¹⁶⁶ FAZZINI, Richard A., *op.cit.*, p. 42.

¹⁶⁷ MAGET, Antoinette, *op.cit.*, p. 399-400.

¹⁶⁸ FAZZINI, Richard A., *op.cit.*, p. 43.

Chapitre 2. L'enjeu de l'authenticité : entre original et copie

Comme nous l'avons abordé précédemment, les musées ont progressivement constitué d'importantes collections d'antiquités égyptiennes. Le musée est alors perçu comme le lieu par excellence de l'authentique, l'authenticité étant devenue un puissant facteur d'attraction pour le public, et constitue l'un des moteurs principaux de la fréquentation des musées et des sites patrimoniaux. Ce statut confère aux musées une responsabilité considérable : ils ne se limitent pas seulement à l'exposition des œuvres, mais doivent aussi les documenter, expliquer leur contexte et remplir un devoir pédagogique¹⁶⁹.

Comme nous l'avons évoqué au chapitre 1 (cf. *supra*, p. 13), les collections muséales incluent souvent des fragments ou des objets issus de tombeaux égyptiens. Ces fragments, une fois retirés de leur contexte d'origine, sont transformés en « objets de musée ». Nous pouvons évoquer, par exemple, le relief de Séthi I^{er} et Hathor exposé au Musée du Louvre dans le Musée Charles X. Malgré les outils de médiation mis en place, il est complètement décontextualisé de son contexte d'origine, le visiteur ne peut pas s'apercevoir de l'envergure de la tombe de Séthi I^{er} (**fig. 11**). Il n'est pas placé dans son contexte architectural. Ainsi, cette décontextualisation complique la compréhension de l'ampleur et de la richesse architecturale et artistique d'une tombe égyptienne. Il existe alors un moyen pour présenter au public l'envergure, l'ensemble d'une tombe égyptienne : l'utilisation d'un fac-similé. Par définition, le fac-similé est « une reproduction exacte, à la main ou par un procédé technique, d'un document écrit, d'un dessin ou d'un tableau »¹⁷⁰. Ainsi, parallèlement aux objets qualifiés d'authentiques, les fac-similés sont de plus en plus réalisés et utilisés dans les musées, généralement à des fins pédagogiques.

Dans le cas des tombes égyptiennes, plusieurs fac-similés ont été réalisés, notamment ceux de la tombe de Toutânkhamon, de Séthi I^{er}, de Thoutmosis III, du caveau du noble Sennefer, ou celui du tombeau de la reine Néfertari. Ces fac-similés sont majoritairement utilisés dans le cadre d'expositions temporaires ou permanentes, mais également hors des institutions muséales, par exemple, comme substituts à proximité des tombeaux originaux en Égypte. Toutefois, l'intégration croissante des fac-similés soulève une question fondamentale : ces reproductions sont-elles de simples « copies », dépourvues de l'aura et de l'authenticité de l'original ?

¹⁶⁹ DUGOT, Joël, « Préambule », dans *Utopia instrumentalis : fac-similés au musée*, actes du colloque du 27 novembre 2010, Musée de la musique, p. 9.

¹⁷⁰ GARLANDINI, Alberto et MAIRESSA, François (dir.), *op.cit.*, p. 276.

Le principal enjeu lié à l'utilisation des fac-similés réside dans la perception de l'authenticité. En effet, dans l'imaginaire occidental, une copie ne peut pas réellement incarner l'identité de l'original. En Occident, l'intégrité d'un objet est jugée aujourd'hui unique et irremplaçable. En revanche, en Asie, la notion d'authenticité est envisagée différemment : la restauration de parties entières d'un monument historique, ne remet pas en cause son authenticité, tant que cette restauration se fait de manière traditionnelle, c'est-à-dire en usant des techniques et des matériaux considérés comme conformes à l'usage le plus ancien¹⁷¹. Comme le souligne Joël Dugot, « pour une forte majorité des publics, la notion d'authenticité de l'œuvre ou de l'objet est absolument centrale »¹⁷².

Dans ce contexte, plusieurs questions se posent : comment le musée, en tant que gardien de l'authenticité, peut-il légitimer l'exposition de copies ? Quels objectifs et quels avantages ces fac-similés offrent-ils au visiteur ? Enfin, quel rôle peuvent-ils jouer dans la mise en valeur et la transmission du patrimoine ?

2.1 Un premier cas dans l'histoire : la tombe de Séthi I^{er}

Tout d'abord, très tôt dans l'histoire, nous rencontrons un premier cas de copie d'une tombe égyptienne réalisée par le célèbre explorateur italien Giovanni Battista Belzoni (1778-1823). Alors qu'il est engagé par le consul général britannique Henry Salt de 1816 à 1820, Belzoni a pour mission de découvrir et d'acquérir des antiquités égyptiennes destinées au British Museum¹⁷³. Le 11 octobre 1817, durant ses fouilles dans la Vallée des Rois, Belzoni découvre la tombe du pharaon Séthi I^{er} (KV 17)¹⁷⁴, considérée à l'époque comme la tombe la mieux décorée et la plus complète de la Vallée des Rois. Avec l'aide d'Alessandro Ricci (vers 1795-1834), l'artiste et médecin italien, Belzoni reproduit à l'aquarelle les inscriptions et les décors de la tombe. Il réalise également des moules en cire de toutes les figures et des bas-reliefs¹⁷⁵, et en extrait certains pour les vendre à des musées européens¹⁷⁶.

¹⁷¹ DUGOT, Joël, *op.cit.*, p. 6.

¹⁷² *Idem*, p. 9.

¹⁷³ VÉRO ET EDDY (pseudo), « Le Grand Belzoni », posté sur le blog *En route vers de nouvelles aventures*, s.d., disponible sur <https://www.veroeddy.be/afrique/egypte/voyage-en-egypte/tombe-de-sethi-1er/le-grand-belzoni>, consulté le 4 avril 2024.

¹⁷⁴ Deuxième roi de la 19^e dynastie, qui régna de 1294-1279 av. J.-C. (HORNUNG, Erik, *Tomb of Pharaoh Seti I Das Grab Sethos' I*, Munich ; Zurich, Artemis, 1991, p. 9.)

¹⁷⁵ Ces moules sont conservés au Museum of Fine Arts de Boston et au British Museum. (DESCLOS, Pascale, « Séthi Ier, un pharaon sous l'œil du scanner », dans *Les cahiers de science & vie*, n°178, 2018, p. 12).

¹⁷⁶ Aujourd'hui, on peut retrouver au Musée du Louvre à Paris, au Musée égyptien de Florence, au Neues Museum de Berlin, au British Museum, au Museum of Fine Arts de Boston des fragments du tombeau. (*Ibidem*).

De retour à Londres en 1821, Belzoni conclut un accord avec William Bullock pour organiser une exposition-vente autour de la copie du tombeau de Séthi I^{er} à l'*Egyptian Hall*, situé à Piccadilly Circus, à Londres. Ce bâtiment, construit en 1812 pour abriter ce genre de manifestations, arborait une façade ornée de bas-reliefs de style égyptien¹⁷⁷ (fig. 12).

L'exposition présentait au public une maquette de l'hypogée à l'échelle 1/6^e de la tombe de Séthi I^{er}, ainsi qu'une reconstitution grande nature immersive des deux plus belles salles de la tombe nommées : *Salle des piliers* et *Salle des beautés*¹⁷⁸. Cette copie, produite à partir de moules réalisés dans la tombe, reproduisait les surfaces en relief et les couleurs des peintures originales, minutieusement appliquées d'après les aquarelles. Elle rencontre très vite un vif succès, attirant plus de mille neuf cents entrées le premier jour¹⁷⁹, et est décrite dans le chapitre XIII du second volume de *Don Juan in London* d'Alfred Thornton¹⁸⁰ (fig. 13).

À cette époque, peu de personnes pouvaient se permettre de voyager en Égypte, cette copie offrait une connexion physique avec l'original, mais aussi transmettait le caractère mystérieux et impressionnant d'une tombe égyptienne au public¹⁸¹. L'année suivante, l'exposition est présentée à Paris en 1822. En juillet 1900, la reconstitution de la tombe de Séthi I^{er} entre dans les collections du Bristol City Museum¹⁸².

Bien que cette copie ne puisse pas être considérée comme une reproduction scientifique en raison de l'arbitraire humain et de l'interprétation artistique, elle a marqué durablement les esprits et a joué un rôle significatif dans l'histoire du spectacle, ainsi que dans la création de la notion de « l'Égypte ancienne » aux XIX^e et XX^e siècles¹⁸³. De plus, même si Belzoni n'avait pas eu l'intention de documenter scientifiquement le tombeau de Séthi I^{er}, cette copie a aujourd'hui une grande valeur documentaire. Elle permet de connaître des décors disparus, conférant ainsi à cette copie une utilité dans la conservation et la restauration de la tombe réelle.

¹⁷⁷ FAGAN, Brian-M, *op.cit.*, p. 186.

¹⁷⁸ PEARCE, Susan M. « Giovanni Battista Belzoni's exhibition of the re-constructed tomb of Pharaoh Seti I in 1821 », dans *Journal of the History of Collections*, n°12, 2000, p. 112).

¹⁷⁹ FAGAN, Brian-M, *op.cit.*, p. 186.

¹⁸⁰ LOWE, Adam, *Two Hundred Years in The Life of The Tomb of Seti I*, Madrid, Factum Foundation, 2017, p. 11.

¹⁸¹ PEARCE, Susan M. *op.cit.*, p. 109

¹⁸² Le matériel se compose d'environ 295 éléments qui sont constitués des croquis, des peintures à l'aquarelle sur papier vélin des peintures murales de la tombe de Séthi Ier à l'échelle 1/6^{ème}. On retrouve également des copies de lithographies et « des feuilles de styles ». (*Ibidem*.)

¹⁸³ *Ibidem*.

2.2 Qu'est-ce qu'un fac-similé ?

La reproduction de la tombe de Séthi I^{er} réalisée par Belzoni révèle la complexité des relations entre la copie et l'original. Avant même d'aborder le rôle d'un fac-similé, il convient de s'interroger : qu'entendons-nous par « original » ? Pour le grand public, lorsqu'une œuvre n'est pas authentique, elle est souvent perçue comme « fausse ». Pourtant, les véritables contrefaçons, conçues dans l'intention de tromper, demeurent rares. Par ailleurs, lorsqu'une œuvre d'art est exposée dans un musée, ressemble-t-elle encore à l'état dans lequel elle a été achevée ? Prenons l'exemple de la tombe de Séthi I^{er} : est-elle encore fidèle à l'œuvre telle qu'elle fut créée par les artistes égyptiens ?

Au fil du temps, cette tombe a subi des usures, les effets du temps l'ont considérablement modifiée, et elle a fait l'objet de restaurations, qui sont parfois irréversibles. Lorsque Belzoni découvrit la tombe, il copia des décors aujourd'hui disparus. De plus, aujourd'hui, des éclairages, des vitres, des parquets ont été ajoutés, introduisant un langage muséal étranger à sa fonction originelle. Par ailleurs, comme nous l'avons vu au Musée du Louvre, les nombreux fragments de la tombe sont aujourd'hui dispersés à travers le monde, présentés dans des conditions bien différentes de leur cadre d'origine. Ainsi, ce que nous observons aujourd'hui est bien éloigné de l'œuvre originale.

Par conséquent, les altérations temporelles sont inévitables et affectent de manière inégale les œuvres anciennes, modifiant progressivement leur apparence. Nous voyons ces œuvres dans des conditions bien éloignées de celles de leur époque d'origine. Pourtant, ces transformations et le langage muséal qui leur est associé, échappent souvent aux visiteurs, qui ne remettent pas en question le lien entre l'œuvre exposée et sa forme originelle. Cette perception de l'authenticité en musée reste profondément influencée par l'idée d'un « original » figé, alors que celui-ci a subi de multiples métamorphoses au fil des siècles¹⁸⁴.

Par ailleurs, le terme « copie » ne doit pas être perçu de manière péjorative, car il partage la même origine étymologique que « copieux », évoquant l'idée de richesse et d'abondance. Walter Benjamin (1892-1940), dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935) analyse comment la reproductibilité technique modifie notre perception et notre expérience de l'art. Depuis toujours, l'œuvre d'art a été soumise à des processus de reproduction, qui se sont développés au cours de l'histoire grâce à des avancées successives,

¹⁸⁴ ROSENBERG, Pierre, « le fac-similé en peinture », dans *Utopia instrumentalis : fac-similés au musée*, actes du colloque du 27 novembre 2010, musée de la musique, p. 11.

souvent séparées par de longues périodes : les Romains copiaient les œuvres grecques, tandis qu'à la Renaissance, les peintres apprenaient leur art en copiant les maîtres. Dans les ateliers, les tableaux étaient fréquemment réalisés par plusieurs élèves. Jusqu'à une époque récente, la copie constituait un outil pédagogique central dans les grandes académies d'art européennes. Le processus de copie nécessite de prêter attention à tous les aspects de l'objet, à sa signification, à son but et à sa fonction, ainsi qu'à la manière dont il a été fabriqué et à la manière dont il a évolué avec le temps.

Ainsi, la copie n'est pas inférieure à l'original, mais témoigne d'une création et d'une productivité¹⁸⁵. Toutefois, selon Walter Benjamin, une reproduction manquera toujours d'une chose : *le hic et nunc* de l'original, c'est-à-dire son authenticité, façonnée par son histoire et ses altérations, qui lui confèrent alors une valeur historique unique. Cette authenticité, inextricablement liée au vécu de l'œuvre, échappe à la reproduction¹⁸⁶.

Toutefois, Laëtitia Maggio, dans son article « Les fac-similés de la tombe égyptienne de Sennefer : une solution pour la conservation de l'original ? » estime que le fac-similé peut acquérir une forme d'authenticité en tant que représentant d'une technique, d'un savoir-faire, d'un goût, témoin d'un contexte historique particulier, comme dans le cas du fac-similé de Belzoni¹⁸⁷. D'autre part, Bruno Latour et Adam Lowe défendent l'idée que l'aura d'une œuvre originale peut se transférer jusqu'aux reproductions numériques¹⁸⁸.

Ainsi, notre époque est obsédée par l'original et l'authenticité. Un fac-similé est alors souvent perçu comme « faux » et sans aura. Pourtant, selon Bruno Latour et Adam Lowe, cette quête de l'authenticité se renforce proportionnellement à la disponibilité et à l'accessibilité de copies de plus en plus nombreuses et de meilleure qualité. Si tant d'énergie est consacrée à la recherche de l'original, pour des raisons autant archéologiques que commerciales. C'est précisément parce que la possibilité de créer des copies n'a jamais été aussi illimitée¹⁸⁹. Sans copies, il n'y aurait pas autant d'engouement dans la quête de l'original¹⁹⁰.

¹⁸⁵ LATOUR, Bruno et LOWE, Adam, « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », dans *Intermédialités/ Intermediality*, n° 17, 2011, téléchargeable sur <https://doi.org/10.7202/1005756ar>, consulté le 12 décembre 2024, p. 178.

¹⁸⁶ BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Version de 1939, Paris, Folio, 2007, p. 9-15.

¹⁸⁷ MAGGIO, Laëtitia, « Les fac-similés de la tombe égyptienne de Sennefer : une solution pour la conservation de l'original », dans *In Situ* [en ligne], n°22, 15 novembre 2013, téléchargeable sur [In Situ - Revue des patrimoines](#), consulté le 18 août 2024, p. 22.

¹⁸⁸ LATOUR, Bruno et LOWE, Adam *op.cit.*, p. 173-191.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 177.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

Les fac-similés, en particulier ceux fondés sur des technologies numériques complexes, sont les moyens les plus féconds d'explorer l'original et même de redéfinir ce que signifie réellement l'originalité¹⁹¹. Adam Lowe estime que la muséographie s'est longtemps concentrée sur la nécessité d'offrir un accès à l'original. Désormais, les nouvelles technologies changent la donne. Les fac-similés peuvent être utilisés de manière didactique pour améliorer l'expérience de visite. Grâce aux techniques de numérisation et à l'impression 3D, les copies peuvent capter des détails invisibles à l'œil nu, comme les sous-couches de peinture et même les compositions de pigments, reconstituer des parties perdues ou replacer l'œuvre dans un contexte différent, rapprochant ainsi l'œuvre du récepteur¹⁹². Par exemple, en 2001, les autorités égyptiennes ont entrepris d'enregistrer les tombes de la nécropole Thébaine et d'en créer des copies. La fondation Factum Arte¹⁹³ a réalisé un fac-similé grandeur nature de la chambre funéraire de la tombe de Thoutmosis III, constituant ainsi la première reproduction fidèle et scientifiquement exacte d'une des célèbres tombes royales de la Vallée des Rois¹⁹⁴. Cette tombe abrite le premier texte intégral de l'*Amdouat* à avoir été inscrit dans une tombe pharaonique. À l'origine, elle n'était pas destinée à accueillir des visiteurs, et ses conditions matérielles et climatiques à l'intérieur de la tombe n'étaient pas adaptées au tourisme de masse. En conséquence, la dégradation de la tombe s'est accélérée, ce qui a conduit à l'installation de panneaux en verre afin de protéger les décors. Toutefois, ce langage muséal ajouté limite la possibilité pour les visiteurs d'étudier le texte de façon détaillée et d'apprécier pleinement l'atmosphère particulière du lieu¹⁹⁵.

Le fac-similé a été utilisé comme pièce maîtresse, lors de la première exposition égyptienne de Factum Arte : « *Las horas oscuras del sol* », en 2004, au Musée Archéologique National de Madrid, exposé aux côtés de 27 objets authentiques¹⁹⁶. L'exposition du fac-similé permet alors au visiteur d'examiner de façon plus détaillée la tombe sans les contraintes imposées par les vitrages et de mieux apprécier le texte de l'*Amdouat* (**fig. 14**).

¹⁹¹ *Idem*, p. 178.

¹⁹² *Ibidem*

¹⁹³ Factum Arte a été fondée en 2001 par Adam Lowe à Madrid et jouit d'une réputation pour son approche innovante en matière de fabrication de fac-similés, fusionnant technologie numérique et savoir-faire artisanal. (*A Digital Mediation Studio An overview of the workshops of Factum Arte and Factum Foundation*, Madrid, Factum Arte, s.l.n.d., p. 3.)

¹⁹⁴ LOWE, Adam, « Conservation in The Age of Digital Reproduction », dans *Immortal Pharaoh : The Tomb of Thutmose III*, Factum Arte, Madrid, 2005 p. 177.

¹⁹⁵ LATOUR, Bruno et LOWE, Adam *op.cit.*, p. 188.

¹⁹⁶ Grâce à son succès, l'exposition a été réalisée dans des villes du monde entier, notamment à Édimbourg, à Washington, et à Bâle (*Las Horas Oscuras del Sol*, disponible sur le site de Factum Arte, <https://www.factum-arte.com/pag/156/las-horas-oscuras-del-sol>, consulté le 27 novembre 2024).

Par la suite, ils ont réalisé un fac-similé grandeur nature de la tombe de Toutânkhamon, et de la tombe de Séthi I^{er}¹⁹⁷. Le fac-similé de la tombe de Toutânkhamon est aujourd’hui exposé de manière permanente dans la maison de Howard Carter, à l’entrée de la Vallée des Rois (**fig. 15**). Quant à la reproduction de la tombe de Séthi I^{er}, ils ont réintégré tous les fragments enlevés au XIX^e siècle et dispersés dans les collections à travers le monde, et ils se sont également penchés sur les dessins datant de l’époque de Belzoni et Ricci ainsi que les photographies de Harry Burton (1921), afin de proposer au public une double présentation de la tombe : son état actuel et son apparence au XIX^e siècle¹⁹⁸. En 2017, ils ont ainsi exposé une copie de deux salles de la tombe (Salle des Beautés et Salle J), dans son contexte historique et culturel au sein du Musée des Antiquités de Bâle, lors de l’exposition temporaire « *Scanning Seti* » (**fig. 16**).

À l’ère du numérique, les technologies remettent alors en question l’idée de l’authenticité et de l’aura, car elles produisent des reproductions très fidèles, permettant d’améliorer l’expérience du visiteur. Les méthodes d’enregistrement et de production en 3D ne figurent pas dans la notion de reproduction mécanisée de Walter Benjamin, elles nous permettent de réduire l’écart entre un objet et sa reproduction. Aucune copie ne rematérialisera jamais tout ce qui se trouve dans l’original, mais plus la reproduction s’en rapproche, plus elle peut révéler. En partie, cela nous permet de comprendre les décisions et les matériaux qui composent l’original, la manière dont il a vieilli et s’est dégradé, et les événements qui l’ont marqué au fil de son existence¹⁹⁹. L’utilisation de fac-similés améliore l’expérience du visiteur, car la présentation de répliques offre l’occasion de replacer l’œuvre d’art dans son contexte culturel et historique. En présentant un cadre interprétatif, les visiteurs peuvent mieux apprécier la signification de ces sites importants.

Enfin, on comprend qu’il y a une raison qui concerne la préservation dans la création de fac-similé. Dans le domaine patrimonial, le sens fondamental du fac-similé réside dans la protection de l’original. En effet, aujourd’hui, de nombreuses tombes égyptiennes sont menacées de disparition en raison du tourisme de masse. Comme nous interroge Adam Lowe, l’Égypte doit-elle continuer d’accueillir un nombre de visiteurs de plus en plus nombreux au détriment de la survie des tombeaux ou bien doit-elle fermer les tombes au détriment de

¹⁹⁷ DESCLOS, Pascale, *op.cit.*, p. 13.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 15.

¹⁹⁹ LOWE, Adam, « Introduction », dans *The Aura in The Age of Digital Materiality*, Milan, SilvanaEditoriale, 2020, p. 15-19.

l'économie du pays, mais préserver les tombes pour les générations futures ?²⁰⁰ Il est alors difficile de concilier conservation et exposition. L'idée de créer des fac-similés, comme pour la grotte de Lascaux, fermée depuis 1963 pour des raisons de conservation, permet de faire connaître ces monuments à un public plus large, mais aussi de maintenir un accès durable à ce site fragile²⁰¹. Les visiteurs deviennent ainsi des acteurs proactifs dans la préservation des tombes, contribuant potentiellement à une stratégie de conservation à long terme. Cette démarche pourrait limiter l'accès aux tombes originales aux seuls spécialistes, dans le cadre de projets de recherche et de surveillance destinés à assurer leur préservation²⁰².

Même si ces fac-similés reproduisent avec une grande exactitude les dimensions et les détails des originaux, ils ne parviendront jamais à restituer certains aspects sensoriels propres aux tombes authentiques : la chaleur écrasante, l'odeur d'un air humide et vicié, la sensation de transpiration dans les espaces confinés. Ces éléments, absents des reproductions, font pourtant partie intégrante de l'expérience des sites originaux. Tout le reste est fidèle à l'original. Ils offrent une alternative à l'original, mais les informations utilisées dans sa production fournissent des données essentielles pour le suivi, l'étude, la recherche, l'analyse et la diffusion.

2.3 La réalisation d'un fac-similé

La fabrication de fac-similés repose sur diverses méthodes, chacune présentant ses avantages et ses limites. Ces techniques ont évolué au fil des siècles.

Au XIX^e siècle, bien avant l'émergence des nouvelles technologies, les premiers explorateurs employaient des méthodes artisanales pour documenter les décors des tombes égyptiennes. Ils réalisaient des reproductions à la main dans des carnets ou utilisaient des techniques de moulage. Ces dernières incluaient des calques en papier humide, des empreintes en cire ou en fibres végétales, ainsi que des moussages en stuc ou en plâtre. Ces matériaux, appliqués directement sur les reliefs, produisaient des impressions négatives, mais emportaient souvent une partie des pigments de surface, causant des dommages irréversibles aux œuvres.

²⁰⁰ MAYAULT, Isabelle, « Égypte : le tourisme devient durable grâce à l'art de la réplique d'une start up », dans *La Tribune* [en ligne], mis en ligne le 22 août 2014, disponible sur <https://www.latribune.fr/entreprises-finance/services/tourisme-loisirs/20140822tribeb2cd5d9/egypte-le-tourisme-devient-durable-grace-a-l-art-de-la-replique-d-une-start-up.html>, consulté le 12 décembre 2024.

²⁰¹ LOWE, Adam, « Conservation in The Age of Digital Reproduction », dans *Immortal Pharaoh : The Tomb of Thutmose III*, p. 177.

²⁰² LATOUR, Bruno et LOWE, Adam, *op.cit.*, p. 188.

originales²⁰³. Bien que ces méthodes aient contribué de manière significative à la dégradation des reliefs et soient aujourd’hui obsolètes, les moulages produits à l’époque représentent des témoignages précieux. Ils permettent de documenter des éléments décoratifs désormais disparus et d’accéder à une reconstitution des couleurs originelles²⁰⁴.

Avec l’avènement de la photographie et des techniques de reproduction mécaniques, des progrès significatifs ont été réalisés dans la fabrication des fac-similés. En 1976, Kodak Pathé a reproduit photographiquement, à taille réelle, la tombe de la reine Néfertari²⁰⁵, ainsi que, quelques années plus tard, le caveau de la tombe de Sennefer. Cette méthode, initialement utilisée pour la reconstitution de la Salle des Taureaux de la grotte de Lascaux en 1980 et celle des fresques de Santorin en 1992²⁰⁶, repose sur le principe de la décalcomanie. La technique consiste à prendre des photographies des peintures et à effectuer des mesures précises des tombeaux. Ensuite, la technique se fonde sur le principe de décalcomanie, c'est-à-dire qu'à partir d'un tirage photographique, l'émulsion est détachée de son support pour la transférer sur des parois synthétiques aux dimensions de la tombe réelle²⁰⁷. À l'origine, ces fac-similés ont été présentés durant des expositions temporaires. Ils sont cependant désormais intégrés dans le parcours permanent de certains musées, comme nous le verrons dans nos études de cas (cf. *infra*, p. 69). Cette technique a l'avantage de présenter une reconstitution scientifique, laissant peu de place à l'arbitraire humain et à l'interprétation artistique.

Il existe un autre procédé de création : reproduire manuellement les décors à l'aide de colorants naturels sur des parois imitant le monument original, à l'aide de photographies projetées²⁰⁸. Cette technique a été utilisée en 2001 pour réaliser le fac-similé de la tombe de Sennedjem, par une fondation brésilienne, à l'occasion d'une exposition itinérante conjointe avec le Musée du Louvre « *Les artistes de Pharaon* ». Le choix de la technique de reproduction était la projection vidéo sur une structure de polyester et le relevé à l'aquarelle de chaque nuance pour avoir une fidélité des couleurs²⁰⁹. Cette technique présente l'avantage de donner aux

²⁰³ VÉRO ET EDDY (pseudo), « Dégradation, pillage et préservation de la tombe de Séthi 1 », posté sur le blog *En route vers de nouvelles aventures*, s.d., disponible sur <https://www.veroeddy.be/afrique/egypte/voyage-en-egypte/tombe-de-sethi-1er/degradations-pillage-preservation-de-tombe-de-sethi-1>, consulté le 4 avril 2024.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ LLAGOSTERA, Esteban, « Exhibición de la reproducción fotográfica de la tumba de la reina Nefertari (QV66), en el museo arqueológico nacional de Madrid », dans *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 2005, p. 91-105.

²⁰⁶ MAGGIO, Laëtitia, *op.cit.*, p. 14.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Idem*, p. 16 .

²⁰⁹ *La tombe de Sennejdjem*, disponible sur <https://georges-poncet.fr/project/la-tombe-de-sennedjem/>, consulté le 2 novembre 2024.

visiteurs une meilleure impression de découvrir un décor peint, de donner l'impression au visiteur d'être face à l'authentique tombe. Aujourd'hui, cette technique a beaucoup évolué et s'exerce dans des conditions scientifiques limitant la subjectivité de ceux qui reconstituent²¹⁰.

Toutefois, ces techniques sont aujourd'hui concurrencées par les nouvelles technologies. Les avancées technologiques actuelles offrent des possibilités inédites pour la préservation et la diffusion du patrimoine archéologique, notamment à travers la création de fac-similés de plus en plus fidèles aux originaux. Dans le cadre de notre étude, la fondation Factum Arte, à la demande du gouvernement égyptien, a mené des enregistrements de plusieurs tombes égyptiennes. La fondation utilise des technologies d'imagerie de pointe et des systèmes d'enregistrement 3D afin de réaliser des répliques fidèles des tombes. Cette approche d'enregistrement nécessite une compréhension de divers processus et génère une multitude de nouvelles compétences guidées par les technologies : photographie composite, photogrammétrie terrestre et aérienne, numérisation 3D à courte distance, balayage longue portée en couleur et en 3D, imagerie par transformation de réflectance (RTI), et stéréo photométrique, l'imagerie multispectrale et microscopie²¹¹.

Cette méthode de documentation développée par Factum Arte constitue une véritable révolution dans le domaine de l'archéologie, offrant des perspectives cruciales pour la préservation de sites menacés. Un objet, une fois enregistré, peut être ainsi analysé, étudié et rematérialisé à l'aide de diverses technologies de restitution en 3D, permettant non seulement la conservation, mais également la reproduction à des fins didactiques et de recherches. Par exemple, prenons le cas de la tombe de Toutânkhamon, les supports des décors ont été reconstitués à l'aide de panneaux de résine de polyuréthane. Une peau souple et élastique, à base d'acrylique, a été ensuite appliquée sur ce support ; cette dernière a accueilli les reproductions en haute résolution des peintures des tombes, transférées par une imprimante numérique à jet d'encre plat, garantissant ainsi une reproduction d'une qualité presque équivalente à celle de l'original²¹².

À l'origine, ces fac-similés visaient principalement la préservation des sites archéologiques. Cependant, ils se révèlent également d'une grande utilité pédagogique dans le cadre d'expositions temporaires, offrant aux visiteurs une expérience immersive. Les

²¹⁰ MAGGIO, Laëtitia, *op.cit.*, p. 16.

²¹¹ LOWE, Adam, « Introduction », p. 15.

²¹² ARNAUD, Bernadette, « Une nouvelle tombe pour Toutankhamon », dans *Sciences et Avenir*, Mai 2014, n° 807, p. 54-57.

technologies actuelles permettent par ailleurs de recréer ces fac-similés avec une précision qui dépasse parfois celle des originaux, en réintégrant des éléments disparus ou dispersés dans différentes collections à travers le monde, et ouvrant ainsi la voie à une compréhension plus profonde des sépultures, de leurs inscriptions et des perspectives pour leur conservation à long terme. Dans le monde numérique d'aujourd'hui, la réalité augmentée, virtuelle et mixte existe aux côtés de nouvelles technologies d'enregistrement et de reproduction capables de créations physiques hautement fidèles. Cela modifie à son tour notre façon de penser la préservation, l'exposition, la diffusion, l'archivage et la propriété²¹³.

2.4 La conservation d'un fac-similé

L'utilisation des fac-similés soulève une problématique particulière dans le développement d'une démarche de conservation-restauration, précisément parce qu'ils ne sont pas des objets authentiques porteurs d'une valeur historique et culturelle. Ces reproductions, réalisées à l'aide de techniques particulières, sont théoriquement reproductibles à l'infini. Par conséquent, une fois un fac-similé dégradé, il peut être remplacé par une copie identique, contrairement à l'original menacé de se dégrader ou de disparaître, nécessitant alors une démarche de conservation-restauration²¹⁴.

Toutefois, le coût élevé de fabrication de fac-similés de haute qualité limite leur reproduction systématique. De plus, ces reproductions deviennent, avec le temps, les témoins d'une époque et d'une technique, ce qui justifie le développement d'une démarche de conservation préventive²¹⁵. L'intérêt historique des fac-similés émerge ainsi progressivement au fil de leur existence. Dès lors, il semble essentiel de leur assurer une conservation préventive, dans la perspective qu'ils puissent, à terme, acquérir le statut d'objets historiques à part entière²¹⁶.

Dans ce contexte, les nouvelles technologies numériques proposent des solutions prometteuses pour répondre à ces enjeux de conservation-restauration. Grâce à des techniques comme la numérisation 3D ou encore la réalité virtuelle, il devient possible de préserver les tombes égyptiennes sous une forme immatérielle, et donc de ne pas devoir développer une politique de conservation-restauration pour les fac-similés.

²¹³ LOWE, Adam, « Introduction », p. 19.

²¹⁴ MAGGIO, Laëtitia, *op.cit.*, p. 21-22.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ibidem*.

2.5 Vers un monde numérique

Au XXI^e siècle, le numérique et les nouvelles technologies sont de ce fait de plus en plus présents dans notre société, et par conséquent dans les institutions muséales. Dans ce contexte, on parlera alors de « musée virtuel ». Bien que largement popularisé avec l'avènement d'Internet, il trouve ses origines avant celui-ci : dès l'apparition des applications multimédias et hypermédias sur des CD-ROM et des ordinateurs autonomes, le concept de musée virtuel émerge. La création d'Internet a permis de nouvelles possibilités pour présenter l'information muséale en ligne, et par conséquent d'être hors des murs des musées.

Cependant, il existe une relation complexe entre le virtuel et le réel²¹⁷. Au sein de la communauté muséale, certaines voix s'élèvent contre l'idée que la présentation d'objets numériques de haute qualité par le biais de multimédias numériques puisse remplacer l'expérience muséale traditionnelle²¹⁸. Ces critiques mettent en avant l'infériorité perçue de la virtualisation par rapport à la rencontre directe avec l'objet original, soulignant que la dématérialisation réduit l'objet à une simple donnée et en efface sa matérialité. Ann Mintz, dans son article « Media and Museums : A Museum Perspective », affirme que l'expérience muséale repose fondamentalement sur la réalité tangible qui constitue le cœur même du concept muséal²¹⁹. Selon elle, les multimédias informatiques ne pourront jamais reproduire pleinement l'expérience offerte par un musée, notamment la texture ou la physicalité des objets, et quelque chose est inévitablement perdu dans le passage au numérique²²⁰. Elle considère que bien que les médias numériques puissent transmettre des informations, ils ne peuvent recréer l'expérience globale qu'offre un musée. Par conséquent, une visite virtuelle demeure une expérience médiatique, distincte de l'expérience muséale proprement dite²²¹.

Toutefois, les défenseurs de l'utilisation du numérique mettent en avant son potentiel : celui-ci offre des approches innovantes, et de nouvelles opportunités d'accès et d'interactivité, notamment pour les visiteurs éloignés. Ces nouvelles technologies forment une nouvelle

²¹⁷ SCHWEIBENZ, Werner, « Le musée virtuel : un aperçu sur ses origines, ses concepts et sa terminologie », dans *Médiation muséale : Nouveaux enjeux, nouvelles formes*, Paris, l'Harmattan, 2022, p. 77-106.

²¹⁸ GARLANDINI, Alberto et MAIRESSE, François (dir.), *op.cit.*, p. 423.

²¹⁹ MINTZ, Ann, « Media and Museums : A Museum Perspective » dans *The Virtuel and the Real. Media and the Museum*, Washington, American Association of Museums, 1998, p. 33.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Idem*, p. 28.

médiation culturelle. Grâce à elles, des éléments du patrimoine inaccessibles peuvent être désormais visités par le biais du numérique²²².

Dans cette perspective, le virtuel n'est pas en opposition avec le réel, comme l'explique Pierre Lévy : « le virtuel, quant à lui, ne s'oppose pas au réel, mais à l'actuel. Contrairement au possible statique et déjà constitué, le virtuel est comme le complexe problématique, le nœud de tendances ou de forces qui accompagne une situation, un événement, un objet ou n'importe quelle entité et qui appelle un processus de résolution : l'actualisation »²²³. Toutefois, l'actualisation n'intervient pas nécessairement, le virtuel possède un potentiel qui peut se réaliser, mais qui n'est pas encore réalisé et ne pourrait jamais l'être²²⁴. Cette approche souligne l'importance de voir le numérique et le réel comme des éléments complémentaires plutôt qu'antagonistes.

Il est donc essentiel de reconnaître le potentiel des multimédias numériques, en particulier dans la muséographie des tombes égyptiennes qui continueront à jouer un rôle majeur pour l'avenir, et de chercher à combiner les atouts du musée physique avec ceux du musée virtuel, dans le but de pouvoir offrir vraiment le meilleur des deux mondes²²⁵. En effet, depuis ces dernières années, l'Égypte pharaonique bénéficie largement de médiation numérique grâce à la multiplication des écrans et à la démocratisation du vidéoprojecteur, mais également par l'essor des jeux vidéo (ou pratiques vidéoludiques) dans les pratiques culturelles²²⁶. Le vidéoludique est défini comme « doté de systèmes électroniques dont l'action est relayée à partir d'une interface (console, ordinateur, smartphone) et dont les résultats sont perceptibles à partir d'un écran vidéo »²²⁷. Dans un premier temps, il s'adresse au plus jeune public afin de rendre l'expérience et l'apprentissage muséal plus ludiques. Il est désormais destiné au grand public. Le jeu vidéo est devenu la première industrie culturelle, précédant le cinéma²²⁸. Par ailleurs, le confinement lié à la pandémie COVID-19 a contribué à catalyser cette hégémonie²²⁹. Il est de

²²² THISÉ, Alice, *Le vidéoludique au service du patrimoine architectural* » avec pour sous-titre *En quoi le vidéoludique peut servir de médiation du patrimoine auprès des étudiants ?*, Mémoire de fin d'études, Université de Liège, 2024, p. 38.

²²³ LÉVY, Pierre, *Becoming Virtual. Reality in the Digital Age*, New York, Plenum Trade, 1998, p. 24.

²²⁴ SCHWEIBENZ, Werner, *op.cit.*, p. 81.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ DERNONCOURT, Pierre, « Immersion virtuelle au musée : Que reste-t-il de la matérialité des œuvres ? L'influence croissante des jeux vidéo sur l'exposition de la peinture, dans *Klesis-Revue philosophique*, Objet, œuvres, et mondes virtuels : problèmes esthétiques, n° 52, 2022, disponible sur <https://www.revue-klesis.org/#d52>, consulté le 9 décembre 2024.

²²⁷ Dès 1980, ils font déjà leur apparition dans certains dispositifs expographiques des musées. (GARLANDINI, Alberto et MAIRESSE, François (dir.), *op.cit.*, p. 639).

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ DERNONCOURT, Pierre, *op.cit.*

plus en plus utilisé en tant qu'outil de médiation culturelle spectaculaire pour plonger le visiteur dans la civilisation pharaonique, notamment dans les tombes égyptiennes, en raison de son caractère immersif et de son grand succès commercial, afin d'attirer un plus large public, en particulier les jeunes²³⁰. Il permet alors au visiteur de s'approprier de manière plus immédiate des contenus culturels et d'accompagner la visite physique du musée. Il devient un outil de médiation ludique, un jeu et un outil, un moyen au service de la construction du sens pour les publics. Le jeu n'est pas une expérience autosuffisante, il s'insère dans une médiation générale guidée par des médiateurs humains²³¹.

Des initiatives remarquables illustrent cet usage par le biais de réalité virtuelle. La réalité virtuelle ne dispose pas d'une définition strictement universelle. Cependant, elle peut être décrite comme un environnement immersif, interactif et généré par un ordinateur. Actuellement, l'utilisation de casques équipés d'un affichage stéréoscopique représente l'une des technologies phares permettant une immersion complète dans ces environnements virtuels. Nous pouvons citer comme exemple : Factum Arte qui a collaboré avec le Conseil suprême des Antiquités égyptiennes pour recréer une expérience de réalité virtuelle du tombeau de Toutânkhamon²³². De surcroît, le jeu *Assassin's Creed Origins* (2017), produit par Ubisoft, inclut un mode éducatif appelé *Discovery Tour*²³³. À titre d'exemple, ce jeu a été intégré lors de l'exposition « Égypte. Éternelle passion » au Musée royal de Mariemont du 24 septembre 2022 au 16 avril 2023, ainsi qu'à l'exposition « Reines d'Égypte » au Musée canadien de l'histoire, du 2 juin 2021 au 22 août 2021. Nous pouvons également citer comme exemples des plateformes en ligne telles que *Describing Egypt* qui proposent une expérience immersive de réalité virtuelle de plusieurs tombes égyptiennes²³⁴. Enfin, L'Atelier des Lumières, à Paris, illustre aussi parfaitement l'engouement croissant pour les expériences immersives. Il propose des expositions numériques, immersives et contemporaines. Depuis février 2024 jusqu'à janvier 2025, une exposition est proposée sur « L'Égypte des pharaons » en proposant des chefs-d'œuvre de la civilisation égyptienne à travers une expérience immersive²³⁵.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ DODUIK, Nicolas, « La médiation ludique : un nouvel écart entre le musée et ses publics ? », dans *Entre le jeu et le joueur. Écarts et médiations*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2024, p. 287-308.

²³² *The Burial Chamber of Tutankhamun*, disponible sur <https://factumfoundation.org/our-projects/interim/tutankhamun-discover-the-kings-tomb-through-virtual-reality/>, consulté le 9 décembre 2024.

²³³ Il y a plus de 75 visites guidées interactives sur des thèmes variés, tels que la construction des pyramides ou les pratiques médicales antiques.

²³⁴ *Describing Egypt*, disponible sur <https://describingegypt.com/>, consulté le 9 décembre 2024.

²³⁵ *L'Égypte des pharaons. De Khéops à Ramsès II*, disponible sur <https://www.atelier-lumieres.com/fr/legypte-pharaons>, consulté le 9 décembre 2024.

Ces outils numériques de plus en plus présents enrichissent l'expérience muséale et permettent alors une expérience plus immersive au visiteur. Ils offrent également une solution pour préserver et diffuser le patrimoine mondial auprès d'un public toujours plus large, au même titre que le fac-similé. Toutefois, la numérisation des objets et l'expérience virtuelle posent toujours des questions d'authenticité et représentent aussi un certain coût. Enfin, avec leurs constantes évolutions, elles deviennent rapidement désuètes.

Chapitre 3 : Études de cas

Les chapitres précédents ont exploré l'histoire des collections d'antiquités égyptiennes dans les musées européens, ainsi que leurs modes de présentation, allant des objets authentiques aux fac-similés et reconstitutions virtuelles. Ce troisième chapitre marque la transition de l'analyse théorique à l'enquête de terrain, en se concentrant sur la présentation des tombes égyptiennes dans différents musées.

Dans un premier temps, nous examinerons plusieurs chapelles funéraires égyptiennes datant de l'Ancien Empire, connues sous le nom de mastabas. Ces exemples, considérés comme des objets authentiques, seront analysés à travers deux institutions : le Musée Art & Histoire de Bruxelles, avec la chapelle funéraire du mastaba de Neferirtenef, et le Musée du Louvre à Paris, avec celle du mastaba d'Akhethétep. Une analyse complémentaire sera menée sur les chapelles funéraires du Neues Museum de Berlin, à partir de la documentation disponible en ligne. Bien que d'autres exemples existent, notamment à Copenhague, Hildesheim, New York, Vienne ou Leiden, le choix de ces trois musées s'explique par leurs approches divergentes en matière de présentation muséographique.

Dans un second temps, nous nous intéresserons à trois exemples de reconstitutions de tombes égyptiennes. Il s'agit de la copie de la chapelle funéraire de la tombe de Nakht, exposée au Musée Art & Histoire de Bruxelles, de la chambre funéraire de Sennefer, présentée au Musée de Tessé au Mans ainsi qu'au Roemer-und Pelizaeus-Museum de Hildesheim et au Reiss-Engelhorn-Museum de Mannheim, et enfin de la tombe de Néfertari, également exposée au Musée de Tessé.

Ce chapitre débutera par une brève présentation des institutions concernées, accompagnée d'un aperçu de l'histoire de l'acquisition de ces monuments, ainsi que des éventuelles modifications ou des réaménagements qu'ils ont connus au fil du temps dans leur présentation. Nous analyserons ensuite leur muséographie actuelle en procédant à une visite des expositions et en décrivant les choix muséographiques qui y sont opérés. Il est important de préciser que les observations et analyses présentées dans les pages suivantes résultent d'une réflexion personnelle fondée sur des inspections *in situ* et des sources documentaires complémentaires.

3.1 Musées Royaux Art & Histoire de Bruxelles

Les Musées Royaux Art & Histoire de Bruxelles regroupent plusieurs institutions renommées réparties dans la ville de Bruxelles : le Musée Art & Histoire, le Musée des Instruments de Musique et la Porte de Hal. Les collections d'antiquités égyptiennes sont conservées et exposées aux Musées Royaux Art & Histoire (MRAH), situés dans le Parc du Cinquantenaire²³⁶. Fondés par arrêté royal le 8 août 1835, les MRAH occupent depuis 1900 la partie sud du Palais du Cinquantenaire et présentent aujourd'hui des collections couvrant des périodes allant de la Préhistoire à l'Art Nouveau.

Jean Capart (1877-1947), considéré comme le fondateur de l'égyptologie belge, a joué un rôle déterminant dans le développement de la collection d'antiquités égyptiennes du musée. En 1900, lors de sa nomination en tant que conservateur-adjoint sous la direction d'Eugène van Overloop (1847-1926), le musée ne possédait qu'une modeste section égyptienne de 40 m², laissée à l'abandon. Capart entreprit alors de réorganiser et d'enrichir les collections d'antiquités égyptiennes pour en faire une section de référence²³⁷.

Il enrichit les collections d'antiquités égyptiennes grâce à des acquisitions réalisées lors de son premier voyage en Égypte (1900-1901), ainsi qu'à travers des dons et des achats. De plus, en finançant des fouilles archéologiques menées par des sociétés anglaises, le musée obtient une partie des objets découverts en Égypte²³⁸. Grâce à ces contributions, la collection égyptienne s'est considérablement développée sur plusieurs décennies, atteignant plusieurs milliers d'objets. Aujourd'hui, le musée abrite une collection égyptienne d'une richesse remarquable (plus de 12 000 objets), la plaçant parmi les plus importantes des musées européens. La collection fait l'objet de très nombreuses recherches multidisciplinaires et d'une politique active de restauration²³⁹.

Parmi les pièces maîtresses exposées, le musée possède la chapelle funéraire de Neferirtenef, un mastaba datant de l'Ancien Empire, ainsi qu'une reconstitution de la chapelle

²³⁶ *Musées royaux d'art et d'Histoire (MRAH)*, disponible sur https://www.belspo.be/belspo/fsi/mrahkmkg_fr.stm, consulté le 9 décembre 2024.

²³⁷ BRUFFAERTS, Jean-Michel, *Jean Capart : le chroniqueur de l'Égypte*, Bruxelles, Racine, 2022, p. 26.

²³⁸ L'*Egypt Exploration Fund* (actuellement Egypt Exploration Society) et l'*Egyptian Research Account*. Cette souscription financière permet au musée de bénéficier d'une partie des pièces découvertes grâce à la législation mise en place par Maspero. (BRUFFAERT, Jean-Michel, « Un mastaba égyptien pour Bruxelles », p. 6).

²³⁹ Dossier de presse sur l'exposition « Expéditions d'Égypte » du 31 mars 2023 au 1 octobre 2023, téléchargeable sur https://www.artandhistory.museum/sites/default/files/2023-03/FR_DP_Expeditions%20d%27Egypte.pdf, consulté le 30 août 2024.

funéraire de Nakht, offrant aux visiteurs une immersion dans l'art et la culture de l'Égypte ancienne²⁴⁰.

3.1.1 *La mission du mastaba de Neferirtenef*

En 1904, les collections d'antiquités égyptiennes du MRAH sont devenues suffisamment remarquables pour hisser l'institution parmi les plus respectées en matière d'égyptologie en Europe. Cependant, Capart considère que certaines lacunes subsistent, notamment dans le domaine des « grands monuments »²⁴¹. Il présente la situation des collections à son conservateur en chef Eugène Van Overloop et lui propose de sensibiliser les autorités belges afin d'informer le khédive d'Égypte, Abbas II Hilmi (1874-1944), des avancées réalisées à Bruxelles en matière d'égyptologie. Par cette démarche, il espère obtenir des dons pour combler les manques restants dans la collection²⁴².

Eugène Van Overloop adresse une lettre à Léon Maskens, consul général de Belgique au Caire, sollicitant l'approbation du khédive pour l'obtention d'une pièce majeure. Toutefois, la requête échoue : aucune pièce de valeur n'est disponible. Par ailleurs, la loi égyptienne du 16 mai 1883 stipule que tous les musées et objets égyptiens appartiennent au domaine public de l'État, les rendant inaliénables²⁴³. Cependant, Gaston Maspero, directeur général du Service des Antiquités de l'Égypte, accorde à plusieurs grands musées la faculté de prélever un mastaba de leur choix dans la nécropole memphite, à condition qu'ils s'engagent à ne plus acquérir de fragments obtenus clandestinement²⁴⁴.

Profitant de cette opportunité, Léon Maskens propose au ministre des Affaires étrangères de faire don d'une belle pièce égyptienne au MRAH²⁴⁵. Parallèlement, Jean Capart entame des négociations avec Gaston Maspero pour l'acquisition d'un grand monument destiné au musée. Leur choix se porte sur l'achat d'un mastaba, avec le soutien financier d'Édouard Empain (1852-1929), ingénieur et financier wallon. Ce dernier en finance l'achat et en fait don au musée²⁴⁶.

²⁴⁰ Égypte, disponible sur <https://www.artandhistory.museum/fr/egypte>, consulté le 27 décembre 2024.

²⁴¹ BRUFFAERTS, Jean-Michel, *Jean Capart : le chroniqueur de l'Égypte*, p. 61.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ BRUFFAERTS, Jean-Michel, « Un mastaba égyptien pour Bruxelles », p. 8.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Idem*, p. 10.

²⁴⁶ BRUFFAERTS, Jean-Michel, *Jean Capart : le chroniqueur de l'Égypte*, p. 61.

En décembre 1905, Capart se rend alors en Égypte, accompagné de Charles Mathien²⁴⁷, pour sélectionner le mastaba. À Saqqara, James Edward Quibell (1867-1935), égyptologue et inspecteur en chef des fouilles, lui présente plusieurs mastabas récemment dégagés. Toutefois, Capart les rejette successivement²⁴⁸ ; il recherche un monument alliant qualité artistique, variété décorative et dimensions adaptées²⁴⁹. Il prend alors conseil auprès de Flinders Petrie (1853-1942) et Georges Bénédite (1857-1926), qui nous le verrons plus tard (cf. *infra*, p. 59) vient lui-même d'acheter le mastaba d'Akhethétep pour le Musée du Louvre²⁵⁰.

Un ouvrier ayant travaillé dans les années 1860 sous les ordres d'Auguste Mariette propose de retrouver le mastaba de Neferirtenef (D 55)²⁵¹. Mariette avait alors effectué un relevé sommaire de la chapelle funéraire, copié les inscriptions les plus intéressantes, relevé un fragment de scène et récupéré deux statues de Neferirtenef, aujourd'hui conservées au Musée du Caire (sous les numéros 21 et 157), avant de remblayer le mastaba pour le protéger des pilleurs. Bien que Mariette n'ait pas précisé l'emplacement exact, l'ouvrier se rappelle que la tombe se situe à environ cinquante mètres de l'angle sud-est de l'enceinte de la pyramide à degrés de Djoser, à proximité du mastaba d'Akhethétep, transféré au Louvre en 1904, comme nous le verrons par la suite²⁵² (cf. *infra*, p. 61).

Sous la supervision de Quibell, les fouilles sont entreprises selon ses indications, et le mastaba de Neferirtenef est redécouvert le 13 décembre 1905. Capart, séduit par la qualité des reliefs et par la diversité des scènes représentées, qualifie l'ensemble d'« œuvre d'un style assez bon et d'une variété absolument inusitée ». ²⁵³

Le 7 janvier 1906, seuls les blocs ornés de reliefs sont soigneusement extraits, emballés et expédiés à Bruxelles²⁵⁴. Ils arrivent au musée en mai 1907, où ils subissent un traitement spécifique pour les protéger de l'humidité, le climat belge posant des risques pour leur conservation²⁵⁵. Ce transfert marque une étape majeure dans l'enrichissement des collections.

²⁴⁷ Charles Mathien était un auditeur de d'égyptologie donnés à l'Université de Liège par Capart. Il était le médecin et le photographe de l'expédition. (*Ibidem*.)

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ BRUFFAERTS, Jean-Michel, « Un mastaba égyptien pour Bruxelles », p. 14.

²⁵⁰ *Idem*, p. 64.

²⁵¹ Neferirtenef était un haut-dignitaire de l'Ancien Empire, à la V^e dynastie, qui mourut aux alentours de 2400 av. J.-C. Il exerçait des importantes fonctions civiles et religieuses en tant que prêtre du temple du pharaon Sahouré et des temples solaires des pharaons Neferirkaré et Ouserkaf (*Idem*, p. 5 et p. 15.).

²⁵² *Idem*, p. 15.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ BRUFFAERTS, Jean-Michel, *Jean Capart : le chroniqueur de l'Égypte*, p. 66.

²⁵⁵ *Ibidem*.

3.1.2 *La première installation*

La première installation muséographique de la chapelle du mastaba de Neferirtenef est réalisée dans l'une des salles du Pavillon de l'Antiquité, situé dans l'aile sud du musée, un espace conçu par Jean De Mot et nommé « Salle Édouard Empain »²⁵⁶. La chapelle y est montée sur une armature de bois et de maçonnerie, avec le mur du fond reculé d'un mètre et demi. Cette disposition permet aux visiteurs d'apprécier pleinement l'ensemble des décors des parois. Puisque seuls les blocs décorés ont été rapportés d'Égypte, Jean Capart conçoit un simulacre de façade-porte d'entrée en ciment, inspiré de l'architecture funéraire de la V^e dynastie. Il ajoute une légère inclinaison afin d'évoquer l'apparence originale du mastaba et de donner au public une vision plus « immersive » du monument tel qu'il existait à l'époque pharaonique²⁵⁷ (**fig. 17**).

En 1909, un système d'éclairage électrique innovant est installé à l'intérieur de la chapelle. Composé de tubes lumineux et actionné directement par les visiteurs, cet éclairage met en valeur les reliefs avec une intensité et une précision inédites pour l'époque²⁵⁸. Le mastaba devient alors rapidement la pièce maîtresse de la collection égyptienne, attirant un large public. Dans un article de presse, Léon Maskens souligne son importance : « pour la majorité des visiteurs du Musée d'égyptologie de Bruxelles, le Mastaba, vu de loin, ressemblera, il faut l'avouer, à un simple fac-similé en plâtre d'un monument antique. Cependant, aux yeux des connaisseurs ou simplement des artistes, ce monument, vu et étudié de près, est une prodigieuse reconstruction de la vie d'un peuple préhistorique dont le haut degré de civilisation et de sentiment artistique confond l'imagination... ».

Cette couverture médiatique, assurée par la presse belge, contribue à la popularité de l'exposition et procure une publicité non négligeable au musée. Cependant, l'installation du mastaba ne fait pas l'unanimité. Certains observateurs remettent en question l'éthique de sa réédification, loin de son contexte original. Ces débats soulèvent des interrogations sur la légitimité de la décontextualisation d'un monument funéraire égyptien pour l'exposer au public²⁵⁹.

À partir des années 1930, la chapelle funéraire cesse progressivement d'être accessible au public. La dégradation structurelle du Pavillon de l'Antiquité et l'ajout de la colonnade

²⁵⁶ Au-dessus de la porte d'entrée, Jean Capart inscrit le nom d'Édouard Empain en l'honneur de sa donation.

²⁵⁷ BRUFFAERTS, Jean-Michel, « Un mastaba égyptien pour Bruxelles », p. 11.

²⁵⁸ *Idem*, p. 23.

²⁵⁹ *Idem*, p. 22.

d'Apamée imposent le déplacement d'une partie de la section égyptienne²⁶⁰. En 1937, le Pavillon est démoli pour être remplacé par un bâtiment à étages. La chapelle funéraire est alors démontée à cette occasion, mais lors de cette opération, des infiltrations de salpêtre sont constatées sur plusieurs blocs, causant des détériorations. Le musée entreprend alors de traiter les blocs dans ses laboratoires, mais la Seconde Guerre mondiale interrompt les travaux de conservation. Les blocs restent entreposés dans les sous-sols de la section égyptienne pendant toute la durée du conflit.

En 1946, un incendie ravage l'aile sud du musée, rendant impossible la réinstallation du mastaba²⁶¹. Ce n'est qu'en 1964 que les blocs sont confiés aux laboratoires pour une restauration. De 1964 à 1968, ils sont soumis à des traitements minutieux, notamment des bains renouvelés régulièrement pour éliminer les dépôts de sel et le calcaire qui s'étaient incrustés²⁶².

3.1.3 *L'installation actuelle et sa muséographie*

Après une absence de 35 ans sans être exposé au public, le mastaba de Neferirtenef est réédifié vers 1970, au deuxième étage de l'aile sud reconstruite du musée, dans le Pavillon de l'Antiquité. Lors de cette réinstallation, le simulacre de façade-porte d'entrée en ciment conçu par Jean Capart lors de la première présentation est supprimé. Jugé trop fantaisiste par les conservateurs, il est remplacé par une présentation plus dépouillée, épurée, caractérisée par un cube blanc (**fig. 18** et **fig. 19**). Ce nouvel aspect reflète une volonté de sobriété, visant à recentrer l'attention sur les blocs décorés eux-mêmes.

Un nouveau système d'éclairage est intégré à l'installation : les anciens tubes lumineux sont remplacés par des spots électriques, actionnables par les visiteurs. Ces spots projettent une lumière qui, bien qu'efficace, ne reproduit pas l'effet de lumière rasante des installations précédentes, limitant ainsi la visibilité des détails des bas-reliefs²⁶³. Par ailleurs, les outrages du temps et de l'homme ont contribué à la dégradation de la qualité artistique des décors, rendant l'appréciation de ces bas-reliefs difficile.

La chapelle funéraire est désormais intégrée dans un parcours chronologique et quelques salles thématiques au sein du département des antiquités égyptiennes. Elle figure dans la section dédiée à l'Ancien Empire (**annexe 1**). Il convient de souligner que l'exposition ne présente pas

²⁶⁰ *Idem*, p. 25.

²⁶¹ *Idem*, p. 26.

²⁶² *Idem*, p. 12.

²⁶³ *Idem*, p. 27.

une reconstitution complète du mastaba, mais exclusivement la chapelle funéraire, composée des blocs décorés rapportés d'Égypte.

L'accès à la chapelle ne se fait plus par l'entrée étroite d'origine, mais par deux ouvertures latérales aménagées pour faciliter la circulation. À l'intérieur, les visiteurs peuvent activer un système d'éclairage qui illumine les bas-reliefs pendant environ sept minutes grâce à des spots directionnels. Afin d'optimiser la visibilité des décors, les blocs sculptés sont positionnés de manière reculée, en décalage par rapport à leur emplacement d'origine. Cette disposition, combinée à l'ajout de vitrines en plexiglas, introduit une distance physique et symbolique entre l'objet et le spectateur, tout en protégeant les bas-reliefs des altérations potentielles dues au contact direct. (**fig. 20**).

Le mastaba ne parle pas de lui-même, il est accompagné de dispositifs de médiation, à la fois verbaux et non verbaux, pour contextualiser la chapelle funéraire et enrichir l'expérience du visiteur. Des panneaux, disponibles en français, anglais et néerlandais, fournissent des informations sur la fonction et le rôle des mastabas dans la civilisation égyptienne (**fig. 21**). Ensuite, on retrouve un cartel qui documente le mastaba : la dénomination, le nom du défunt, la datation, le lieu, le matériau et enfin un court texte explicatif (**fig. 22**).

En complément, des éléments non verbaux renforcent l'expérience muséographique. À l'entrée de la chapelle, une maquette est exposée sous une vitrine et un socle (**fig. 23**).

Enfin, le musée s'appuie sur des technologies numériques pour enrichir l'expérience des visiteurs. Une collaboration avec la plateforme *Izi Travel* permet aux visiteurs d'accéder à des contenus multimédias via leurs smartphones. En scannant un QR code, ils peuvent écouter un audio explicatif disponible dans plusieurs langues (**fig. 24**).

3.1.4 *La muséographie de la tombe de Nakht*

Le musée expose également une copie de la tombe de Nakht (TT 161), jardinier de l'offrande divine et porteur des offrandes florales d'Amon. Cette chapelle, située à Dra' Abou el-Naga, sur la rive ouest de l'antique Thèbes, l'actuelle Louxor, remonte à la XVIII^e dynastie. Découverte dans les années 1820 par l'archéologue et marchand d'art italien Piccinini, elle est ensuite visitée par Robert Hay (1799-1863) en 1826 et 1832. Hay réalise à cette occasion plusieurs dessins et aquarelles des décors de la chapelle, aujourd'hui conservés à la British

Library de Londres. Ces documents sont étudiés dans les années 1920 par Jean Capart, qui envisage alors de recréer cette chapelle funéraire pour le musée.

Contrairement aux mastabas, construits en surface, les tombes thébaines sont taillées dans la roche de la chaîne libyque, ce qui rend leur démontage et leur transport en bloc ainsi que leur remontage dans un musée impossibles. De surcroît, la majorité de ces tombes ne sont pas sculptées, mais simplement peintes sur un enduit grossier qui ne peut pas être détaché sans destruction. Toutefois, certains musées possèdent des fragments de peinture provenant de ces tombes thébaines, souvent prélevés au XIX^e siècle²⁶⁴. Face aux lacunes des collections d'antiquités égyptiennes, Capart entreprend de réaliser une copie de cette tombe afin d'offrir au public une représentation fidèle d'une tombe privée thébaine du Nouvel Empire.

Le choix de la tombe de Nakht dépasse les considérations esthétiques ou pédagogiques. Conscient de la rapide détérioration du monument à l'époque, Capart considère cette copie comme une initiative de conservation documentaire²⁶⁵. La réalisation est confiée à Marcelle Baud (1890-1987), égyptologue et dessinatrice française attachée à l'Institut français d'Archéologie Orientale (IFAO) du Caire²⁶⁶. De 1924 à 1928, Baud produit cette reconstitution à partir des relevés réalisés par Robert Hay et de ses propres relevés réalisés lors de ses années à l'IFAO, ainsi que de ses propres photographies prises *in situ*²⁶⁷. Elle reconstitue l'espace de la chapelle (5,50 x 2,70 mètres) sur huit toiles blanches de Flandres tendues sur des châssis, représentant une surface totale de 60 m²²⁶⁸. Baud ne se contente pas uniquement de reproduire les fragments existants, mais complète également les fragments manquants à partir d'éléments similaires provenant d'autres tombes contemporaines de la région thébaine. Cette démarche dépasse alors le simple fac-similé et donne de la crédibilité à sa reproduction²⁶⁹.

Le fac-similé est d'abord exposé au Musée du Louvre pendant un mois, avant d'être installé définitivement à Bruxelles le 30 juin 1928²⁷⁰. Outre sa fonction éducative, ludique et documentaire, cette reconstitution avait aussi un but lucratif : une fois installée, la reconstitution

²⁶⁴ WERBROUCK, Marcelle et VAN DE WALLE, Baudouin, *La tombe de Nakht : Notice sommaire*, Bruxelles, Édition de la fondation égyptologique Reine Élisabeth, 1929, p. 5-6.

²⁶⁵ VAN RINSVELD, Bernard, « Les moules, reproductions et maquettes de la collection égyptienne des Musées royaux d'Art et d'Histoire : vrai, faux-semblant et hyperréalité », dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire Parc du Cinquantenaire Bruxelles*, n° 82, 2011, p. 28.

²⁶⁶ *Idem*, p. 27.

²⁶⁷ BESSE, Camille et al..., *L'Égypte de Marcelle Baud 1890-1987 : l'archéologie au féminin & en dessins*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2021, p. 124.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Idem*, p. 125.

²⁷⁰ MANNICHE, Lise, *op.cit.*, p. 55.

devait susciter la générosité des visiteurs par l'entremise d'un « tronc » en forme de pyramide²⁷¹. Les visiteurs devaient jeter un bloc de bois à travers les mailles d'un gabarit métallique reproduisant les contours de la pyramide de Khéops au millionième²⁷². Une pancarte signalait avec humour que, contre l'achat de deux blocs en bois, les visiteurs obtenaient le droit de visiter la chapelle gratuitement²⁷³.

À la fin du XX^e siècle, la reconstitution est restaurée et intégrée dans une nouvelle présentation muséale enrichie²⁷⁴ (**fig. 25**). Elle est accompagnée de fragments originaux de peintures murales provenant de la nécropole thébaine ainsi que d'outils tels que des pinceaux et des palettes à pigments afin d'illustrer la technique de la peinture dans les tombes du Nouvel Empire. Il est aussi fait allusion aux artisans qui ont réalisé les tombes de la Vallée des Rois : le village des artisans de Deir el-Medineh.

En matière de médiation, la reconstitution de la tombe de Nakht s'appuie exclusivement sur des panneaux explicatifs qui jalonnent l'espace d'exposition et proposent une approche contextuelle et documentaire. Un premier panneau introduit la thématique générale de la salle et présente la tombe de Nakht en tant que copie, avec un texte disponible en quatre langues (français, anglais, néerlandais et allemand) (**fig. 26**). Ensuite, un second panneau, placé à proximité de la tombe, fournit des informations sur son emplacement original et son contexte géographique, notamment au sein de la Vallée des Nobles à Thèbes. Il est accompagné d'une carte de l'Égypte indiquant l'emplacement de la nécropole, renforçant ainsi la compréhension visuelle de son cadre historique (**fig. 27**). Un autre panneau, consacré à la figure de Nakht, répond à la question « Qui est Nakht ? » en retracant son rôle et son importance dans la société égyptienne du Nouvel Empire. De plus, il est illustré par une iconographie représentant Nakht (**fig. 28**). Enfin, on retrouve deux derniers panneaux qui expliquent la découverte de la tombe, son état actuel et l'histoire de sa reconstitution pour le musée. Ces panneaux incluent des photographies, notamment une image de la tombe dans son état actuel et un portrait de Marcelle Baud (**fig. 29** et **fig. 30**). Tous ces panneaux sont en français et en anglais.

Ces dispositifs, bien que limités à des supports textuels et iconographiques, procurent une médiation efficace et accessible, en guidant le visiteur dans une exploration structurée et

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² BRUFFAERTS, Jean-Michel, *Jean Capart : le chroniqueur de l'Égypte*, p. 166.

²⁷³ Elle a malheureusement été détruite en 1946. (VAN RINSVELD, Bernard, *op.cit.*, p. 28 et *Ibidem*).

²⁷⁴ *Tombe de Nakht*, disponible sur l'ancien site des Musées Royaux d'Art et d'Histoire <https://web.archive.org/web/20170606051811/http://www.kmkg-mrah.be/fr/tombe-de-nakht>, consulté le 29 novembre 2024.

contextualisée de la tombe de Nakht et de son importance dans les pratiques funéraires égyptiennes.

Ce fac-similé, d'une valeur historique considérable en raison de l'état dégradé de la tombe originale, reste aujourd'hui un outil pédagogique, didactique et ludique. Il permet au public de mieux appréhender l'esthétique et les pratiques funéraires des tombes privées thébaines du Nouvel Empire²⁷⁵.

Par ailleurs, Marcelle Baud réalisa également, sous la direction de Jean Capart, alors conservateur, un fac-similé de la tombe d'Amenmose (TT 19) destiné au Brooklyn Museum de New York. Après avoir été présenté successivement au Musée du Louvre pendant un mois, puis à Bruxelles, ce fac-similé fut installé dans les salles du Brooklyn Museum en 1935 (**fig. 31**). Cependant, sa présentation semble avoir été de courte durée, vraisemblablement limitée à la période où Capart exerçait ses fonctions de conservateur. En 1937, l'arrivée d'un important prêt de plus de 2 000 objets provenant de la New York Historical Society entraîne son retrait définitif des salles d'exposition. Ce fac-similé fut par la suite dispersé lors d'une vente aux enchères organisée par Sotheby's à New York en 2003²⁷⁶.

²⁷⁵ VAN RINSVELD, Bernard, *op.cit.*, p. 28.

²⁷⁶ Vente de la copie de la tombe d'Amenmose (lot 123), disponible sur <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2003/antiquities-n07949/lot.123.html>. (Courrier électronique de Kathy Zurek-Doule à Sophie Tornabene [en ligne], Liège, 2 décembre 2024).

3.2 Musée du Louvre

Le Musée du Louvre, reconnu comme le plus grand musée de France et l'un des plus prestigieux au monde, occupe une place majeure dans l'exposition de l'archéologie égyptienne hors d'Égypte. Avec une collection riche de plus de 55 000 objets, il se positionne comme la seconde institution égyptologique après le Musée égyptien du Caire²⁷⁷. Cette collection, enrichie depuis l'époque de Jean-François Champollion, témoigne de l'intérêt constant de l'Europe pour la civilisation égyptienne.

Le parcours muséographique du département des Antiquités égyptiennes a connu de nombreuses transformations pour répondre aux exigences contemporaines. En 1997, dans le cadre du programme Grand Louvre, les collections égyptiennes ont été réorganisées dans une trentaine de salles situées à l'est de l'aile de la cour Carrée, réparties sur deux niveaux : le rez-de-chaussée et le premier étage²⁷⁸. Aujourd'hui, le musée propose un circuit linéaire qui permet de découvrir plus de 6 000 œuvres exposées, couvrant près de 5 000 ans d'histoire, depuis la période prédynastique jusqu'à l'époque ptolémaïque. Le parcours débute dans la crypte du Sphinx, se poursuit par la crypte d'Osiris au rez-de-chaussée, et conduit les visiteurs au premier étage, vers les salles de la colonnade et du musée Charles X, avant de s'achever dans la salle des Colonnes²⁷⁹.

L'intégration des collections égyptiennes dans un palais historique tel que le Louvre pose des défis particuliers. Comment valoriser ces collections tout en respectant les contraintes patrimoniales d'un bâtiment chargé d'histoire ? Le département des Antiquités égyptiennes occupe des espaces aux décors variés, parfois très chargés, reflétant des styles hérités d'époques successives. Pour répondre à ces contraintes, la muséographie repose sur une trame orthogonale qui structure les espaces en séquences thématiques et chronologiques cohérentes. Les cimaises épaisses, intégrant des vitrines, mettent en valeur les œuvres majeures, tandis que le mobilier en métal bruni offre une harmonisation avec tous les fonds et les vitrines historiques du musée Charles X²⁸⁰.

Ainsi, le département adopte une double muséographie en raison des contraintes physiques de l'espace. Le rez-de-chaussée privilégie une approche thématique, illustrant divers aspects de

²⁷⁷ ANDREU, Guillemette, RUTSCHAWSCAYA, Marie-Hélène et ZIEGLER, Christiane, *op.cit.*, p. 13.

²⁷⁸ Jean-Louis de Cénival fut l'artisan du réaménagement du département des Antiquités égyptiennes. *Département des antiquités égyptiennes*, disponible sur le site du Musée du Louvre <https://www.louvre.fr/recherche-et-conservation/departement-des-antiquites-egyptiennes/l-histoire-des-collections-1>, consulté le 20 novembre 2024.

²⁷⁹ ANDREU, Guillemette, RUTSCHAWSCAYA, Marie-Hélène et ZIEGLER, Christiane, *op.cit.*, p. 30.

²⁸⁰ *Ibidem*.

la civilisation égyptienne, notamment avec des monuments imposants comme la chapelle du mastaba Akhethétep. À l'étage, s'ouvre le parcours qui se concentre sur une présentation chronologique, axée sur l'histoire de l'art, permettant d'admirer les chefs-d'œuvre iconiques de la collection. Christiane Ziegler, ancienne directrice du département, qualifie cette partition entre salles thématiques et chronologiques comme l'un des aspects les plus novateurs de la muséographie égyptienne du Louvre : « la partition entre salles thématiques et salles d'histoire de l'art, salles de sélection et espaces denses est sans doute un des aspects les plus originaux du programme égyptien. Elle est unique au musée du Louvre »²⁸¹. Cette double approche vise à répondre aux attentes d'un public varié, en proposant une expérience pédagogique et esthétique qui conjugue contemplation des chefs-d'œuvre et exploration approfondie de la civilisation égyptienne²⁸².

3.2.1 *La mission du mastaba d'Akhethétep*

La chapelle funéraire du mastaba Akhethétep figure parmi les pièces maîtresses du département des Antiquités égyptiennes du Musée du Louvre. Exposée au rez-de-chaussée, dans les premières salles dédiées aux aspects fondamentaux de la civilisation égyptienne, elle témoigne de la monumentalité et de la richesse artistique de l'Ancien empire.

L'acquisition de cette chapelle remonte à 1903, sous l'impulsion de Georges Bénédite (1857-1926), alors conservateur du département des Antiquités égyptiennes. Ce dernier a pour mission d'enrichir les collections du département avec un tombeau représentatif de l'Ancien Empire²⁸³. Cette démarche s'inscrit dans la politique libérale mise en place par Gaston Maspero.

Entre le 10 mars et le 8 mai 1903²⁸⁴, Georges Bénédite mène des fouilles à Saqqara afin d'identifier et d'extraire un mastaba. Parmi les trois tombeaux déblayés, il choisit celui d'Akhethétep²⁸⁵, qu'il considère comme remarquable en raison de son style, de la diversité et de la qualité d'exécution de ses scènes décoratives, ainsi que son excellent état de conservation.

²⁸¹ *Idem*, p. 32.

²⁸² *Idem*, p. 30-32.

²⁸³ BÉNÉDITE, Georges, « La nouvelle salle des antiquités égyptiennes et le mastaba d'Akhouthotep au musée du Louvre », dans *Gazette des Beaux-Arts*, n°33, 1905, p. 179.

²⁸⁴ *Idem*, p. 180.

²⁸⁵ Le style des décors de la chapelle du mastaba, indique qu'Akhethétep était un haut-dignitaire et proche du pharaon, qui a vécu aux alentours de 2400 av. J-C, à la Ve dynastie.

Ce monument réunit, selon Bénédite, toutes les qualités requises pour rejoindre les collections du Louvre²⁸⁶.

L'extraction de la chapelle nécessite un travail considérable : les blocs de calcaire décorés sont soigneusement démontés, numérotés et emballés dans des caisses avant d'être acheminés à Paris. Toutefois, à leur arrivée au Louvre en 1903, un problème logistique majeur se pose : aucune salle du département des Antiquités égyptiennes ne dispose de l'espace ou de l'éclairage adéquat pour accueillir un monument d'une telle envergure²⁸⁷.

En attendant une solution définitive, la chapelle est installée temporairement dans une salle inoccupée du Pavillon des Sessions²⁸⁸. Ce n'est qu'en 1905 qu'elle est officiellement ouverte au public, présentée aux côtés de bas-reliefs et de statues contemporaines de l'Ancien Empire, dans une scénographie mettant en valeur son importance historique et artistique.

3.2.2 *La première installation*

La première présentation muséographique de la chapelle funéraire du mastaba d'Akhethétep ouvre au public en 1905 dans le Pavillon des Sessions. Elle est présentée aux côtés de bas-reliefs et statues contemporaines de l'Ancien Empire, offrant aux visiteurs une introduction à l'architecture funéraire, ainsi qu'un aperçu de la vie quotidienne et des croyances religieuses de l'Égypte ancienne à travers les scènes gravées sur les murs de la chapelle²⁸⁹.

La présentation de la chapelle pose un autre problème : l'entrée d'origine de la chapelle, étroite et peu pratique, limite l'accès et s'avère inadéquate pour accueillir un large public. Pour remédier à ces contraintes et rendre le monument accessible et compréhensible, le musée conçoit une nouvelle scénographie : une ouverture plus large est créée pour faciliter la circulation, et le mur du fond de la chapelle est reculé de deux mètres et dissocié du reste de l'édifice²⁹⁰, afin d'optimiser la visibilité des décors. L'architecture extérieure du monument est

²⁸⁶ *La chapelle du mastaba d'Akhethétep au Louvre - Ep.1 : un mastaba n'est pas le tombeau*, Musée du Louvre, web-série diffusée sur Youtube le 11 juillet 2021, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=5pKxA888jD>, consulté le 6 mai 2024.

²⁸⁷ BÉNÉDITE, Georges, *op.cit.*, p. 180.

²⁸⁸ *Le mastaba d'Akhethétep, la muséographie, 1905-1932 : 1e installation*, disponible sur le site d'archéologie culture <https://archeologie.culture.gouv.fr/akhethetep/fr/1905-1932-1e-installation>, consulté le 6 mai 2024.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ BÉNÉDITE, Georges, *op.cit.*, p. 183.

également repensée : un petit cube évoquant l'aspect d'un mastaba, avec des murs légèrement talutés, est conçu pour rappeler la structure originale tout en facilitant l'accès²⁹¹ (**fig. 32**).

Afin de préserver les bas-reliefs d'une qualité exceptionnelle, des vitres protectrices sont installées. Ces dispositifs empêchent tout contact direct, frottements ou dégradations causés par le passage des visiteurs, tout en garantissant la conservation à long terme de la chapelle²⁹².

3.2.3 *La deuxième installation*

En 1929, Henri Verne (1880-1949), alors directeur des Musées nationaux et du Musée du Louvre, propose un plan de réorganisation générale du musée. Ce projet vise à rationaliser l'affectation des espaces au sein de différents départements et à fluidifier les circuits de visite²⁹³. Cette initiative s'inscrit dans une volonté de moderniser l'organisation muséographique du Louvre, afin d'adapter le musée à l'afflux croissant de visiteurs et à l'évolution des pratiques muséographiques de l'époque.

Dans ce contexte, en 1932, la chapelle funéraire d'Akhethétep est démontée puis remontée dans la salle Sully, une des grandes salles du musée, un espace plus approprié pour son exposition²⁹⁴. Bien que la muséographie conserve les principes établis lors de l'installation de 1905, quelques ajustements sont effectués pour s'adapter à ce nouvel environnement. La reconstitution de la chapelle devient plus conforme à la réalité : la chapelle est désormais fermée et les visiteurs entrent et sortent par la même porte, récréant une expérience plus immersive, plus authentique²⁹⁵. (**fig. 33** et **fig. 34**)

3.2.4 *L'installation actuelle*

En 1991, Christiane Ziegler, ancienne conservatrice générale et directrice honoraire du département des Antiquités égyptiennes du Musée du Louvre, entreprend des recherches visant à retrouver l'emplacement d'origine du mastaba d'Akhethétep. Ces investigations archéologiques aboutissent en 1996 à la découverte du contexte architectural et fonctionnel de ce monument funéraire, révélant qu'il constitue en réalité la chapelle funéraire d'un vaste

²⁹¹ *Le mastaba d'Akhethétep, la muséographie 1905 - 1932 : 1^e installation*, disponible sur le site d'archéologie culture <https://archeologie.culture.gouv.fr/akhethetep/fr/1905-1932-1e-installation>, consulté le 6 mai 2024.

²⁹² BÉNÉDITE, Georges, *op.cit.*, p. 184.

²⁹³ *Le mastaba d'Akhethétep, la muséographie 1932 - 2018 : 2^e installation*, disponible sur le site d'archéologie culture <https://archeologie.culture.gouv.fr/akhethetep/fr/1932-2018-2e-installation>, consulté le 6 mai 2024.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*.

complexe funéraire²⁹⁶. Cette redécouverte permet d'enrichir la compréhension de la signification et du rôle de la chapelle dans son cadre originel, dépassant l'interprétation simplifiée qu'offrait sa présentation muséographique.

En octobre 2016, le Musée du Louvre lance une campagne de financement participatif intitulée « *Tous mécènes !* », visant à collecter 670 000 euros avant le 31 janvier 2017. L'objectif est de financer la conception d'une nouvelle muséographie pour le mastaba d'Akhethétep, afin de mieux expliquer son architecture et son contexte monumental²⁹⁷. La présentation précédente, datant de 1932, bien qu'offrant une vue d'ensemble des décors, ne parvient pas à transmettre pleinement la complexité architecturale du monument. En effet, le mastaba, réduit à un petit cube, suscite une perception erronée chez les visiteurs, donnant à croire que cette structure représente l'ensemble du monument. L'aspect monumental du complexe funéraire d'Akhethétep reste alors totalement absent de la muséographie²⁹⁸.

La campagne « *Tous mécènes !* » rencontre un vif succès et atteint son objectif financier, témoignant de l'adhésion forte du public et de son désir de participer, à sa manière, à l'enrichissement des collections du Louvre²⁹⁹.

Ainsi, en janvier et février 2019, un troisième démontage de la chapelle funéraire est entrepris pour permettre une rénovation complète de sa présentation. Les résultats des fouilles menées par le Louvre à Saqqara sont intégrés à cette nouvelle muséographie, qui replace le monument dans son contexte architectural. Par ailleurs, des travaux sont réalisés dans les trois premières salles du département des Antiquités égyptiennes, où le mastaba est désormais réinstallé³⁰⁰. Cette nouvelle présentation, inaugurée en 2021 à l'occasion du bicentenaire de la

²⁹⁶ *La chapelle du mastaba d'Akhethétep au Louvre - Ep.4 : une nouvelle mise en scène pour la chapelle*, Musée du Louvre, web-série diffusée sur Youtube le 11 juillet 2021, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=fjNOi8q_Wpk, consulté le 6 mai 2024.

²⁹⁷ Plus de 3 300 donateurs individuels ont contribué à la campagne, ainsi que la Société des amis du Louvre et plusieurs entreprises (PME et TPE) (Dossier de Presse du 24 juin 2021 Redécouvrir l'Égypte : trois salles du département des antiquités égyptiennes et le mastaba d'Akhetétep rénovés, téléchargeable sur <https://presse.louvre.fr/redécouvrir-legyptetrois-salles-du-departement-des-antiquites-egyptiennes-et-le-mastaba-dakhetep-renoves/>, p. 6, consulté le 7 juin 2024).

²⁹⁸ *La chapelle du mastaba d'Akhethétep au Louvre - Ep.4 : une nouvelle mise en scène pour la chapelle*, Musée du Louvre, web-série diffusée sur Youtube le 11 juillet 2021, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=fjNOi8q_Wpk, consulté le 6 mai 2024.

²⁹⁹ Dossier de Presse du 24 juin 2021 Redécouvrir l'Égypte : trois salles du département des antiquités égyptiennes et le mastaba d'Akhetétep rénovés, p. 6, consulté le 7 juin 2024.

³⁰⁰ *La chapelle du mastaba d'Akhethétep au Louvre - Ep.4 : une nouvelle mise en scène pour la chapelle*, Musée du Louvre, web-série diffusée sur Youtube le 11 juillet 2021, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=fjNOi8q_Wpk, consulté le 6 mai 2024.

naissance d'Auguste Mariette³⁰¹, fondateur de la nécropole royale de Saqqara, propose une vision plus fidèle et immersive d'un mastaba de l'Ancien Empire (**fig. 35**).

3.2.5 *La muséographie actuelle*

Ainsi, la nouvelle muséographie du mastaba d'Akhethétep, inaugurée en 2021, marque une avancée significative par rapport à l'installation précédente de 1932, en corrigeant plusieurs éléments problématiques. Parmi les aspects révisés, l'une des erreurs majeures de l'ancienne muséographie concernait l'impression de symétrie donnée au monument. En effet, dans la nécropole de Saqqara à l'Ancien Empire, les anciens Égyptiens ne recherchaient pas à établir une symétrie parfaite dans l'organisation des nécropoles. Les rues des nécropoles étaient souvent étroites, et les entrées des mastabas étaient généralement décalées³⁰². La nouvelle présentation intègre cette réalité archéologique, rompant avec l'idée erronée d'un agencement symétrique qui prévalait dans l'ancienne muséographie.

Par ailleurs, la chapelle funéraire a également été repositionnée et légèrement avancée, permettant de restituer la hauteur originelle du monument. Un soubassement de pierre a été aménagé³⁰³. De plus, une partie du mur de la façade, avec l'entrée de la chapelle telle qu'elle subsiste à Saqqara, a été méticuleusement reconstituée. À l'intérieur, le décor a été exhaussé et deux blocs appartenant à la base de la paroi-ouest provenant des réserves ont été remis en place³⁰⁴. Les blocs ont été nettoyés, restaurés, photographiés et numérisés, et sont désormais accessibles en ligne, permettant aux chercheurs et au public de consulter le monument en haute définition³⁰⁵.

La muséographie intègre également de nouveaux outils didactiques conçus pour enrichir l'expérience des visiteurs. Dès l'entrée, un panneau introductif succinct, disponible en trois langues (français, anglais, espagnol), situe le mastaba dans son contexte historique et présente

³⁰¹ Dossier de Presse du 24 juin 2021 Redécouvrir l'Égypte : trois salles du département des antiquités égyptiennes et le mastaba d'Akhethétep rénovés, p. 2, consulté le 7 juin 2024.

³⁰² *La chapelle du mastaba d'Akhethétep au Louvre - Ep.4 : une nouvelle mise en scène pour la chapelle*, Musée du Louvre, web-série diffusée sur Youtube le 11 juillet 2021, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=fjNOi8q_Wpk, consulté le 6 mai 2024.

³⁰³ Dans l'installation de 1932, elle mesurait 4 mètres de hauteur, maintenant elle mesure 6 mètres de hauteur. *Ibidem*.

³⁰⁴ *Le mastaba d'Akhethétep, la muséographie, 2019 – 2020 : remise en contexte*, disponible sur le site d'archéologie culture <https://archeologie.culture.gouv.fr/akhethetep/fr/2019-2020-remise-en-contexte>, consulté le 6 mai 2024.

³⁰⁵ *Le mastaba prend de la hauteur*, disponible sur le site du Musée du Louvre <https://www.louvre.fr/decouvrir/vie-du-musee/le-mastaba-du-louvre-prend-de-la-hauteur>, consulté le 6 mai 2024.

une vue schématique de la tombe d'Akhethétep (**fig. 36**). Cette introduction offre une première clé de lecture et prépare le public à explorer le monument.

Ensuite, le visiteur est introduit à la nouvelle muséographie de la chapelle, qui reproduit fidèlement l'apparence extérieure du mastaba. Les murs talutés et les proportions réalistes visent à restituer fidèlement l'architecture funéraire de l'Ancien Empire, offrant ainsi une meilleure compréhension au public. Toutefois, cette nouvelle présentation présente une contrainte en termes de circulation : l'entrée, étroite et peu adaptée à un flux important de visiteurs, ne permet qu'un passage individuel (**fig. 37**). À l'intérieur, l'espace est également exigu, limitant la capacité d'accueil à un maximum de trois personnes simultanément (**fig. 38**). Par conséquent, cette configuration peut engendrer des ralentissements et des encombres dans le parcours. En effet, il est important de souligner qu'à l'origine, une chapelle funéraire n'était pas destinée à être visitée par un grand nombre de personnes.

À l'intérieur, comme dans la précédente installation, les décors de la chapelle sont protégés par des vitres afin d'éviter des dégradations dues au contact, aux frottements. On retrouve un nouvel élément sur ces vitres : des textes et des schémas explicatifs en anglais et en français de certains décors, ainsi que sur certains éléments de l'architecture d'un mastaba, recontextualisant la chapelle et donnant ainsi des clés d'interprétation pour le public (**fig. 39**).

Un dispositif vidéo complète *in situ* cette approche pédagogique (**fig. 40**). D'une durée de cinq minutes et dépourvue de son, la vidéo présente les reliefs sculptés sous forme de gros plans, mettant en lumière des scènes de travaux agricoles, de pêche et de chasse. Une modélisation 3D clôt la vidéo en proposant une vue intégrale et reconstituée de la chapelle. En parallèle, le musée propose une web-série en cinq épisodes, d'une durée de trois à quatre minutes chacun, retracant l'histoire de la chapelle funéraire d'Akhethétep, son contexte de découverte, et sa réinterprétation muséographique³⁰⁶.

Ainsi, cette nouvelle présentation de la chapelle d'Akhethétep vise à retranscrire l'avancée des découvertes archéologiques. Elle permet aujourd'hui au public de comprendre ce qu'était un mastaba sous l'Ancien Empire dans sa dimension architecturale et symbolique³⁰⁷.

³⁰⁶ La web-série est diffusée sur le site du Louvre, la page Facebook et Youtube du musée entre le 11 juillet et le 8 août 2021.

³⁰⁷ Dossier de Presse du 24 juin 2021 Redécouvrir l'Égypte : trois salles du département des antiquités égyptiennes et le mastaba d'Akhetétep rénovés, p. 4, consulté le 7 juin 2024.

3.3 Le Neues Museum de Berlin

Dans le cadre de notre étude de cas, nous nous concentrons sur l'*Ägyptisches Museum und Papyrussammlung*, l'un des départements les plus anciens des premières collections d'art royal³⁰⁸. Dès 1823, Berlin accueille ses premières antiquités égyptiennes. Par la suite, le roi Friedrich Wilhelm III enrichit la collection par l'achat de celle de Giuseppe Passalacqua. L'expédition prussienne en Égypte, menée par Richard Lepsius de 1842 à 1845, joue également un rôle fondamental en élevant la collection au rang des plus prestigieuses d'Europe, aux côtés de celles de Londres, Paris et Turin³⁰⁹. La collection a continué d'être enrichie par des achats, des dons et des fouilles, en particulier grâce aux fouilles archéologiques de Tell el-Amarna.

La collection est transférée dans le Neues Museum, construit entre 1843 et 1865, selon les plans d'un élève de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) : Friedrich August Stüler (1800-1865). Situé sur l'« île aux Musées » de Berlin, ce bâtiment est gravement endommagé lors de la Seconde Guerre mondiale, le musée reste à l'abandon jusqu'aux années 1980³¹⁰. Ce n'est qu'en 2003 que le bâtiment connaît enfin des travaux de restauration entrepris par l'architecte David Chipperfield et rouvert au public en octobre 2009. Le musée réunit des pièces géographiquement et thématiquement liées provenant de trois collections distinctes des musées nationaux de Berlin : les collections égyptiennes provenant du Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, des collections préhistoriques provenant du Vor- und Frühgeschichte, et enfin une collection d'antiquités classique provenant du Antikensammlung³¹¹.

David Chipperfield a effectué des travaux de restauration en gardant des éléments du bâtiment du XIX^e siècle. Ainsi, le *Ägyptisches Museum und Papyrussammlung* a conservé les vestiges des peintures et ornement originaux des salles dans un aménagement moderne, créant un jeu entre l'ancien et le contemporain³¹².

Le parcours de l'exposition des collections d'antiquités égyptiennes se fait selon une approche thématique telle que l'évolution stylistique, la typologie formelle en sculpture, les modèles iconographiques fondamentaux, les méthodes de travail des artistes, etc., montrant

³⁰⁸ Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, disponible sur <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/aegyptisches-museum-und-papyrussammlung/collection-research/collection/>, consulté le 27 décembre 2024.

³⁰⁹ BOYER, Valentin, *op.cit.*, p 12.

³¹⁰ Neues Museum, disponible sur <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/neues-museum/about-us/profile/>, consulté le 27 décembre 2024.

³¹¹ *Ibidem*

³¹² Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, disponible sur <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/aegyptisches-museum-und-papyrussammlung/collection-research/collection/>, consulté le 27 décembre 2024.

ainsi le rôle de Berlin dans l'égyptologie hier et aujourd'hui, ainsi que les innovations méthodologiques en ce domaine³¹³.

3.3.1 *La présentation des chapelles funéraires*

Parmi les pièces maîtresses du musée figurent trois chapelles funéraires de l'Ancien Empire : celles de Metjen, Merib, et Manofer, découvertes à Gizeh et Saqqara par Lepsius lors de l'expédition prussienne dans les années 1840. Les chapelles ont été significativement réduites à des formats plus compacts, afin d'alléger leur poids et leur volume pour faciliter leur transport jusqu'à Berlin³¹⁴.

Après leur évacuation en 1939 pour les protéger des bombardements, elles demeurèrent non exposées pendant plusieurs décennies. Lors de leur réinstallation, ces chapelles présentaient des altérations majeures, telles qu'une forte concentration de sels solubles, une faible cohésion des matériaux, des reliefs endommagés et une perte significative de leur polychromie d'origine. Certaines interventions de conservation antérieures avaient même aggravé ces dégradations, causant des modifications irréversibles³¹⁵.

En 2004, la RAO (Römisch-Germanisches Zentralmuseum) est chargée de restaurer et de réinstaller ces structures architecturales funéraires au Neues Museum. La présentation actuelle des chapelles d'offrandes s'écarte de leur configuration architecturale d'origine très étroite : les espaces sont élargis en diagonale, permettant aux visiteurs de traverser les chambres et d'observer les reliefs décorés tout en conservant une atmosphère immersive évoquant un intérieur égyptien ancien. Cette réinstallation a été réalisée sans constructions extérieures visibles, de plus, grâce à des scans numériques précis, les fragments manquants ont pu être rematérialisés.³¹⁶ (**fig. 41** et **fig. 42**).

³¹³ FAZZINI, Richard A., *op.cit.*, p. 41.

³¹⁴ *Neues Museum Ägyptische Architekturen*, disponible sur <https://www.rao-berlin.de/projekt/neues-museum-aegyptische-architekturen/>, consulté le 27 décembre 2024.

³¹⁵ *Ibidem*

³¹⁶ *Ibidem*.

3.4 Le Musée de Tessé au Mans

Le Musée de Tessé, situé au Mans en France, issu de la Révolution française, est l'un des plus anciens musées du pays, ayant ouvert ses portes en 1799. Le Musée de Tessé trouve ses origines dans le Muséum des Arts et Cabinet de Sciences Naturelles, inauguré en 1799 dans l'ancienne abbaye de la Couture. Depuis 1927, il occupe l'édifice de l'évêché, construit en 1848 sur le site de l'ancien domaine de la famille de Tessé. Ce musée doit d'ailleurs son nom à cette illustre famille, dont les collections constituent une part significative de son fonds historique³¹⁷.

Ce musée des beaux-arts abrite une importante collection de peintures françaises, italiennes et flamandes, couvrant une période allant du XIV^e au XX^e siècle, ainsi qu'une importante collection égyptienne. L'origine de la collection égyptienne est étroitement liée à celle des musées du Mans, grâce à divers dons et acquisitions. En 1822, Édouard de Montulé (1792-1828) fait don d'objets rapportés de son voyage en Égypte. Durant le XIX^e siècle, le musée s'enrichit grâce à divers dons, notamment en 1889 avec l'intégration de la collection rassemblée par l'archéologue Gatien Chaplain-Duparc. En 1913, la collection est enrichie par l'acquisition des antiquités égyptiennes de François Liger (1819-1908)³¹⁸.

L'intérêt pour l'Égypte se renforce à partir de 1981 sous l'impulsion de Serge Nikitine, directeur des musées, et de Françoise Chaserant, égyptologue et conservatrice chargée des publics. Ils mettent en place une présentation permanente des collections, organisent des expositions temporaires, obtiennent des dépôts du Louvre (1982) et du musée de Laval (1983), et créent des activités éducatives, telles que des ateliers d'écriture et des conférences. Ce renouveau est accompagné de campagnes de restauration et d'une politique d'acquisition active, complétée par des dons, dont ceux de la Société des Amis des musées. Grâce à ces initiatives, la collection du musée s'enrichit de plus de 250 œuvres³¹⁹.

Le musée possède alors depuis 2001, une galerie égyptienne de plus de 600 m², qui accueille deux reconstitutions grandeur natures de deux tombes égyptiennes (Néfertari et Sennefer). En 2018, le parcours muséographique de la galerie égyptienne a fait l'objet d'une rénovation en collaboration avec des égyptologues et le département des Antiquités égyptiennes du Musée du Louvre. Ce projet visait à répondre à des exigences techniques, à moderniser la

³¹⁷ *Un parcours de visite modernisé pour la galerie égyptienne du Musée de Tessé*, disponible sur le site de la Fondation crédit agricole <https://fondation-ca-paysdefrance.org/projets/un-parcours-de-visite-modernise-pour-la-galerie-egyptienne-du-musee-de-tesse/>, consulté le 17 mai 2024.

³¹⁸ Dossier de presse de mars 2018 Le Mans – Musée de Tessé ; Demeures d'Éternité – Galerie égyptienne, téléchargeable sur <https://www.lemans-tourisme.com/fr/galerie-egyptienne-du-musee-de-tesse.html>, consulté le 17 mai 2024, p. 4.

³¹⁹ *Ibidem*.

scénographie et à relancer l'intérêt du public. Grâce au soutien de la Fondation du Crédit Agricole – Pays de France, la scénographie de la galerie a été modernisée, l'accessibilité des personnes handicapées a été revue et la médiation pour les visiteurs individuels complétée et augmentée³²⁰.

3.4.1 *La réalisation des fac-similés*

La reconstitution grandeur nature des tombes de Sennefer et de Néfertari, exposée dans la galerie égyptienne, a été réalisée par la Fondation Kodak-Pathé, à l'initiative de Christiane Desroches-Noblecourt.

En 1975, Christiane Desroches-Noblecourt, alors conservatrice en chef du département des Antiquités égyptiennes du Musée du Louvre, entreprend l'idée de reproduire à l'échelle 1:1 la tombe de Néfertari par un procédé traditionnel de tirages photographiques grand format contrecollés sur supports rigides puis assemblés. Pour ce projet, elle sollicite Michel Duc, directeur du département des relations publiques de la Fondation Kodak-Pathé, qui soutient immédiatement l'initiative, baptisée « *Projet de la reproduction photographique de la tombe de la reine Néfertari* ».

Après avoir obtenu l'autorisation des autorités égyptiennes, l'équipe Kodak-Pathé se rend dans la Vallée des Reines. La première étape a consisté à réaliser des prises de vue en noir et blanc pour ajuster les conditions d'éclairage et déterminer les angles de projection optimaux. La sélection des plaques photographiques a été un grand défi. En effet, les émulsions utilisées étaient sensibles à la chaleur intense régnant à l'intérieur de la tombe (environ 45 °C). Une fois ces essais concluants, des prises de vue en couleur ont été effectuées à l'aide de films plats Kodak Ektachrome de 13 x 18 cm. Les conditions de travail étaient particulièrement difficiles, en raison de l'exiguïté des lieux, de la faible luminosité et de l'absence de ventilation³²¹.

Les films, représentant chaque section des murs de la tombe, ont été envoyés à Paris pour y être développés et positivés sur papier Ektacolor type 37 RC, en rouleaux d'un mètre de largeur. Ces tirages ont été ensuite fixés sur des plaques d'aluminium de 3 mm d'épaisseur. Toutefois, certains espaces, tels que la Salle des Piliers et les trois petits entrepôts annexes,

³²⁰ Un parcours de visite modernisé pour la galerie égyptienne du Musée de Tessé, disponible sur le site de la Fondation crédit agricole <https://fondation-ca-paysdefrance.org/projets/un-parcours-de-visite-modernise-pour-la-galerie-egyptienne-du-musee-de-tesse/>, consulté le 17 mai 2024.

³²¹ LLAGOSTERA, Esteban, *op.cit.*, p. 93.

n'ont pas pu être reproduits en raison de leur état de conservation dégradé³²². Le fac-similé, réalisé selon ce procédé, restitue ainsi l'essentiel de la tombe grâce à un assemblage photographique fidèle.

Le coût total du projet s'élevait à 250 000 francs, soit environ 23 000 euros. Après son achèvement, le fac-similé a été présenté pour la première fois au Grand Palais à Paris en 1976, dans le cadre de l'exposition temporaire consacrée à Ramsès II. Il a été ensuite exposé dans plusieurs autres institutions : à Marcq-en-Barœul à Lille en 1977³²³, au Musée national archéologique de Madrid en 1978, et dans plusieurs villes allemandes, dont Munich, Berlin et Hildesheim, lors de l'exposition « *Nofret Die Schone-Die Frau im Alten Agypten* » entre 1984 et 1985. En 1985, il a été présenté à Montréal, suivi par des expositions au Musée Art & Histoire de Bruxelles, à Barcelone, puis à Genève en 1986, ainsi que dans d'autres villes et musées du monde³²⁴.

Par ailleurs, une maquette de la tombe à échelle réduite a été réalisée en 1976 pour l'exposition Ramsès le Grand à Paris³²⁵, et est également entrée dans les collections du musée de Tessé en 1988, l'année où la Fondation Kodak-Pathé a fait don des photographies de la tombe.

Durant l'été 1982, Christiane Desroches Noblecourt et Michel Duc décident de reproduire, à l'échelle grandeur nature, une nouvelle tombe égyptienne : le caveau de la tombe de Sennefer³²⁶. Cette tombe présente une particularité notable : elle se compose de deux entités distinctes, à savoir la chapelle funéraire à la surface³²⁷ (TT 96A) et le caveau creusé dans le sol, abritant la chambre funéraire de Sennefer (TT 96B). Contrairement aux usages habituels, où les chambres funéraires ne comportaient pas de décorations, celle de Sennefer constitue une

³²² *Idem*, p. 93-94.

³²³ *Idem*, p. 94.

³²⁴ CORZO, Angel Miguel et AFSHAR, Mahasti, *Art and Eternity : the Nefertari : Scientific studies for their conservation*, Los Angeles, The J. Paul Getty Trust, 1993.

³²⁵ Une première maquette en couleurs a été réalisée en 1923 à l'échelle 1 15 par le moine italien Dom Michele Pizzio, et est exposée aujourd'hui au Museo Egizio de Turin.

³²⁶ DESROCHES NOBLECOURT, Christiane et al.,... *Reconstitution du caveau de Sennefer dit "Tombe aux vignes" : Thèbes-Ouest, Cheikh abd el Gournah, XVIIIe dynastie*, Paris, Kodak-Pathé, 1985, p. 19.

³²⁷ Depuis 1999, la chapelle funéraire fait l'objet d'une conservation-restauration des peintures et textes dans le cadre d'une mission conjointe du Centre de Recherches en Archéologie et Patrimoine (CReA-Patrimoine) de l'ULB et de l'Université de Liège. (*Archéologie égyptienne*, disponible sur le site du Centre de Recherches en Archéologie et Patrimoine de l'ULB <https://crea.phisoc.ulb.be/fr/archeologie-programmee/egyptienne>, consulté le 19 mai 2024).

exception. Elle est l'une des rares tombes de la XVIII^e dynastie qui reçoit des décors dans son caveau³²⁸.

Le caveau de Sennefer est également remarquable pour être l'un des seuls monuments de la Vallée des Nobles à avoir été entièrement documenté et reproduit en grandeur nature. En outre, depuis 2020, la chapelle funéraire bénéficie d'une reconstitution numérique en 3D, réalisée par Philippe Sadzot avec le logiciel Blender, à partir de nuages de points et d'orthophotos prises par Pierre Hallot, dans le cadre d'un partenariat entre Dimitri Laboury et son équipe de l'Université de Liège³²⁹.

Pour ce projet, le Centre de Recherches de Kodak-Pathé développe, en 1980, un procédé innovant de transfert photographique sur relief, utilisé pour créer le fac-similé du caveau de Sennefer, donnant à cette reconstitution un réalisme exceptionnel³³⁰. Entre 1984 et 1985, des photographies des peintures murales et des mesures topographiques du caveau ont été prises avec exactitude³³¹, afin de garantir une reproduction fidèle. Les structures en relief ont été exécutées par la société Basic-Théâtral de Lyon, déjà connue pour la création du fac-similé de la Salle des Taureaux de la grotte de Lascaux.

Un nouveau matériau, le polystyrène, est employé pour sculpter à taille réelle les murs et piliers du caveau, tandis que le plafond est réalisé à partir de lames larges de 25 cm. Les surfaces sont renforcées par une couche de résine, permettant à la fois une meilleure durabilité et le transfert de la gélatine photographique. Cette résine offre également une texture granuleuse imitant les enduits d'origine. Après ponçage et l'application d'une couche de peinture chromatiquement neutre, la gélatine photographique est transférée sur le polystyrène. Chaque morceau de gélatine est soigneusement positionné et fixé, puis le papier-transfert est humidifié pour se détacher, laissant la gélatine adhérer à la surface³³².

L'utilisation de matériaux synthétiques inertes pour la création du fac-similé assure une meilleure conservation dans le temps. L'éclairage a été également étudié : des emplacements spécifiques sont aménagés au pied des parois pour accueillir des boîtes de lumière³³³.

³²⁸ MAGGIO, Laëtitia, *op.cit.*, p. 5.

³²⁹ SADZOT, Philippe, *Reconstitution de l'atmosphère dans la Tombe de Sennefer avant la condamnation de l'hypèdre*, mémoire de fin d'étude en architecture, Université de Liège, 2020.

³³⁰ DESROCHES NOBLECOURT, Christiane et al.,... *op.cit.*, p. 19.

³³¹ La chapelle et l'antichambre ne font pas parti du projet de reconstitution. MAGGIO, Laëtitia, *op.cit.*, p. 14.

³³² *Idem*, p. 15.

³³³ DESROCHES NOBLECOURT, Christiane et al.,... *op.cit.*, p. 24.

Initialement présenté lors d'expositions temporaires, le fac-similé de la tombe de Sennefer est donné en 1988 au Musée de Tessé au Mans par la Fondation Kodak-Pathé, qui cherchait un lieu pour déposer de manière permanente le fac-similé. Ainsi, dans les années 2000, un nouvel espace de 600 m² est aménagé en sous-sol sur la façade arrière du musée pour accueillir la tombe de Sennefer et de Néfertari, aux côtés des collections égyptiennes.

3.4.2 *Le parcours muséographique*

La collection d'antiquités égyptiennes, ainsi que les deux fac-similés, sont exposés au sous-sol du musée, dans un espace de 600 m² (**annexe 4**). Le parcours propose au public une approche à la chronologie et thématique, centrée sur la conception égyptienne de la mort et l'art funéraire. L'intérêt de la galerie égyptienne réside dans la combinaison d'objets authentiques et de reconstitutions de tombes égyptiennes, permettant aux visiteurs de mieux appréhender le culte funéraire de l'Égypte antique.

La visite débute par une introduction géographique et chronologique qui contextualise le Nouvel Empire, l'époque des deux tombes présentées (v. 1550-1069 av. J.-C.) ainsi que les personnages principaux que sont Ramsès II et son épouse Néfertari. Elle se poursuit par la visite de la reconstitution de la tombe de cette dernière. Ce fac-similé grandeure nature s'étend sur deux niveaux, invitant le visiteur à descendre un escalier (**fig. 44**) pour accéder à la salle du sarcophage, fidèle à l'organisation de la tombe originale (**fig. 45**). Au sein de cette salle, on retrouve des outils de médiation : une maquette de la tombe (**fig. 46**) et un écran tactile didactique expliquant sa construction, sa découverte et enfin sa restauration (**fig. 47**).

Depuis 2024, la salle des offrandes du fac-similé de la tombe de Néfertari est désormais sonorisée par une installation sonore intitulée « *Plus loin que la nuit et le jour* » conçue par le designer sonore Pierrick Pedron de l'agence BleuBruit en collaboration avec le Mans et Innovation et les musées du Mans pour la Biennale Sonore 2024. Cette création sonore de 12 minutes, accompagnée de pauses de trois minutes, plonge le visiteur dans un voyage sensoriel évoquant la civilisation égyptienne à travers sa musique, ses rituels et ses croyances. Mais, une question majeure se pose : dans quelle mesure est-il possible de représenter quelque chose de sonore alors qu'il ne reste aucune trace ? Pierrick Pedron répond à cette interrogation en expliquant qu'il est compliqué de savoir si l'ambiance est représentative. Il explique aussi qu'avec l'équipe du musée concernée par le projet, ils ont participé à des ateliers pour utiliser les connaissances afin de déterminer des fragments de son et de créer un environnement sonore.

Ils ont tenté de faire quelque chose de plausible, en reprenant des éléments identifiables comme l'utilisation du sistre ou des pleureuses, pour passer à quelque chose de plus synthétique afin de stimuler l'imaginaire. Pierrick Pedron aborde les différentes phases de la vie d'un tombeau, des rites funéraires à la fermeture de la tombe³³⁴. Cette installation sonore n'a pas vocation à être un travail d'archéologie sonore en reproduisant les sons à l'identique à l'aide de reproductions, mais de l'évoquer³³⁵. Elle renforce ainsi encore plus l'immersion et enrichit la rencontre entre les visiteurs et les œuvres.

Ensuite, le parcours se poursuit en abordant le complexe de Thèbes, incluant les sanctuaires et les nécropoles, et explique le travail des artisans de Deir el-Medineh. De plus, la personnalité de Sennefer y est présentée en introduction avant la visite du fac-similé de son caveau, ainsi que les travaux de la Mission archéologique des Universités de Bruxelles et de Liège dans la nécropole thébaine. Le visiteur est ensuite invité à découvrir la chambre funéraire de Sennefer (fig. 48). L'entrée du fac-similé de la tombe ne se fait pas par l'entrée initiale, afin de permettre l'accessibilité pour tous. Toutefois, le musée s'est attelé à reproduire une image de l'entrée du caveau de la tombe originale par le biais d'une photographie (fig. 49). Il est important de souligner que le fac-similé présente uniquement la chambre funéraire appelée « Salle des piliers », et non l'antichambre. De plus, il reproduit la forme « irrégulière » des murs taillés dans la roche que l'on retrouve dans le caveau original, rendant le fac-similé très fidèle. Par ailleurs, il n'intègre pas les vitrines, et les planchers de bois qu'on peut retrouver dans l'original, ce qui permet alors une meilleure appréciation. On retrouve des spots d'éclairage au niveau du sol. Le fac-similé de la tombe de Sennefer est le plus apprécié du public en raison de son caractère plus « authentique » et est devenu la pièce emblématique de la collection égyptienne³³⁶.

La visite continue avec une présentation des différentes étapes et le symbolisme des rites funéraires, mettant en lumière le culte rendu au défunt, avec l'évocation des divinités, des chapelles et des serviteurs funéraires. Le parcours souligne également l'importance du mobilier funéraire, qui permet au défunt de bénéficier, dans l'au-delà, d'un confort et de moyens de

³³⁴ CHARLOT, Emmanuel, « Au Mans, le musée de Tessé propose une visite immersive dans l'Égypte antique », dans *Ouest France* [en ligne], 15 janvier 2024, disponible sur <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/le-mans-72000/au-mans-une-plongee-sonore-dans-legypte-antique-5f9883e0-afcc-11ee-82ae-73e88db45bf9>, consulté le 1 décembre 2024.

³³⁵ Commentaire de Pierrick Pedro, disponible sur https://www.linkedin.com/posts/ville-du-mans_des-sons-de-%C3%A9gypte-antique-au-mus%C3%A9e-de-activity-7154141331630485505-AGk4?utm_source=share&utm_medium=member_desktop, consulté le 1 décembre 2024.

³³⁶ Dossier de presse de mars 2018 Le Mans – Musée de Tessé ; Demeures d'Éternité – Galerie égyptienne,

subsistance semblables à ceux de sa vie terrestre. Il aborde ensuite les méthodes de protection du corps, notamment la momification, ainsi que les pratiques magiques destinées à garantir la survie du défunt. Il conclut sur le culte des dieux, en détaillant les offrandes qui leur sont faites en échange de leur protection³³⁷.

Quant aux outils de médiations, l'exposition est accompagnée d'une médiation écrite : panneaux, cartels, iconographie en particulier des reproductions d'images de Jean-Claude Golvin, ainsi qu'un dépliant qui apporte un plan de chaque tombe, ainsi que des explications sur les décors des parois (**annexe 5**). De plus, on retrouve des dispositifs multimédias : une vidéo sur la restauration de la tombe de Sennefer, une borne interactive dans la tombe de Néfertari, une animation 3 D à partir du scanner de la momie, et enfin un audioguide en français, anglais est mis à disposition, celui-ci décrit et explique certains décors, et permet d'entendre réciter certains textes et invocations prononcés par le défunt ou les divinités représentées.

3.4.3 *Une autre manière de présenter la tombe de Sennefer*

Roemer-und Pelizaeus-Museum à Hildesheim

Le fac-similé du caveau de Sennefer, réalisé par Kodak-Pathé, est également présenté au musée Roemer et Pelizaeus d'Hildesheim, dans le sud de l'Allemagne. Commandé et fabriqué en 1987 pour l'exposition temporaire « *Ägyptens Aufstieg zur Weltmacht* », il sert ensuite dans diverses expositions temporaires en Allemagne avant d'être installé de manière permanente en 2002 dans le musée³³⁸. (**fig. 50**)

Cependant, ce fac-similé n'est pas intégré au sein du parcours permanent des collections d'antiquités égyptiennes du musée en raison du manque d'espace. Contrairement au musée de Tessé au Mans, où le visiteur ne rentre pas par l'entrée initiale du caveau, le musée Roemer et Pelizaeus propose une expérience encore plus immersive : les visiteurs accèdent au caveau par un passage bas, reproduisant ainsi l'entrée originale du caveau de la tombe. Ce dispositif, qui oblige à s'abaisser pour pénétrer dans l'espace, renforce alors le sentiment d'immersion³³⁹ (**fig. 51**)

³³⁷ *Idem*, p. 7.

³³⁸ MAGGIO, Laëtitia, *op.cit.*, p. 19.

³³⁹ *Ibidem*.

Cette reconstitution est utilisée principalement dans le cadre d'activités pédagogiques destinées aux écoles et aux groupes d'enfants. Toutefois, cette configuration soulève des problèmes d'accessibilité pour tous³⁴⁰.

Reiss-Engelhorn Museen à Mannheim

Par ailleurs, depuis novembre 2014, le Reiss-Engelhorn Museen à Mannheim, en Allemagne, présente une exposition permanente intitulée « *Ägypten – Land der Unsterblichkeit* ». Celle-ci se compose de quatre galeries égyptiennes, qui exposent 600 objets égyptiens, ainsi qu'une copie de la chambre funéraire de Sennefer³⁴¹ (fig. 52). L'exposition ne suit pas un ordre chronologique, mais s'organise autour de quatre sections thématiques : la vie au bord du Nil, la vie dans la mort, les mondes des dieux et des nouveaux souverains, et une dernière partie dédiée à l'Égypte gréco-romaine. La reconstruction est intégrée à la deuxième galerie thématique, intitulée *la vie dans la mort*.

Selon Gabriele Pieke, conservatrice du département des antiquités égyptiennes, cette installation ne peut pas être qualifiée de fac-similé en raison de son manque de précision ; il s'agit donc plutôt d'une reconstruction ou d'une copie³⁴². Celle-ci repose sur des impressions haute résolution sur verre, établies sur une documentation photographique réalisée par Jean-Luc Bovot. À partir des images et des mesures fournies, Res D a développé un traitement des murs transmis à l'entreprise de production graphique. La décision d'imprimer sur verre rétroéclairé par des LED a été motivée par le nombre de visiteurs et de classes scolaires. Ce choix de design moderne pour la copie, à la fois durable et résistant, contribue à minimiser les risques de détérioration à long terme³⁴³. Res D a également conçu les espaces d'expositions, créant une atmosphère moderne et immersive pour le visiteur³⁴⁴.

Cependant, cette copie présente une limite notable : elle ne reproduit pas la forme « irrégulière » des murs taillés dans la roche, substituée ici par des surfaces planes et un plafond plat. Cette omission contraste avec le fac-similé réalisé par Kodak-Pathé, qui respecte davantage la morphologie originelle du tombeau.

³⁴⁰ *Idem*, p. 20.

³⁴¹ PIEKE, Gabriele, « Egypt in Mannheim : New visions for an Old Collection », dans *Offerings to Maat. Essays in Honour of Emily Teeter*, CIPEG Journal, n°5, 2021, p. 149.

³⁴² Courrier électronique de Gabriele Pieke à Sophie Tornabene [en ligne], Liège, 2 décembre 2024.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Ägypten – Land der Unsterblichkeit*, disponible sur <https://www.resd.de/ayp/>, consulté le 28 novembre 2024.

Quant aux outils de médiation, un panneau à l'extérieur, près de l'entrée à taille réelle, a été installé (**fig. 53**). Il illustre l'architecture de la tombe entière ainsi que la nécropole avec les tombes voisines, permettant aux visiteurs de comprendre dans quel contexte se trouvait la tombe de Sennefer. De plus, à l'intérieur de la tombe, un enregistrement audio en allemand a été ajouté pour chaque mur expliquant les principales scènes des décors (**fig. 54**).

Chapitre 4. Analyse et comparaison de la muséographie des tombes égyptiennes

Après avoir présenté les différentes études de cas, ce chapitre se consacre à l'analyse des diverses approches muséographiques adoptées par plusieurs institutions muséales dans la présentation des tombes égyptiennes. L'étude s'appuie ainsi sur un corpus représentatif d'exemples comprenant des chapelles funéraires de mastabas, exposées notamment au Musée Art & Histoire de Bruxelles, au Musée du Louvre et au Neues Museum de Berlin, ainsi que des fac-similés de tombes thébaines.

Il convient cependant de noter que ce corpus, bien qu'instructif, ne prétend pas donner une vision exhaustive de la muséographie des tombes égyptiennes dans les musées à travers le monde. Une analyse plus étendue nécessiterait l'intégration d'autres institutions exposant des tombes égyptiennes, afin d'élargir la perspective et de mieux cerner les différentes approches muséographiques. Néanmoins, cet échantillon constitue une base solide pour identifier les principales approches muséographiques adoptées par les musées et pour examiner les enjeux liés à la présentation de ces monuments funéraires.

L'objectif de ce chapitre est d'analyser les choix muséographiques adoptés par les institutions étudiées pour présenter les tombes égyptiennes, en s'intéressant tout d'abord aux parcours muséographique et aux modes de présentation des départements d'antiquités égyptiennes afin de comprendre comment les tombes s'intègrent dans les expositions permanentes et influencent l'expérience des visiteurs. Ensuite, nous aborderons les différentes approches muséographiques des musées dans la présentation d'une tombe égyptienne. Nous terminerons ce chapitre en analysant les outils de médiation utilisés pour accompagner les tombes égyptiennes.

4.1 Les différentes approches muséographiques

L'exposition des tombes égyptiennes ne se limite pas juste à une simple présentation, mais s'appuie sur des contenus élaborés³⁴⁵. Elles sont alors retirées de leur contexte d'origine et transformées en « objets de musée »³⁴⁶. Afin de surmonter les limitations inhérentes à la muséalisation, des méthodes de contextualisation ont été développées dans le but de livrer une meilleure compréhension des objets exposés.

On discerne alors des styles récurrents dans la manière de présenter l'exposition, classés selon la notion d'« approche »³⁴⁷. L'approche renvoie « d'une part au discours de l'exposition (programme muséographique ou scénario), et d'autre part au choix d'une stratégie de communication et de médiation, selon l'expérience offerte au visiteur »³⁴⁸.

4.1.1 *Un parcours chronologique et thématique*

Tout d'abord, la première observation est que les différentes tombes égyptiennes exposées dans les musées de notre corpus s'intègrent généralement dans des parcours organisés selon une logique chronologique ou bien une logique thématique. En effet, nous l'avons d'abord observé au Musée Art & Histoire de Bruxelles où la chapelle funéraire du mastaba de Neferirtenef est intégrée dans la section dédiée à l'Ancien Empire, suivant une logique chronologique. À l'inverse, la copie de la tombe de Nakht est présentée à proximité d'une salle thématique intitulée « salle des momies », éloignée de la section consacrée au Nouvel Empire, témoignant d'une logique davantage thématique. Ainsi, au sein de cette organisation chronologique, on retrouve des salles réservées à des expositions à thème.

De manière similaire, au Musée du Louvre, la chapelle funéraire d'Akhethétep s'inscrit dans une présentation thématique axée sur « les travaux des champs ». Au Musée de Tessé, les deux fac-similés sont exposés selon un parcours combiné, c'est-à-dire que l'approche thématique et la chronologie se croisent. Les musées allemands ont choisi quant à eux un angle thématique : le Neues Museum présente les trois chapelles funéraires dans une salle intitulée « vie éternelle », le Reiss-Engelhorn Museen à Mannheim, intègre la tombe de Sennefer dans une section thématique intitulée « la vie dans la mort ».

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ Dictionnaire, p. 382.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibidem*.

Ces observations révèlent une organisation muséographique soit chronologique ou thématique, ou hybride au sein des départements d'Antiquités égyptiennes.

4.1.2 Musée archéologico-artistique et archéologico-technique

Par ailleurs, d'un point de vue théorique, on remarque que la plupart des musées étudiés s'inscrivent dans la catégorie d'institution archéologique. Comme le souligne Krzysztof Pomian, ce type d'institution oscille entre deux modes principaux de présentation : le musée archéologico-artistique et le musée archéologico-technique³⁴⁹.

Le musée archéologico-artistique met l'accent sur la dimension esthétique des objets, les isolant souvent de leur contexte pour privilégier une contemplation purement visuelle. Il expose principalement des œuvres d'art ou des objets réalisés dans des matières précieuses. Les objets de grandes dimensions sont généralement placés à distance les uns des autres, et certains sont mis en valeur par leur emplacement dans l'espace d'exposition, par un éclairage spécifique, ou encore par leur isolement. Les objets de petites dimensions, quant à eux, sont présentés individuellement dans des vitrines, ce qui permet une contemplation détaillée³⁵⁰.

Dans cette présentation, les objets semblent « parler d'eux-mêmes » : les cartels contiennent très peu d'informations, se limitant à l'auteur, le nom, la date, l'origine, la provenance, le numéro d'inventaire et, parfois, le donateur ou la date d'entrée dans les collections. Ce « minimalisme » explicatif laisse peu de place à l'interprétation de leur fonction ou de leur contexte original. Ainsi, les objets acquièrent le statut de sémiophores, c'est-à-dire qu'ils deviennent des porteurs de signification détachés de leur fonction initiale, entrant dans le domaine de l'esthétique de la contemplation³⁵¹.

Toutefois, cette approche pose des problèmes : en isolant les objets de leur contexte archéologique, les musées les transforment en objets décoratifs, invitant davantage à une contemplation esthétique qu'à une réflexion critique sur leur histoire et sur les significations originelles qu'ils portaient³⁵². Dans nos études de cas, aucun des musées analysés ne peut strictement être qualifié de musée archéologico-artistique. Ils s'apparentent plutôt à des musées archéologico-techniques, combinant l'approche archéologico-artistique.

³⁴⁹ POMIAN, Krzysztof, « Musée archéologique : art, nature, histoire », dans *Le Débat*, n°49, 1988, p. 57-68.

³⁵⁰ *Ibidem*

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² *New Perspectives (Podcast Episode)*, disponible sur le site de Sara Sallam <https://sarassallam.com/new-perspectives>, consulté le 16 novembre 2024.

En effet, dans la présentation des tombes égyptiennes de chacune de nos études de cas, l'accent est mis davantage sur le contexte que sur l'objet lui-même. Ces présentations sont enrichies par divers outils explicatifs : photos, plans, cartes, tableaux chronologiques, entre autres, ainsi que des commentaires détaillés permettant au visiteur de mieux se représenter le passé. Cette approche vise à replacer les objets dans leur contexte d'origine, en insistant surtout sur la culture matérielle plutôt que sur l'objet comme pièce isolée. Elle favorise une lecture anthropologique ou ethnographique, aidant les visiteurs à comprendre le rôle et la signification des artefacts.

Il convient tout de même de souligner qu'aucun musée, même parmi ceux privilégiant une approche archéologico-technique, ne peut se passer totalement d'œuvres d'art. Les visiteurs viennent souvent pour admirer des chefs-d'œuvre, et ces pièces majeures continuent d'exercer une forte attractivité. Toutefois, les musées privilégient aujourd'hui l'étude de la culture matérielle. La majorité se concentre sur une visée archéologico-technologique, tout en intégrant des œuvres emblématiques pour répondre aux attentes du public. Ainsi, comme l'exprime l'idée selon laquelle « l'Égypte pharaonique doit être mise en valeur par une présentation favorable à un dialogue interculturel universel qui transcende les frontières des millénaires et des continents »³⁵³, les musées tentent d'équilibrer ces deux dimensions.

Les musées de nos études de cas combinent ces deux approches, permettant ainsi de répondre aux attentes variées des visiteurs tout en favorisant une meilleure compréhension des contextes historiques et culturels.

4.1.3 *Une muséographie analogique et immersive*

On remarque dans nos études de cas, l'utilisation de l'approche dite situationnelle, c'est-à-dire qui vise à recréer ou à évoquer un contexte identifiable pour le visiteur³⁵⁴. Cette approche se décline en deux formes principales : une muséographie analogique et une muséographie immersive.

La muséographie analogique vise à rendre l'exposition accessible à un public large, y compris aux visiteurs ayant peu de connaissances préalables. Selon Raymond Montpetit, cette approche se définit comme « un procédé de mise en exposition qui offre, à la vue des visiteurs, des objets originaux ou reproduits, en les disposant dans un espace précis de manière à ce que

³⁵³ WILDUNG, Dietrich, *op.cit.*, p. 8.

³⁵⁴ DROGUET, Noémie, « Décors, reconstitutions et illusions », dans *L'invitation au musée*, n°26, 2011, p. 9-13.

leur articulation en un tout forme une image, c'est-à-dire fasse référence, par ressemblance, à un certain lieu et état du réel hors musée, situation que le visiteur est susceptible de reconnaître et qu'il perçoit comme étant à l'origine de ce qu'il voit »³⁵⁵. La muséographie vise à créer une impression de présence immersive dans le passé, permettant aux visiteurs de ressentir une expérience d'« être là » en un autre temps, évoquant un sentiment de « si j'avais été présent ». Ces dispositifs donnent l'illusion d'une immersion temporelle : en se trouvant dans un espace recréé qui évoque une époque révolue, le visiteur est transporté dans une temporalité fictive, celle propre à ce lieu³⁵⁶.

Dès le XIX^e siècle, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, les collections égyptiennes intégraient déjà des éléments de contextualisation, tels que des décors inspirés de l'Égypte ancienne (peintures murales, éléments architecturaux), dans le but de restituer un environnement pour les visiteurs. Cependant, ces premières tentatives étaient souvent influencées par un imaginaire orientaliste et exotique, plus proche de l'évocation que de la réalité historique. À l'exception de la cour égyptienne au Neues Museum de Berlin, qui constituait un aménagement muséographique scientifique. Bien que cet exemple ne reproduise pas une tombe égyptienne, on remarque très tôt dans l'histoire une volonté de recréer un environnement au visiteur afin de lui apporter une expérience immersive.

De plus, au XX^e siècle, lors des premières installations des chapelles funéraires au Musée Art et Histoire de Bruxelles et au Musée du Louvre, une attention particulière a été portée à la reconstitution des structures extérieures des mastabas. Bien que seules les parois décorées aient été transportées depuis leur site d'origine, les musées cherchaient déjà à offrir aux visiteurs une représentation cohérente et évocatrice du passé, plutôt que de se limiter à l'exposition de fragments isolés. Cette démarche visait à recréer une image globale et immersive, permettant au public de mieux appréhender l'architecture et la fonction de ces monuments. Toutefois, ces reconstitutions restaient restreintes et éloignées de la réalité, jugées souvent fantaisistes.

Ainsi, ces pratiques muséographiques aux XIX^e et XX^e siècles témoignent déjà d'une forme de muséographie analogique et immersive, dans laquelle l'objectif est de recréer une image « complète » et de contextualiser une tombe égyptienne, plutôt que de la présenter de

³⁵⁵ MONTPETIT, Raymond, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », dans *Publics et Musées*, n°9, 1996, p. 58.

³⁵⁶ MONTPETIT, Raymond, « Figuration et muséographie analogique dans les musées d'histoire », dans *L'effet musée. Objets, pratiques et cultures*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022, p. 215-236.

manière fragmentée et isolée. Ce procédé permettait au visiteur de se projeter dans une réalité historique, facilitant ainsi la compréhension et l'appréciation de la tombe.

Aujourd’hui, la muséographie analogique tend à s’appuyer sur des recherches plus rigoureuses et scientifiques. De cette façon, au Musée du Louvre, comme nous l’avons vu, une structure extérieure fidèle à l’apparence originelle du mastaba a été recréée, permettant au visiteur de mieux appréhender l’architecture de l’Ancien Empire. En revanche, la présentation actuelle à Bruxelles s’éloigne de cet objectif. Si l’ancienne présentation était plus proche de l’aspect extérieur d’un mastaba, la présentation actuelle adopte une esthétique minimalistre et épurée, permettant alors une meilleure observation des blocs décorés.

Un point commun émerge tout de même entre les deux musées : la volonté de reconstituer, même partiellement, la structure extérieure des mastabas. Cependant, cette démarche n’est pas systématique. Par exemple, au Neues Museum de Berlin, les trois chapelles funéraires exposées ne comportent aucune reproduction visible des structures extérieures. Seuls leurs intérieurs sont présentés au public. Initialement conçus comme des espaces très étroits, à l’instar de ceux du Musée du Louvre, leur agencement a été repensé sur un plan élargi et diagonal. Cette disposition permet au visiteur de circuler à travers les chambres et de contempler l’ensemble des surfaces décorées, tout en conservant l’impression immersive d’être à l’intérieur d’une tombe³⁵⁷.

L’analyse des différents dispositifs muséographiques montre que les musées adoptent des stratégies variées, oscillant entre une restitution fidèle et des choix muséographiques plus interprétatifs. Ces orientations reflètent différentes priorités : certains privilégient l’immersion et la compréhension contextuelle, tandis que d’autres optent pour une meilleure visibilité des artefacts, au détriment de la fidélité archéologique.

Ces choix suscitent une réflexion sur la présentation optimale des chapelles funéraires. Les reconstitutions fidèles telles qu’au Louvre privilégient une expérience immersive et une meilleure compréhension de l’espace originel, mais peuvent limiter l’appréciation des détails décoratifs. À l’inverse, les présentations qui modifient l’agencement original tel qu’à Bruxelles et à Berlin facilitent l’accès visuel et la circulation, mais ne permettent pas au visiteur d’appréhender totalement l’architecture d’un mastaba.

³⁵⁷ *Neues Museum Ägyptische Architekturen*, disponible sur <https://www.rao-berlin.de/projekt/neues-museum-aegyptische-architekturen/>, consulté le 27 décembre 2024.

En définitive, il ne s'agit pas ici de déterminer une présentation « meilleure » qu'une autre, mais de reconnaître que chaque approche répond à des objectifs distincts. De plus, nous le verrons, les outils de médiation sont indispensables pour que le visiteur comprenne l'architecture et la symbolique d'une tombe égyptienne.

Quant à la muséographie immersive, elle se distingue par l'emploi de décors, de reconstitutions, d'ambiances dramatisées et de techniques de simulation. Le visiteur est plongé dans une expérience émotionnelle et est totalement intégré dans l'exposition³⁵⁸. Il devient le cœur du dispositif et en devient l'acteur principal, passant ainsi de l'usager-sujet à l'usager-objet³⁵⁹. Les objets authentiques ne sont pas toujours présents, leur rôle principal étant d'établir une atmosphère illusionniste au sein de laquelle le public peut se déplacer. Les véritables artefacts sont souvent exposés dans des vitrines classiques, séparés du décor, invitant alors le visiteur à pénétrer directement dans un espace recréé.

Cette forme d'exposition oscille entre reconstitution et scénographie, visant à la fois à informer et à émerveiller³⁶⁰. Elle sollicite non seulement la vision, mais également l'ensemble des sens du visiteur, qui évolue dans un environnement grandeur nature, proposant une expérience à la fois éducative et spectaculaire. Il s'agit d'un mélange équilibré de savoir scientifique, d'objets de collection, d'imaginaire et de spectacle³⁶¹. Selon Florence Belaën, elle appartient à une troisième catégorie de la muséologie, dite « de point de vue », centrée sur le visiteur³⁶². Raymond Montpetit, quant à lui, distingue les dispositifs analogiques des dispositifs immersifs, il les place tous les deux dans l'approche situationnelle.

Ainsi, l'immersion en muséographie désigne une méthode d'exposition visant à plonger le visiteur dans un environnement sensoriel et émotionnel, où il est incité à ressentir un engagement profond. Cela lui permet de s'identifier ou de réagir face à un cadre qu'il perçoit comme familier ou évocateur. Ce procédé crée une expérience marquante, favorisant une connexion personnelle avec l'exposition³⁶³.

³⁵⁸ DROGUET, Noémie, *op.cit.*, p. 9-13.

³⁵⁹ BELAËN, Florence, « Les expositions, une technologie de l'immersion », dans *MédiaMorphoses*, n°9, 2003, p. 101.

³⁶⁰ DROGUET, Noémie, *op.cit.*, p. 9-13.

³⁶¹ *Ibidem*

³⁶² BELAËN, Florence, « L'analyse de l'apparition d'un nouveau genre culturel dans les musées des sciences : les expositions d'immersion », dans *Colloque bilatéral franco-roumain*, CIFSIC Université de Bucarest, 28 juin – 3 juillet 2003, téléchargé sur https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000734, le 3 décembre 2024.

³⁶³ BRESMAL, Nathalie, *La muséographie analogique et l'immersion dans les musées d'histoire. Étude de cas : Bastogne*, Master de fin d'études, université de Liège, année académique 2019, p. 8.

Ce type d'exposition se rencontre dans plusieurs de nos études de cas : le Musée de Tessé avec les fac-similés de Sennefer et de Néfertari, le Musée Art & Histoire de Bruxelles avec la copie de la tombe de Nakht, et enfin dans les deux musées allemands Reiss-Engelhorn Museen à Mannheim et Roemer- und Pelizaeus-Museum à Hildesheim, avec la copie de la tombe de Sennefer.

Lorsque le visiteur pénètre dans une exposition, il est alors confronté à la rencontre de trois dimensions distinctes : tout d'abord, le monde réel, c'est-à-dire la réalité quotidienne, celui dans lequel nous vivons et évoluons. Ensuite, le monde utopique, c'est-à-dire le monde imaginé ou idéalisé, représenté par l'exposition. Celui-ci est simultanément donné à voir par les dispositifs muséographiques et enrichi par l'imaginaire du visiteur. Enfin, il y a le monde propre à l'exposition elle-même, une construction fictive élaborée, la construction du concepteur, du muséographe³⁶⁴.

À l'intersection de ces trois mondes, l'objet joue un rôle central. Bien qu'il soit authentique, il cesse d'appartenir pleinement à la réalité quotidienne dès lors qu'il entre dans le cadre muséal. Il devient alors un élément de la narration de l'exposition, participant à la fois à la mise en scène et à l'évocation du monde imaginé. Décontextualisé et détaché de son usage initial, l'objet acquiert une nouvelle signification dans cette fiction muséale qui se nourrit de sa présence³⁶⁵. La reconstitution d'une tombe égyptienne produit alors une illusion, comme si une partie du monde utopique était réellement présente dans l'exposition. Le visiteur croit donc voir le monde réel, être dans une tombe égyptienne, alors que ce n'est qu'une représentation.

4.2 Les outils de médiation

Après avoir identifié les approches muséographiques employées, nous allons désormais aborder la médiation et examiner les outils de médiation utilisés. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, les objets dits authentiques n'existent pas seuls dans l'exposition. Bien qu'ils puissent être chargés d'aura et de puissance, ces témoins muets ne communiquent rien par eux-mêmes³⁶⁶. Ils sont alors accompagnés, prolongés, disséqués ou analysés à travers d'autres expôts et dispositifs de médiation³⁶⁷. La médiation a différentes définitions ; au sens large, elle

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ GOB, André et DROGUET, Noémie, *op.cit.*, p. 180.

³⁶⁷ CHAUMIER, Serge, *op.cit.* p. 75.

fonctionne comme un intermédiaire entre le sujet, les musées et le public³⁶⁸. Elle est avant tout indirecte : les choix muséographiques, scénographiques, l'utilisation de documents d'aide à la visite, de multimédia, d'audioguides, etc., font l'interface avec le visiteur³⁶⁹.

La classification des expôts constitue déjà la première médiation³⁷⁰. Dans le cas des tombes égyptiennes, des outils de médiation sont alors nécessaires pour leur donner la parole et permettre au public de comprendre ce qu'elles représentent et signifient. Comme le souligne Serge Chaumier : « L'addition des œuvres ne suffit pas à résumer l'exposition, et ce sont les rapprochements, le dialogue établi, la progression et l'organisation, mais aussi les ambiances créées et les mises en espace qui donnent lieu à une signification nouvelle que les œuvres elles-mêmes ne portent pas »³⁷¹.

Selon Daniel Jacobi, la médiation muséale englobe l'ensemble des initiatives culturelles destinées à enrichir l'expérience des visiteurs. Elle agit comme un pont entre le patrimoine et les publics, avec pour objectif de stimuler à la fois le plaisir de la découverte et l'appréciation esthétique, tout en facilitant l'acquisition et l'appropriation des connaissances³⁷².

4.2.1 *Les textes*

Tout d'abord, les textes jouent un rôle central en muséographie, constituant un support informatif essentiel qui contribue à l'explication des objets présentés. Ils participent à la signalétique, guidant les visiteurs à travers les contenus des salles, fournissant des informations générales sur les thématiques abordées et documentant les pièces exposées. De plus, ils enrichissent l'expérience muséale en proposant des informations complémentaires³⁷³.

Dans le cadre de nos études de cas, deux principaux types de dispositifs textuels ont été identifiés, conformément à la définition de Julie Desjardins et Daniel Jacobi dans l'article « Les étiquettes dans les musées et expositions scientifiques : revue de la littérature et repérages linguistiques », nous avons d'une part, le cartel, décrit comme « un petit texte inscrit sur un

³⁶⁸ RIEU, Jean-Luc, « La médiation dans les musées d'archéologie », dans *Les nouvelles de l'archéologie* [en ligne], n° 122, 30 décembre 2013, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/nda.1254>, consulté le 27 décembre 2024, p. 1.

³⁶⁹ *Ibidem*

³⁷⁰ FRAYSSE, Patrick, « La médiation numérique du patrimoine : quels savoirs au musée ? », dans *Distances et médiations des savoirs* [en ligne], n°12, 18 décembre 2015, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/dms>, consulté le 27 décembre 2024, p. 20.

³⁷¹ *Idem*, p. 24.

³⁷² JACOBI, Daniel, *La communication scientifique ; discours, figures, modèles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenobles, 1999.

³⁷³ GOB, André et DROGUET, Noémie, *op.cit.*, p. 188.

support de faibles dimensions, généralement rectangulaire, placé à proximité d'un spécimen, un objet ou tout autre expôt. Ce texte a pour fonction de désigner, décrire ou commenter l'item auquel il se rattache »³⁷⁴. D'autre part, le panneau, défini comme « un texte tracé sur une surface bien délimitée, qui se détache du support. Il permet de présenter, sous une forme d'abord écrite, des informations scientifiques telles des définitions de concepts, des descriptions, des biographies ou de petits récits. Le texte d'un panneau peut être accompagné d'un paratexte (dessins, schémas, photos...). »³⁷⁵

Ces deux types de supports textuels sont utilisés de manière différenciée dans les études de cas analysées :

Tout d'abord, la chapelle du mastaba de Neferirenef, au Musée Art & Histoire de Bruxelles, est accompagnée d'un « cartel développé »³⁷⁶ qui présente des informations essentielles telles que le titre, l'identité du propriétaire de la chapelle funéraire, la datation, le lieu de provenance, le matériau, ainsi qu'un court texte explicatif contextualisant la chapelle. Au Musée du Louvre, on retrouve le même choix pour le cartel de la chapelle du mastaba d'Akhethétep, enrichi par une vidéo muette de cinq minutes, ajoutant une dimension visuelle. Par ailleurs, des panneaux informatifs dans les deux musées fournissent un contexte général sur la fonction et l'architecture des mastabas. Une spécificité du Louvre réside dans les textes et schémas explicatifs intégrés aux vitres à l'intérieur de la chapelle, qui détaillent les décors et les fonctions spécifiques de chaque espace.

Concernant les fac-similés exposés au Musée de Tessé (la tombe de Néfertari et celle de Sennefer) et au Musée Art & Histoire de Bruxelles (la tombe de Nakht), aucun cartel individuel n'est directement associé à ces reproductions. Cependant, des panneaux explicatifs sont disséminés dans l'espace d'exposition pour fournir des informations générales sur le propriétaire de la tombe et contextualiser celle-ci. Le Musée de Tessé se distingue par la mise à disposition de dépliants informatifs, comprenant des descriptions des décors et un plan détaillé pour chaque tombe (**annexe 5**).

Ces textes permettent à chaque visiteur de s'approprier les informations à son propre rythme, sans contrainte imposée. Par ailleurs, ils jouent un rôle crucial dans l'authentification

³⁷⁴ DESJARDINS, Julie et JACOBI, Daniel, « Les étiquettes dans les musées et expositions scientifiques : revue de la littérature et repérages linguistiques », dans *Publics et musées*, n°1, 1992, p. 15.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ Terme utilisé par RODRIGUEZ, Sophie, *Le texte dans l'exposition : enjeux et évolutions d'un outil de médiation au service des musées*, mémoire de fin d'études en sciences de l'information et de la communication, Université Stendhal de Grenoble, 2015, p. 7.

des œuvres, permettant de mieux comprendre ce qu'est véritablement une tombe égyptienne et d'intégrer le discours de l'exposition. Ces textes, fragments du récit muséal, contribuent à raconter une histoire au visiteur.

On constate un point commun dans l'ensemble de ces dispositifs textuels : une volonté constante d'apporter des éléments de connaissance et de contextualiser aux visiteurs la fonction et l'architecture des tombes égyptiennes tout en mettant en lumière leurs décors.

4.2.2 *L'utilisation de la maquette*

Ensuite, nous retrouvons l'utilisation de la maquette dans deux de nos études de cas : le Musée Art & Histoire de Bruxelles dans la présentation du mastaba et le Musée de Tessé, dans la présentation de la tombe de Néfertari. Selon Daniel Jacob, la maquette est définie comme « une reproduction à l'identique d'une construction ou d'un site, c'est-à-dire une copie reproduite fidèlement mais à une échelle réduite »³⁷⁷. La maquette permet alors de reconstituer, en trois dimensions, des monuments détruits ou disparus, un élément absent du musée ou alors présent seulement sous forme de fragments, et de retracer des aspects de vie d'une civilisation disparue, offrant ainsi une vue d'ensemble inédite d'un édifice. Elle joue ainsi un rôle pédagogique et didactique en facilitant la perception et la mémorisation des informations essentielles pour le visiteur³⁷⁸.

Par sa nature accessible et son principe de fidélité au modèle original, la maquette séduit particulièrement les visiteurs, notamment ceux ayant moins de connaissances préalables. Son caractère artisanal et sa ressemblance avec le monument réel évoquent une dimension ludique et active, rapprochant l'observation de l'expérience du jeu. Ce dispositif invite à une interaction active, sollicitant la curiosité et la participation des visiteurs, tout en réveillant chez les adultes des souvenirs d'enfance et une certaine liberté interprétative. Elle apparaît ainsi comme un médium immédiatement compréhensible, rendant tangible ce qui pourrait rester caché ou abstrait³⁷⁹.

Par conséquent, la maquette agit à la manière d'un schéma : elle synthétise et simplifie les données, tout en stylisant ou en restituant des éléments manquants. Elle oscille entre

³⁷⁷ JACOBI, Daniel, « La maquette entre reconstitution savante et récit imaginaire dans les expositions archéologiques », dans La Lettre de L'OCIM [en ligne], n°123, 2009, mis en ligne le 1 mai 2011, téléchargeable sur <http://journals.openedition.org/ocim/234>, consulté le 1 décembre 2024.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

abstraction et représentation concrète, mettant en lumière ce que son créateur souhaite valoriser. Ce dispositif propose une perspective synoptique, contribuant à une meilleure compréhension et à une appropriation des contenus par le public. En somme, elle représente un dispositif cognitif très puissant³⁸⁰.

La maquette du Musée Art & Histoire de Bruxelles joue un rôle fondamental pour la compréhension de la chapelle funéraire du mastaba exposée. Contrairement à une reconstitution « complète » qui donnerait une vue d'ensemble de l'ensemble de la structure funéraire, l'exposition actuelle se limite aux blocs décorés de la chapelle, les seuls éléments rapportés par Jean Capart. Dans la première installation, l'extérieur du mastaba était représenté de manière plus conforme à son apparence originelle, mais l'installation a été remplacée par une structure blanche dénuée de toute signification contextuelle. De plus, des éléments essentiels, comme le puits funéraire contenant la momie et le mobilier funéraire, sont absents de l'exposition. La chambre nommée *serdab*, où étaient déposées des statues cultuelles permettant au défunt d'interagir avec le monde des vivants, est également omise. Dans ce contexte, la maquette devient alors un outil indispensable pour recontextualiser la chapelle. Elle offre au visiteur une vision d'ensemble de l'architecture originelle du mastaba, intégrant des parties qui ne sont ni visibles ni exposées dans le musée. La maquette enrichit l'expérience muséale et comble les lacunes de la présentation fragmentaire.

Au Musée de Tessé, la maquette remplit une fonction similaire, mais dans un cadre différent. Elle reproduit, à échelle réduite, la tombe de Néfertari creusée dans la Vallée des Reines, offrant une vue d'ensemble de l'intégration de la structure dans son environnement naturel. Cette maquette va au-delà de la simple reconstitution des espaces visibles dans le fac-similé exposé au musée. Elle intègre aussi des salles qui n'ont pas été reproduites dans le fac-similé. De ce fait, elle propose une vision globale de la tombe et de son organisation architecturale, renforçant la compréhension des visiteurs.

Ainsi, les deux maquettes, placées dans des vitrines sur un socle, partagent une fonction essentielle : elles recontextualisent des structures funéraires complexes et fragmentaires. Si celle de Bruxelles met l'accent sur l'architecture et les usages du mastaba dans le cadre d'une tombe de l'Ancien Empire, celle de Tessé s'attache à représenter une tombe creusée (*hypogée*), typique du Nouvel Empire, en restituant également son intégration dans le paysage environnant. Par conséquent, chacune répond à des problématiques spécifiques, mais elles participent toutes

³⁸⁰ *Ibidem*.

deux à une médiation efficace, permettant de dépasser les limites inhérentes à l'exposition de fragments isolés. Leur placement dans des vitrines surélevées facilite l'observation et renforce leur rôle de support pédagogique, tout en conférant à ces dispositifs une certaine visibilité et attractivité au sein des salles.

Cependant, malgré les qualités didactiques et pédagogiques de la maquette, son utilisation dans les musées suscite des débats. Certains estiment qu'elle reflète une vision trop interprétative, s'appuyant sur des hypothèses souvent non explicitées auprès du public. D'autres encore jugent son aspect dépassé et lui préfèrent les reconstitutions en 3D multimédias, comme c'est le cas du Musée du Louvre qui permettent des interprétations plus interactives et immersives³⁸¹.

4.2.3 *Les outils numériques*

Dans une société où la culture numérique s'impose de plus en plus comme un vecteur d'accès à la connaissance, les musées s'inscrivent dans cette dynamique en intégrant des dispositifs numériques de médiation³⁸². Ces outils, devenus essentiels et incontournables³⁸³, transforment l'expérience muséale en offrant des approches novatrices pour contextualiser et interpréter les objets présentés. On en retrouve dans toutes nos études de cas, allant des audioguides et des bornes interactives aux QR codes activés par smartphone. Ces supports numériques, au même titre que les livrets de visite traditionnels, permettent de stimuler de multiples sens, favorisant ainsi une meilleure accessibilité pour des publics diversifiés³⁸⁴. Ces outils numériques enrichissent la visite sans remplacer pour autant l'interaction directe avec les œuvres, mais viennent plutôt la compléter.

Au Musée du Louvre, dans la présentation de la chapelle funéraire d'Akhethétep, l'absence de maquettes traditionnelles, telles que celles présentes au Musée Art & Histoire de Bruxelles, est compensée par un dispositif vidéo proposant une modélisation 3D du mastaba. Ce support immersif permet aux visiteurs d'explorer virtuellement l'architecture complète de

³⁸¹ GOB, André et DROUGUET, Noémie, *op.cit.*, p. 206.

³⁸² BADULESCU, Cristina et DE LA VILLE, Valérie-Inès, « La médiation muséale au prisme du numérique, dans *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [en ligne], n°16, 1 mai 2019, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/rfsic.5581>, consulté le 27 décembre 2024.

³⁸³ GOB, André et DROUGUET, Noémie, *op.cit.*, p. 206.

³⁸⁴ BALTÈS, Camille, « Les outils de médiation culturelle : comment les outils numériques transforment les modes d'apprentissage au musée », dans *Nell & Associés* [en ligne], 28 février 2020, disponible sur <https://nell-associes.com/blog/la-mediation-culturelle-ce-qui-change-avec-le-numerique-ou-comment-les-outils-numeriques-transforment-les-modes-dapprentissage-au-musee/>, consulté le 27 décembre 2024.

la structure du mastaba. En complément, une série web a été développée pour approfondir l'histoire de la chapelle, visant un double objectif : pédagogique et communicationnel. Ce contenu numérique, intégré à une « stratégie numérique », engage les « non-visiteurs », leur permettant de découvrir la chapelle depuis n'importe quel lieu. Ce dispositif s'inscrit dans une volonté d'étendre la portée du musée en suscitant débats et échanges sur les réseaux sociaux³⁸⁵.

Au Musée Art & Histoire de Bruxelles, un QR code, situé à l'intérieur de la chapelle funéraire, renvoie à l'application *Iziguide* qui constitue un audioguide pour le musée par le biais du smartphone du visiteur. Ce médiaguide numérique transforme le smartphone du visiteur en outil interactif de visite, accessible dans plusieurs langues (français, anglais, allemand, néerlandais, espagnol), rendant ainsi le contenu intelligible à un public international. Elle fournit des informations détaillées sur la chapelle funéraire, en contextualisant ses différentes parties et en expliquant leur fonction dans le cadre des rites funéraires égyptiens, ainsi que des images supplémentaires sur la chapelle³⁸⁶. L'application agit à la fois comme un guide personnalisé et comme une interface ludique qui rend l'expérience plus immersive.

Le Musée de Tessé propose quant à lui une combinaison d'audioguides et de bornes tactiles. L'audioguide accompagne le visiteur tout au long de son parcours, offrant des explications détaillées sur les décors et la symbolique des tombes de Néfertari et de Sennefer. La borne tactile, située à proximité de la tombe de Néfertari, permet d'en savoir plus sur sa construction, sa découverte et enfin de sa restauration.

Grâce à ces outils numériques, les visiteurs ne sont plus seulement des spectateurs. Ils peuvent désormais contribuer de manière active à la visite muséale en devenant des acteurs, créant de ce fait des expériences plus mémorables. Ces outils fonctionnent comme des éléments complémentaires aux textes classiques et fonctionnent comme des aides à l'interprétation, et permettent de faire comprendre au public la fonction d'une tombe égyptienne. En effet, ils restituent la genèse des tombes, mais également les replacent dans leur cadre historique et rituel. Les visiteurs peuvent ainsi explorer en détail l'architecture, les décors et la fonction symbolique des tombes, dépassant les limitations des objets exposés dans leur seule matérialité³⁸⁷. Ils constituent dans le champ muséal un levier à la fois de valorisation et de communication³⁸⁸.

³⁸⁵ FRAYSSE, Patrick, *op.cit.*, p. 6.

³⁸⁶ *Le mastaba de Neferirtenef*, disponible sur <https://izi.travel/fr/browse/cff8cec5-52f1-4559-b372-1e747abb5ca4>, consulté le 27 décembre 2024.

³⁸⁷ FRAYSSE, Patrick, *op.cit.*,

³⁸⁸ *Ibidem*.

4.2.4 *Le fac-similé un outil pédagogique*

Les fac-similés des tombes égyptiennes s'imposent comme de précieux outils pédagogiques dans nos études de cas, permettant une médiation efficace et adaptée à divers publics, en particulier au public scolaire. Les fac-similés sont toujours intégrés dans l'exposition, aux côtés des objets authentiques, exposés sous des vitrines. Les fac-similés fonctionnent alors comme un outil didactique, pédagogique, qui permet de compléter le discours et le scénario de l'exposition. Par exemple, au Roemer-und Pelizaeus-Museum de Hildesheim, le fac-similé de la tombe de Sennefer, bien qu'exclu du parcours principal faute d'espace, est largement utilisé dans le cadre d'activités éducatives destinées aux élèves dans un but didactique et pédagogique. De même, au Reiss-Engelhorn-Museum de Mannheim, les choix scénographiques entourant la présentation de la tombe de Sennefer ont été pensés en fonction des besoins des groupes scolaires. Ces exemples illustrent comment la reproduction d'un objet archéologique favorise une mise en situation immersive, rendant le contenu plus accessible et intelligible pour le jeune public³⁸⁹.

4.3 Des reconstitutions de plus en plus fidèles ?

Au terme de cette analyse, il apparaît que la présentation muséographique des tombes égyptiennes, dans leur dimension architecturale et symbolique, demeure incomplète. En effet, nous avons vu tout d'abord que les chapelles funéraires des mastabas sont alors constituées de deux parties : l'une visible qui constitue la chapelle funéraire, et l'une invisible qui constitue le puits funéraire. Les chapelles funéraires de nos études de cas ne reconstituent jamais dans la scénographie le puits funéraire, ainsi que la momie/le sarcophage et les mobiliers funéraires. Le caractère invisible de la partie rend complexe la reconstitution, de plus, en raison des contraintes architecturales de l'espace muséal, il est également complexe de reproduire cette partie. Ainsi, pour combler cette lacune, les outils de médiations, tels que la maquette ou encore la modélisation 3D, sont alors nécessaires afin que le visiteur s'aperçoive de l'ampleur de la structure architecturale d'origine d'un mastaba.

Le même constat est dressé dans nos études de cas exposant des tombes thébaines. Tout d'abord, dans les fac-similés, une tombe n'est jamais copiée et reproduite dans son entiereté. Des choix sont opérés en raison de l'agencement spatiale de la tombe, creusée dans la roche, sous la forme de long corridor. Il est alors quasi impossible de reproduire une tombe dans son entiereté dans un espace muséal qui contraint généralement par son espace architectural.

³⁸⁹ RIEU, Jean-Luc, *op.cit.*, p. 4.

Par ailleurs, nous avons remarqué que l'exposition des tombes égyptiennes semble tendre à se rapprocher le plus fidèlement possible de la tombe originale. Cependant, nous avons également vu que certaines présentations, en particulier les installations du XX^e siècle se rapprochaient plus d'une reconstitution fantaisiste que scientifique et archéologique.

Ainsi, la présentation muséographique des tombes égyptiennes dans leur dimension architecturale et symbolique révèle un véritable défi pour les institutions musées pour deux raisons principales : la complexité de l'agencement architectural d'une tombe, ainsi que les limites architecturales de l'espace muséal qui complique alors l'exposition d'un tombeau dans son entièreté.

Conclusion

Nous parvenons à la conclusion de notre étude consacrée à la muséographie des tombes égyptiennes. Ce mémoire, fondé sur une analyse croisée des références théoriques et des observations issues de nos études de cas, a permis de montrer comment les musées traduisent, à travers leurs dispositifs muséographiques, l'architecture et la symbolique de ces monuments funéraires.

L'histoire des collections d'antiquités égyptiennes dans les musées européens met en lumière une réalité marquée par les pillages, les découvertes et les fouilles à grande échelle et incontrôlées du début du XIX^e siècle. Ces événements ont abouti au démantèlement et à l'enlèvement partiel des structures funéraires, aujourd'hui exposées de manière fragmentaire et souvent décontextualisée, dans des collections publiques et privées à travers le monde. De plus, la vente des grandes collections rassemblées par les consuls-antiquaires a conduit à la dispersion et à la distribution mondiales d'éléments funéraires et d'objets funéraires. Les mastabas provenant de Saqqara, construits au-dessus du sol et recouverts par le sable, ont pu être démontés bloc à bloc, puis être remontés dans plusieurs musées grâce à la politique initiée par Gaston Maspero. En revanche, les tombes thébaines, taillées dans la roche, sont restées *in situ*, leur structure ne permettant pas un déplacement similaire. Les musées ont ainsi développé diverses approches muséographiques allant de la muséographie analogique à l'immersive, afin de contextualiser les tombes égyptiennes dans leur dimension architecturale et symbolique. L'évolution des pratiques, du cabinet de curiosités au musée moderne, traduit un passage progressif de la délectation esthétique à une vocation pédagogique et scientifique. Les collections, autrefois perçues comme de simples curiosités, ont acquis une valeur historique grâce à l'impulsion de Champollion.

On voit apparaître alors dans un premier temps l'approche analogique dès le XIX^e dans certaines institutions, telles que le Kunsthistorisches Museum de Vienne, au Museo Gregoriano Egizio, ainsi qu'au Neues Museum de Berlin, une recherche de contextualisation des collections d'antiquités égyptiennes par le biais des décors qui tentent alors de reconstruire un environnement au public. Bien que ces décors proposent une vision idéalisée et romantisée, marquée par une esthétique orientaliste, loin de la réalité archéologique, ils témoignent déjà cette volonté de proposer au public une image de la civilisation pharaonique, c'est-à-dire de créer une impression de présence immersive dans le passé. Ensuite, nous avons identifié trois

grandes tendances dans la présentation des mastabas : tout d'abord, une reconstitution qui se rapproche le plus fidèlement de l'architecture du mastaba, s'inscrivant alors dans une approche muséographique dite analogique, que l'on voit dans les premières installations au XX^e siècle de nos études de cas (le Musée du Louvre et le Musée Art et Histoire de Bruxelles). Ils tentaient dans leur muséographie de restituer les structures originales, mais étaient loin de la réalité archéologique. Aujourd'hui, seul le Musée du Louvre dans nos études de cas apporte une restitution fidèle de l'architecture du mastaba grâce aux campagnes de fouilles et aux recherches scientifiques, offrant ainsi une expérience immersive au public. Toutefois, cette présentation muséographique fidèle à l'original présente des limites, notamment une observation restreinte des reliefs en raison de l'étroitesse des espaces. En effet, une tombe égyptienne n'était pas destinée à être visitée par la masse et ne se prête donc pas à une présentation dans un contexte muséal.

D'autres institutions, comme le Neues Museum de Berlin, préfèrent ne pas reproduire les structures extérieures de l'architecture originale, ni l'agencement d'origine, ce qui permet alors une meilleure présentation des reliefs décorés et une circulation plus aisée.

Enfin, certains musées, tels que le Musée Art & Histoire de Bruxelles, recontextualise la structure extérieure de la tombe, mais s'éloignent totalement de l'architecture originelle du mastaba, permettant ainsi de donner l'impression d'immersion aux visiteurs et de permettre une meilleure contemplation des décors.

Ensuite, nos recherches nous ont permis d'identifier un autre moyen d'exposer les tombes égyptiennes, en particulier les tombes thébaines : l'utilisation croissante des fac-similés. Ce phénomène se rencontre très tôt dans l'histoire, comme en témoigne la reproduction de la tombe de Séthi I^{er} réalisée par Belzoni au XIX^e siècle. Bien que cette copie ait connu un succès considérable, elle se distinguait par son caractère limité et par des intentions différentes de celles des fac-similés modernes. Leur objectif principal est la préservation du patrimoine, particulièrement face aux altérations causées par les activités humaines, les phénomènes naturels et l'effet du temps. En effet, à l'origine, les tombes égyptiennes, initialement, n'étaient pas destinées à être visitées par un aussi grand nombre de visiteurs. Des mesures de conservation, telles que l'installation de planchers ou de vitrages protecteurs, bien qu'essentielles, altèrent ainsi l'expérience visuelle et immersive des visiteurs. C'est dans ce contexte que les fac-similés jouent un rôle crucial : grâce aux avancées technologiques, il est désormais possible de créer des reproductions d'une fidélité remarquable, révélant parfois des détails inaccessibles dans les originaux. Cependant, la question de l'authenticité des fac-similés

demeure un sujet de débat. Certains les considèrent comme de simples copies dénuées d'aura et de valeur historique. À l'inverse, leurs défenseurs soulignent leur valeur documentaire, en tant que témoins d'un savoir-faire et d'un contexte historique. Ils estiment que l'aura de l'œuvre originale peut être partiellement transmise à travers des reproductions numériques de haute qualité, redéfinissant ainsi les notions d'authenticité et de préservation.

Qu'il s'agisse de fragments originaux ou de fac-similés, nos études de cas ont démontré que les tombes égyptiennes nécessitent une médiation efficace pour en révéler leur dimension architecturale et symbolique. La reconstitution intégrale de l'architecture d'une tombe égyptienne est rendue impossible par les contraintes d'espace et les limites structurelles des musées. Dès lors, les outils de médiation, allant des cartels aux panneaux explicatifs en passant par les dispositifs numériques, jouent alors un rôle crucial pour contextualiser ces monuments funéraires et en faciliter la compréhension auprès du public.

Cette recherche sur la muséographie des tombes égyptiennes ouvre la voie à une réflexion plus large sur l'avenir de leur présentation au public. Les fac-similés, dont la fidélité ne cesse de s'accroître grâce aux avancées technologiques comme nous l'avons vu avec Factum Arte, pourraient-ils un jour se substituer aux visites des tombes en Égypte, dans une perspective de les préserver ? Ces reproductions pourraient-elles être intégrées de manière croissante dans les parcours permanents des musées, et à proximité des sites archéologiques ? Par ailleurs, les outils numériques, en constante évolution, et de plus en plus présents dans les institutions muséales s'imposeront-ils à terme dans la présentation d'une tombe égyptienne dans sa dimension architecturale et symbolique ? Ces interrogations, bien qu'issues de débats actuels, trouveront peut-être leurs réponses dans les années à venir et faire l'objet d'un sujet de recherche.

Bibliographie

1. Sources imprimées

1.1 Ouvrages

A Digital Mediation Studio An overview of the workshops of Factum Arte and Factum Foundation, Madrid, Factum Arte, s.l.n.d.

AGUT, Damien, MORENO-GARCIA, Juan Carlos et CORNETTE, Joël (dir.), *L'Égypte des pharaons, de Narmer à Dioclétien 3 150 av. J-C. – 284 apr. J-C.*, Paris, Belin, 2016.

ALTHOFF, Hohannes, *Das Ägyptische Museum*, Berlin, Berlin Éd., 1988.

ANDREU, Guillemette, RUTSCHAWSCAYA, Marie-Hélène et ZIEGLER, Christiane, *L'Égypte ancienne au Louvre*, Paris, Hachette, 1997.

ASSMANN, Jan, *Image et rites de la morte dans l'Égypte ancienne*, Paris, Cybèle, 2000.

BARY, Marie-Odile de et TOBELEM, Jean-Michel, *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Éditions Atlantica, 1988.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Version de 1939, Paris, Folio, 2007.

BESSE, Camille et al..., *L'Égypte de Marcelle Baud 1890-1987 : l'archéologie au féminin & en dessins*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2021.

BRUFFAERTS, Jean-Michel, *Jean Capart : le chroniqueur de l'Égypte*, Bruxelles, Racine, 2022.

CHAUMIER, Serge, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation française, 2012.

CHERPION, Nadine, *Mastabas et Hypogées d'Ancien Empire. Le problème de la datation*, Bruxelles, Connaissance de l'Égypte ancienne, 1989.

CORZO, Angel Miguel et AFSHAR, Mahasti, *Art and Eternity : the Nefertari : Scientific studies for their conservation*, Los Angeles, The J. Paul Getty Trust, 1993.

DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, l'Harmattan, 1999.

DAWSON, Warren. R et UPHILL, Éric. P, *Who was in Egyptology*, Londres, The Egypt Exploration Society, 1995.

DESROCHES NOBLECOURT, Christiane et al.,... *Reconstitution du caveau de Sennefer dit "Tombe aux vignes"* : Thèbes-Ouest, Cheikh abd el Gournah, XVIII^e dynastie, Paris, Kodak-Pathé, 1985,

DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.

FAGAN, Brian-M, *L'aventure archéologique en Égypte : voleurs de tombes, touristes et archéologues en Égypte*, Paris, Pygmalion, 1981.

FLUTSCH, Laurent et FONTANNAZ, Didier, *Le pillage du patrimoine archéologique : des razzias coloniales au marché de l'art, un désastre culturel*, Lausanne, Favre, 2010.

GARLANDINI, Alberto et MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022.

GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, 5^e édition, Malakoff, Armand Colin, 2021.

GUILHOU, Nadine et PEYRE, Janice, *La mythologie égyptienne*, Vanves, Marabout, 2020.

HARTLEBEN, Hermine (éd.), *Lettres de Champollion le Jeune, t. I Lettres écrites d'Italie*, Paris, Ernest Leroux, 1909, lettre à l'abbé Gazzera de Paris, 1827.

HORNUNG, Erik, *Tomb of Pharaoh Seti I Das Grab Sethos 'I*, Munich ; Zurich, Artemis, 1991.

JACOBI, Daniel, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? Et autre écrits muséologiques*, Paris, MKF, 2017.

JACOBI, Daniel, *La communication scientifique ; discours, figures, modèles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenobles, 1999.

LÉVY, Pierre, *Becoming Virtual. Reality in the Digital Age*, New York, Plenum Trade, 1998.

Les collections égyptiennes, Museum international, n°186, vol. 47, n°2, Paris, UNESCO, 1995.

LOWE, Adam, *Two Hundred Years in The Life of The Tomb of Seti I*, Madrid, Factum Foundation, 2017.

MAGET, Antoinette, *Collectionnisme public et conscience patrimoniale : les collections d'antiquités égyptiennes en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2009.

MATTHEY, M.A., *Les tombes d'Égypte, nouvelles recherches dans les nécropoles de Memphis et de Thèbes cinq séances données à Genève et à Lausanne par M. A. Matthey*, Paris, Sandoz & Fischbacher, 1872.

MOSER, Stéphanie, *Wondrous Curiosities : Ancient Egypt at the British Museum*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

STARING, Nico, *The Saqqara Necropolis through the New Kingdom : Biography of an Ancient Egyptian cultural Landscape*, Leiden, Brill, 2023.

ORGOGOZO, Chantal, *L'art égyptien*, Paris, Flammarion, 2013.

POMIAN, Krzysztof, *Le musée une histoire mondiale II. L'ancrage européen, 1789-1850*, Paris, Gallimard, 2022

SCHNAPPER, Antoine, *Le Géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 2012, p. 95.

SOLÉ, Robert, *La grande aventure de l'égyptologie*, Paris, Perrin, 2019.

THIRY, Jean, *Bonaparte en Égypte*, Éditions Berger-Levrault, Paris, 1973

VERGES, Françoise, *Programme de désordre absolu : décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique, 2023.

WERBROUCK, Marcelle et VAN DE WALLE, Baudouin, *La tombe de Nakht : Notice sommaire*, Bruxelles, Édition de la fondation égyptologique Reine Élisabeth, 1929.

WINCKELMANN, Johann Joachim, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, traduction de Dominique Tassel, Paris, 2005.

1.2 Articles

1.2.1 Articles de revues en ligne

BADULESCU, Cristina et DE LA VILLE, Valérie-Inès, « La médiation muséale au prisme du numérique, dans *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [en ligne], n°16, 1 mai 2019, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/rfsic.5581>, consulté le 27 décembre 2024.

BALTÈS, Camille, « Les outils de médiation culturelle : comment les outils numériques transforment les modes d'apprentissage au musée », dans *Nell & Associés* [en ligne], 28 février 2020, disponible sur <https://nell-associes.com/blog/la-mediation-culturelle-ce-qui-change-avec-le-numerique-ou-comment-les-outils-numeriques-transforment-les-modes-dapprentissage-au-musee/>, consulté le 27 décembre 2024.

BELAËN, Florence, « L'analyse de l'apparition d'un nouveau genre culturel dans les musées des sciences : les expositions d'immersion », dans *Colloque bilatéral franco-roumain*, CIFSIC Université de Bucarest, 28 juin – 3 juillet 2003, téléchargé sur https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000734, le 3 décembre 2024.

BELLAL, Marion, « Le musée des antiquités du Caire, emblématique vestige occidental de l’Égypte », dans *France culture* [en ligne], téléchargeable sur <https://www.radiofrance.fr/franceculture/le-musee-des-antiquites-du-caire-emblematique-vestige-occidental-de-l-egypte-5467740>, consulté le 7 juin 2024.

CADOT, Laure, « Les restes humains : une gageure pour les musées ? », dans *La lettre de l’OCIM* [en ligne], n°109, 17 mars 2011, téléchargeable sur <https://journals.openedition.org/ocim/800>, consulté le 31 mai 2024.

CAZES, Juliette, « Les cabinets de curiosités », dans *Apothicast, Podcast* [en ligne], 5 décembre 2023, téléchargeable sur <https://apothicast.fr/les-cabinets-de-curiosites-avec-juliette-cazes-ep-11/>, consulté le 15 octobre 2024.

CHARLOT, Emmanuel, « Au Mans, le musée de Tessé propose une visite immersive dans l’Égypte antique », dans *Ouest France* [en ligne], 15 janvier 2024, disponible sur <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/le-mans-72000/au-mans-une-plongee-sonore-dans-legypte-antique-5f9883e0-afcc-11ee-82ae-73e88db45bf9>, consulté le 1 décembre 2024.

D’AVENNES, Prisse, « Antiquités égyptiennes du musée Britannique (British Museum), dans *Revue Archéologique*, vol. 2, n°2, 1846, téléchargeable sur <https://www.jstor.org/stable/41745520>, consulté le 18 août 2024, p. 693-723.

DERNONCOURT, Pierre, « Immersion virtuelle au musée : Que reste-t-il de la matérialité des œuvres ? L’influence croissante des jeux vidéo sur l’exposition de la peinture, dans *Klesia-Revue philosophique*, Objet, œuvres, et monde virtuels : problèmes esthétiques, n° 52, 2022, téléchargeable sur <https://www.revue-klesia.org/#d52>, consulté le 9 décembre 2024.

DESCLAUX, Vanessa, « L’expédition d’Égypte et la naissance de l’Institut d’Égypte, dans *Le Blog Gallica* [en ligne], 16 mai 2018, téléchargeable sur <https://gallica.bnf.fr/blog/16052018/lexpedition-degypte-et-la-naissance-de-linstitut-degypte?mode=desktop>, consulté le 15 avril 2024.

FRAYSSE, Patrick, « La médiation numérique du patrimoine : quels savoirs au musée ?, dans *Distances et médiations des savoirs* [en ligne], n°12, 18 décembre 2015, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/dms>, consulté le 27 décembre 2024.

GADY, Éric, « Les égyptologues français au XIXe siècle : quelques savants très influents », dans *Revue d’histoire du XIXe siècle* [en ligne], n°32, le 30 octobre 2008, téléchargeable sur <http://journals.openedition.org/rh19/1091>, consulté le 5 avril 2024.

GADY, Éric, « L'archéologie de l'Égypte antique pendant la période coloniale de l'occupation britannique à la découverte du tombeau de Toutankhamon », dans *Les nouvelles de l'archéologie* [en ligne], n°126, 30 décembre 2014, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/nda.1195>, consulté le 1 juin 2024.

GRAFF, Gwenola, « Le matériel funéraire déposé dans les tombes de la culture de Nagada (Haute-Égypte, IV^e millénaire) dans *Préhistoires Méditerranéennes* [en ligne], n°14, 23 novembre 2009, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/pm.475>, consulté le 12 octobre 2024.

JACOBI, Daniel, « La maquette entre reconstitution savante et récit imaginaire dans les expositions archéologiques », dans *La Lettre de L'OCIM* [en ligne], n°123, 2009, mis en ligne le 1 mai 2011, téléchargeable sur <http://journals.openedition.org/ocim/234>, consulté le 1 décembre 2024.

LACOUR, Pierre-Yves, « La place des autres », dans *La République naturaliste*, Paris, Publications scientifiques du Muséum, 2014, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/books.mnhn.5319>, consulté le 16 octobre 2024.

LATOUR, Bruno et LOWE, Adam, « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », dans *Intermédialités/ Intermediality*, n° 17, 2011, téléchargeable sur <https://doi.org/10.7202/1005756ar>, consulté le 12 décembre 2024.

LEBÉE, Thomas, « Les salles égyptiennes du Louvre au XIX^e siècle », dans *Histoire de l'égyptologie en formation* [en ligne], 22 mars 2022, téléchargeable sur <https://doi.org/10.58079/phbv>, consulté le 9 août 2024.

LECLANT, Jean, « Mastaba », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, Éditions Encyclopædia Universalis, 2023, disponible sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mastaba/>, consulté le 12 octobre 2024.

LHOYER, Bénédicte, « Les traces archéologiques des pillages de tombes », dans *Droit et Cultures* [en ligne], n°71, 15 avril 2016, téléchargeable sur <http://journals.openedition.org/droitcultures/3719>, consulté le 26 mai 2024.

MAGGIO, Laëtitia, « Les fac-similés de la tombe égyptienne de Sennefer : une solution pour la conservation de l'original », dans *In Situ* [en ligne], n°22, 15 novembre 2013, téléchargeable sur [In Situ - Revue des patrimoines](#), consulté le 18 août 2024.

MAYAULT, Isabelle, « Égypte : le tourisme devient durable grâce à l'art de la réplique d'une start up », dans *La Tribune* [en ligne], mis en ligne le 22 août 2014, disponible sur <https://www.latribune.fr/entreprises-finance/services/tourisme-loisirs/20140822tribbeb2cd5d9/egypte-le-tourisme-devient-durable-grace-a-l-art-de-la-replique-d-une-start-up.html>, consulté le 12 décembre 2024.

MONTSERRAT, Félix. R, « De la fouille au musée : les partages des antiquités égyptiennes au début du XXe siècle à travers l'exemple de Médamoud », dans *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain* [en ligne], n°3, 18 décembre 2020, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/bchmc.614>, consulté le 1 juin 2024.

PONCELET, François, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux guerres », dans *CeROArt* [en ligne], n° 2, 6 octobre 2008, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/ceroart.565> consulté le 16 octobre 2024.

TANRÉ-SZEWCZYK, Juliette, « Des antiquités égyptiennes au musée. Modèles, appropriations et constitution du champ de l'égyptologie dans la première moitié du XIXe siècle, à travers l'exemple croisé du Louvre et du British Museum », dans *Les Cahier de l'École du Louvre* [en ligne], n°11, 26 octobre 2017, téléchargeable sur <https://doi.org/10.4000/cel.681>, consulté le 9 juin 2024.

1.2.2 Articles tirés d'ouvrages collectifs

ARNAUD, Bernadette, « Une nouvelle tombe pour Toutankhamon », dans *Sciences et Avenir*, Mai 2014, n° 807, p. 54-57.

BAVAY, Laurent et LABOURY, Dimitri, « Dans l'entourage de Pharaon. Art et archéologie dans la nécropole thébaine », dans *Ceci n'est pas une pyramide... Un siècle de recherche archéologique belge en Égypte*, Leuven-Paris, Peeters, 2012, p. 67-79.

BAVAY, Laurent et TEFNIN Roland, « Cheikh abd el-Gourna/ Thèbes », dans *L'archéologie à l'Université libre de Bruxelles (2001-2005). Matériaux pour une archéologie des milieux et des pratiques humaines*, Bruxelles, CReA, 2006, p. 67-74.

BIERBRIER L., Morris, « L'enrichissement des collections des musées, dans *Museum international*, n°186, vol. XLVII, n°2, 1995, p. 9-11.

CHARRAK, Gabrielle, « « Le pays du symbole » : Hegel et la pyramide égyptienne », dans *L'Égypte dure longtemps. Regards Croisés sur la réception en Occident de la civilisation pharaonique*, Paris, Éditions Soleb, 2024, p. 101-121.

DELVAUX, Luc, « La collection égyptienne après Capart », dans *Expéditions d'Égypte : histoires d'une collection*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2023, p. 223-225.

DESJARDINS, Julie et JACOBI, Daniel, « Les étiquettes dans les musées et expositions scientifiques : revue de la littérature et repérages linguistiques », dans *Publics et musées*, n°1, 1992, p. 13-32.

DODUIK, Nicolas, « La médiation ludique : un nouvel écart entre le musée et ses publics ? », dans *Entre le jeu et le joueur. Écarts et médiations*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2024, p. 287-308.

DUGOT, Joël, « Préambule », dans *Utopia instrumentalis : fac-similés au musée*, actes du colloque du 27 novembre 2010, Musée de la musique, p. 6-10.

GRAEPLER, Daniel, « Les musées archéologiques et les objets provenant de fouilles illicites », dans *L'avenir des musées : actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, p. 307-327.

LABOURY, Dimitri, « L'Égyptien et la mort rites et croyances funéraires dans l'Égypte pharaonique », dans *Ombres d'Égypte le peuple de Pharaon*, Treignes, Musée du Malgré-Tout, 1999, p. 53-59.

LOWE, Adam, « Conservation in The Age of Digital Reproduction », dans *Immortal Pharaoh : The Tomb of Thutmose III*, Factum Arte, Madrid, 2005, p. 175-188.

MERCEDES, Volait, « Dépaysements réciproques et éveil des consciences au patrimoine monumental égyptien », dans *Bonaparte en Égypte : feux et lumières*, région Nord-Pas-de-Calais, Hazan, 2008, p. 345-349.

MINTZ, Ann, « Media and Museums : A Museum Perspective » dans *The Virtuel and the Real. Media and the Museum*, Washington, American Association of Museums, 1998, p. 19-36.

PIKE, Gabriele, « Egypt in Mannheim : New visions for an Old Collection », dans *Offerings to Maat. Essays in Honour of Emily Teeter*, CIPEG Journal, n°5, 2021, p. 149-169.

REEVES, Nicholas, « Immortality and Beyond », dans *The Aura in The Age of Digital Materiality*, Milan, SilvanaEditoriale, 2020, p. 365-375.

ROSENBERG, Pierre, « le fac-similé en peinture », dans *Utopia instrumentalis : fac-similés au musée*, actes du colloque du 27 novembre 2010, musée de la musique, p. 10-12.

SCHNEIDER, Hans D., « Muséographie et travail sur le terrain : ressusciter le passé », dans *Les collections égyptiennes*, Museum international, n°186, vol. 47, n°2, Paris, UNESCO, 1995, p. 12-18.

SCHWEIBENZ, Werner, « Le musée virtuel : un aperçu sur ses origines, ses concepts et sa terminologie », dans *Médiation muséale : Nouveaux enjeux, nouvelles formes*, Paris, l'Harmattan, 2022, p. 77-106.

WILDUNG, Dietrich, « Les collections égyptiennes. Ce que les visiteurs veulent voir ». dans *Les collections égyptiennes*, Museum international, n°186, vol. 47, n°2, Paris, UNESCO, p. 4-8.

ZIEGLER, Christiane, « L'Égypte et le décor des musées européens au XIXe siècle » dans *L'Egyptomanie à l'épreuve de l'archéologie : actes du colloque international organisé au Musée du Louvre par le Service culturel les 8 et 9 avril 1994*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1994, p. 141-158.

1.2.3 Articles de périodiques

BÉNÉDITE, Georges, « La nouvelle salle des antiquités égyptiennes et le mastaba d'Akhouthotep au musée du Louvre », dans *Gazette des Beaux-Arts*, n°33, 1905, p. 177-192.

BELAËN, Florence, « Les expositions, une technologie de l'immersion », dans *MédiaMorphoses*, n°9, 2003, p. 100-103

BRUFFAERTS, Jean-Michel, « Un mastaba égyptien pour Bruxelles », dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, n°76, 2005, p. 5-36.

DAVALLON, Jean, « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », dans *Culture & Musées*, n°16, p. 229-238.

DESCLOS, Pascale, « Séthi Ier, un pharaon sous l'œil du scanner », dans *Les cahiers de science & vie*, n°178, 2018, p. 11-15.

FAZZINI, Richard A., « Présenter les antiquités égyptiennes : concepts et méthodes », dans *Les collections égyptiennes*, Museum international, n°186, vol. 47, n°2, Paris, UNESCO, 1995, p. 38-44.

GADY, Éric, « L'égyptologie : une science française ? », dans *Égypte Afrique et Orient*, n°12, 1999, p. 41-48.

GUICHARD, Sylvie, « Une collection d'antiquités égyptiennes méconnue : la collection Thédenat-Duvent », dans *Revue d'égyptologie*, n°58, 2007, p. 201-237.

LABOURY, Dimitri, « Réflexions sur le portrait royal et son fonctionnement dans l'Égypte pharaonique », dans *Ktème*, n° 34, 2009, p. 175-196.

LACAU, Pierre, « Archéologie pharaonique », dans *L'Égypte*, Le Caire, IFAO, 1925, p. 79-94.

LECLANT, Jean, « De l'égyptophilie à l'égyptologie : érudits, voyageurs, collectionneurs et mécènes », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n°4, 1985, p. 630-674.

LECLANT, Jean, « Mariette Pacha et le patrimoine archéologique de l'Égypte », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 125^e année, n°3, 1981, p. 487-496.

L'Égyptologue Conrade Leemans et sa correspondance, contribution à l'histoire d'une science, Leyde, n°23, 1973, p. 65.

LLAGOSTERA, Esteban, « Exhibición de la reproducción fotográfica de la tumba de la reina Nefertari (QV66), en el museo arqueológico nacional de Madrid », dans *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 2005, p. 91-105.

MAIRESSE, François et HURLEY, Cecilia, « Éléments d'expologie : Matériaux pour une théorie du dispositif muséal », dans *Mediatrope e-Journal*, vol III, n°2, 2012, p. 1-27.

MANNICHE, Lise, « The Tomb of Nakht, The Gardener, at Thebes (NO. 161) as Copied by Robert Hay », dans *The Journal of Egyptian Archeology*, vol. 72, 1986, p. 55-78.

MONTPETIT, Raymond, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », dans *Publics et Musées*, n°9, 1996, p. 55-103

MONTPETIT, Raymond, « Figuration et muséographie analogique dans les musées d'histoire », dans *L'effet musée. Objets, pratiques et cultures*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022, p. 215-236.

OUASTI, Boussif, « La Description de l'Égypte », dans *Dix-huitième Siècle*, n°22, 1900, p. 73-82.

PEARCE, Susan M. « Giovanni Battista Belzoni's exhibition of the re-constructed tomb of Pharaoh Seti I in 1821 », dans *Journal of the History of Collections*, n°12, 2000, p. 109-125.

POMIAN, Krzysztof, « Musée archéologique : art, nature, histoire », dans *Le Débat*, n°49, 1988, p. 57-68.

ROVET, Guillaume et al..., « Chasse au trésor et pillage du patrimoine archéologique : un enjeu de médiation », dans *Les médiations de l'archéologie*, Dijon, Éditions de l'OCIM, 2017, p. 171-185.

STARING, Nico, “Piecing together the dispersed tomb of Ry at Saqqara” dans *Egyptian Archeology: Bulletin of the Egypt Exploration Society*, n°54, 2019, p. 41-45.

VAN RINSVELD, Bernard, « Les moulages, reproductions et maquettes de la collection égyptienne des Musées royaux d'Art et d'Histoire : vrai, faux-semblant et hyperréalité », dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire Parc du Cinquantenaire Bruxelles*, n° 82, 2011, p. 17-54.

1.3 Mémoires et thèses

BOYER, Valentin, *Le décor du département égyptien du Neues Museum de Berlin : « contextualisation » d'une collection archéologique vers 1850*, mémoire de fin d'étude, l'École du Louvre, 2018.

BRESMAL, Nathalie, *La muséographie analogique et l'immersion dans les musées d'histoire*. Étude de cas : Bastogne, mémoire de fin d'études en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 2019.

JARSAILLON, Carole, *Le Service es Antiquités Égyptiennes sous la direction de Pierre Lacau (1914-1937) : enjeux diplomatiques de la gestion de l'archéologie en Égypte au début du XXème siècle*, projet de thèse de doctorat égyptologie, Université Paris sciences et lettres, 2023.

LEBÉE, Thomas, *Le musée d'antiquités égyptiennes de Būlāq. Faire connaître et aimer l'Égypte ancienne au XIX^e siècle*, mémoire d'étude de l'École du Louvre, 2013.

RODRIGUEZ, Sophie, *Le texte dans l'exposition : enjeux et évolutions d'un outil de médiation au service des musées*, mémoire de fin d'études en sciences de l'information et de la communication, Université Stendhal de Grenoble, 2015.

SADZOT, Philippe, *Reconstitution de l'atmosphère dans la Tombe de Sennefer avant la condamnation de l'hypèthre*, mémoire de fin d'étude en architecture, Université de Liège, 2020.

THISÉ, Alice, *Le vidéoludique au service du patrimoine architectural » avec pour sous-titre En quoi le vidéoludique peut servir de médiation du patrimoine auprès des étudiants ?*, mémoire de fin d'études en architecture, Université de Liège, 2024.

VERDEL, Thierry, *Géotechnique et monuments historiques : méthodes de modélisation numérique appliquées à des cas égyptiens*, thèse de doctorat en sciences de l'ingénieur, Université de Lorraine, 1993.

2. Sources numériques

2.1 Sites internet

Ägypten – Land der Unsterblichkeit, disponible sur <https://www.resd.de/ayp/>, consulté le 28 novembre 2024.

Archéologie égyptienne, disponible sur le site du Centre de Recherches en Archéologie et Patrimoine de l'ULB <https://crea.phisoc.ulb.be/fr/archeologie-programmee/egyptienne>, consulté le 19 mai 2024.

Commentaire de Pierrick Pedro, disponible sur https://www.linkedin.com/posts/ville-du-mans_des-sons-de-l%C3%A9gypte-antique-au-mus%C3%A9e-de-activity-7154141331630485505-AGk4?utm_source=share&utm_medium=member_desktop, consulté le 1 décembre 2024.

Département des Antiquités Égyptiennes, disponible sur le site du Musée du Louvre <https://www.louvre.fr/recherche-et-conservation/departement-des-antiquites-egyptiennes/l-histoire-des-collections-1>, consulté le 4 août 2024.

Describing Egypt, disponible sur <https://describingegypt.com/>, consulté le 9 décembre 2024.

La description de l'Égypte, disponible sur le site du musée médard <https://www.museemedard.fr/la-description-de-legypte>, consulté le 7 mai 2024.

La tombe de Sennejdjem, disponible sur <https://georges-poncet.fr/project/la-tombe-de-sennedjem/>, consulté le 2 novembre 2024.

Las Horas Oscuras del Sol, disponible sur le site de Factum Arte, <https://www.factum-arte.com/pag/156/las-horas-oscuras-del-sol>, consulté le 27 novembre 2024.

Le gardien de l'art égyptien, disponible sur le site du Musée du Louvre <https://www.louvre.fr/découvrir/le-palais/le-gardien-de-l-art-égyptien>, consulté le 20 novembre 2024.

L'Égypte des pharaons. De Khéops à Ramsès II, disponible sur <https://www.atelier-lumieres.com/fr/legypte-pharaons>, consulté le 9 décembre 2024.

Le mastaba d'Akhethétep, la muséographie, 1905-1932 : 1e installation, disponible sur le site d'archéologie culture <https://archeologie.culture.gouv.fr/akhethetep/fr/1905-1932-1e-installation>, consulté le 6 mai 2024.

Le mastaba d'Akhethétep, la muséographie 1932 - 2018 : 2^e installation, disponible sur le site d'archéologie culture <https://archeologie.culture.gouv.fr/akhethetep/fr/1932-2018-2e-installation>, consulté le 6 mai 2024.

Le mastaba d'Akhethétep, la muséographie, 2019 – 2020 : remise en contexte, disponible sur le site d'archéologie culture <https://archeologie.culture.gouv.fr/akhethetep/fr/2019-2020-remise-en-contexte>, consulté le 6 mai 2024.

Le mastaba prend de la hauteur, disponible sur le site du Musée du Louvre <https://www.louvre.fr/decouvrir/vie-du-musee/le-mastaba-du-louvre-prend-de-la-hauteur>, consulté le 6 mai 2024.

Le musée de Tessé, disponible sur le site vivre le Mans <https://www.lemans.fr/dynamique/des-idees-de-visite/les-musees/le-musee-de-tesse>, consulté le 17 mai 2024.

Le mastaba de Nefirirtenef, disponible sur <https://izi.travel/fr/browse/cff8cec5-52f1-4559-b372-1e747abb5ca4>, consulté le 27 décembre 2024.

The Burial Chamber of Tutankhamun, disponible sur <https://factumfoundation.org/our-projects/interim/tutankhamun-discover-the-kings-tomb-through-virtual-reality/>, consulté le 9 décembre 2024.

Memphis et sa nécropole – les zones des pyramides de Guizeh à Dahchour, disponible sur le site d'UNESCO <https://whc.unesco.org/fr/list/86/>, consulté le 26 mai 2024.

Missions et objectifs, disponible sur <https://icom.museum/fr/a-propos-de-licom/missions-et-objectifs/>, consulté le 10 août 2024.

Musées royaux d'art et d'Histoire (MRAH), disponible sur https://www.belspo.be/belspo/fsi/mrahkmkg_fr.stm, consulté le 9 décembre 2024.

Neues Museum Ägyptische Architekturen, disponible sur <https://www.rao-berlin.de/projekt/neues-museum-aegyptische-architekturen/>, consulté le 27 décembre 2024.

Tombe de Nakht, disponible sur l'ancien site des Musées Royaux d'Art et d'Histoire <https://web.archive.org/web/20170606051811/http://www.kmkg-mrah.be/fr/tombe-de-nakht>, consulté le 29 novembre 2024.

Vente de la copie de la tombe d'Amenmose (lot 123), disponible sur <https://www.sothbys.com/en/auctions/ecatalogue/2003/antiquities-n07949/lot.123.html>.

VÉRO ET EDDY (pseudo), « Le Grand Belzoni », posté sur le blog *En route vers de nouvelles aventures*, s.d., disponible sur <https://www.veroeddy.be/afrique/egypte/voyage-en-egypte/tombe-de-sethi-1er/le-grand-belzoni>, consulté le 4 avril 2024.

VÉRO ET EDDY (pseudo), « Dégradation, pillage et préservation de la tombe de Séthi 1 », posté sur le blog *En route vers de nouvelles aventures*, s.d., disponible sur <https://www.veroeddy.be/afrique/egypte/voyage-en-egypte/tombe-de-sethi-1er/degradations-pillage-preservation-de-tombe-de-sethi-1>, consulté le 4 avril 2024.

OSIRISNET, *Emplacement des nécropoles. Guiza*, disponible sur https://www.osirisnet.net/carte/carte_01.htm?fr, consulté le 12 octobre 2024.

Un parcours de visite modernisé pour la galerie égyptienne du Musée de Tessé, disponible sur le site de la Fondation crédit agricole <https://fondation-ca-paysdefrance.org/projets/un-parcours-de-visite-modernise-pour-la-galerie-egyptienne-du-musee-de-tesse/>, consulté le 17 mai 2024.

2.2 Audio (podcasts, vidéos et documentaires)

L'Italie fascinée par l'Égypte : à la découverte du Musée égyptologique de Turin, avec Cédric Gobeil, dans STORIAVOCE, *Podcasts* [en ligne], 22 septembre 2022, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=ZGOW6TAmcXM>, consulté le 9 septembre 2024.

La chapelle du mastaba d'Akhethétep au Louvre - Ep. 1 : Un mastaba n'est pas le tombeau, Musée du Louvre, web-série diffusée sur Youtube le 11 juillet 2021, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=5pKxA888jDQ>, consulté le 6 mai 2024.

La chapelle du mastaba d'Akhethétep au Louvre - Ep. 2 : Le temps des fouilles à Saqqarah, Musée du Louvre, web-série diffusée sur Youtube le 18 juillet 2021, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=txOozCXNrsM&t=2s>, consulté le 6 mai 2024.

La chapelle du mastaba d'Akhethétep au Louvre - Ep. 3 : Des décors éternels, Musée du Louvre, web-série diffusée sur Youtube le 25 juillet 2021, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=NdJd4XxRo9Q>, consulté le 6 mai 2024.

La chapelle du mastaba d'Akhethétep au Louvre - Ep. 4 : Une nouvelle mise en scène pour la chapelle, Musée du Louvre, web-série diffusée sur Youtube le 1 août 2021, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=fjNOi8q_Wpk&t=4s, consulté le 6 mai 2024.

La chapelle du mastaba d'Akhethétep au Louvre - Ep. 5 : une chapelle restaurée, Musée du Louvre, web-série diffusée sur Youtube le 8 août 2021, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=JtmfK4uC9uk>, consulté le 6 mai 2021.

PLAISANT, Jacques, *Dans les secrets des hiéroglyphes – Les frères Champollion*, Paris, 2022, documentaire diffusé sur Arte France, disponible sur <http://www.arte.tv>, consulté le 15 août 2024.

New Perspectives (Podcast Episode), disponible sur le site de Sara ss <https://sarassallam.com/new-perspectives>, consulté le 16 novembre 2024.

RONDOT, Vincent, *Mais pourquoi sommes-nous tous fascinés par l'Égypte des pharaons ?*, Paris, Musée du Louvre, 2022, conférence disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=FSYalv3xOs>, consulté le 30 mai 2024.

SAVOY, Bénédicte, « Histoire transnationale des musées en Europe : L'extension du domaine des musées (de la fin des années 1820 aux années 1850) », dans RADIO FRANCE, *Podcast [en ligne]*, 22 juin 2018, disponible sur <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-cours-du-college-de-france/l-extension-du-domaine-des-musees-de-la-fin-des-annees-1820-aux-annees-1850-4370451>, consulté le 16 octobre 2024.

WILNER, Frédéric, *Il était une fois le musée du Louvre*, Paris, 2021, documentaire diffusé sur Arte France, disponible sur <http://www.arte.tv>, consulté le 29 juillet 2024.

2.3 Courriers électroniques

Courrier électronique de Gabriele Pieke à Sophie Tornabene [en ligne], Liège, 2 décembre 2024.

Courrier électronique de Kathy Zurek-Doule à Sophie Tornabene [en ligne], Liège, 2 décembre 2024.

2.4 Dossiers de presse

Dossier de presse sur l'exposition « Expéditions d'Égypte » du 31 mars 2023 au 1 octobre 2023, téléchargeable sur https://www.artandhistory.museum/sites/default/files/2023-03/FR_DP_Expeditions%20d%27Egypte.pdf, consulté le 30 août 2024.

Dossier de Presse du 24 juin 2021 Redécouvrir l'Égypte : trois salles du département des antiquités égyptiennes et le mastaba d'Akhetétep rénovés, téléchargeable sur <https://presse.louvre.fr/redécouvrir-legyptetrois-salles-du-departement-des-antiquites-egyptiennes-et-le-mastaba-dakhetetep-renoves/>, consulté le 7 juin 2024.

Dossier de presse de mars 2018 Le Mans – Musée de Tessé ; Demeures d’Éternité – Galerie égyptienne, téléchargeable sur <https://www.lemans-tourisme.com/fr/galerie-egyptienne-du-musee-de-tesse.html>, consulté le 17 mai 2024.