

La muséographie de la polychromie antique : le cas de la statuaire classique sur le terrain muséal belge

Auteur : Diskeuve, Sara

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/2268.2/24754>

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.

LA MUSÉOGRAPHIE DE LA POLYCHROMIE ANTIQUE :
LE CAS DE LA STATUAIRE CLASSIQUE
SUR LE TERRAIN MUSÉAL BELGE

Sara DISKEUVE

Volume I : texte

Mémoire présenté sous la direction de Nicolas NAVARRO en vue de l'obtention du diplôme de Master en Histoire de l'Art et Archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en muséologie

Faculté de Philosophie et Lettres
Département des Sciences historiques
2024-2025



LA MUSÉOGRAPHIE DE LA POLYCHROMIE ANTIQUE :
LE CAS DE LA STATUAIRE CLASSIQUE
SUR LE TERRAIN MUSÉAL BELGE

Sara DISKEUVE

Mémoire présenté sous la direction de Nicolas NAVARRO en vue de l'obtention du diplôme de Master en Histoire de l'Art et Archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en muséologie

Membres du jury : Camille BÉGUIN, Nicolas AMOROSO & Nicolas NAVARRO

Faculté de Philosophie et Lettres
Département des Sciences historiques
2024-2025

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à mon promoteur, Nicolas Navarro, pour le temps qu'il m'a accordé, ses précieux conseils et son accompagnement tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

Je remercie également mes deux lecteurs, Camille Béguin et Nicolas Amoroso, d'avoir accepté de lire ce mémoire, pour leurs conseils avisés, leur suivi attentif et leurs suggestions qui ont contribué à enrichir ce travail.

Mes remerciements s'adressent également aux conservateurs des musées qui ont accepté de répondre à mes questions et tout particulièrement à Nicolas Amoroso, dont la disponibilité et les échanges ont apporté un regard précieux à mon analyse. Leurs témoignages ont été essentiels pour nourrir et approfondir ma réflexion.

Je tiens à souligner l'attention et le temps que Brigitte a consacrés à la relecture de ce mémoire, ce qui m'a été d'une grande aide.

Je souhaite exprimer toute ma reconnaissance à ma famille et tout particulièrement à ma mère, pour son accompagnement depuis le début de mes études, pour son soutien constant et sa confiance inébranlable.

Je tiens à remercier mon copain, Germain, qui a été mon pilier tout au long de ce parcours. Son soutien indéfectible et ses encouragements quotidiens ont été une force inestimable et je lui en suis profondément reconnaissante.

Enfin, je remercie mes amies Juliette et Océane, avec qui j'ai partagé ces cinq années d'études, de Namur à Liège et avec qui j'ai vécu les joies et les difficultés de ce chemin académique. Terminer cette étape importante à leurs côtés rend cette réussite encore plus précieuse.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction générale	9
I. Définitions, problématique et objectifs de la recherche	10
II. Méthodologie de la recherche	13
III. Organisation du mémoire	16
Histoire et évolution de la polychromie antique : perceptions esthétiques, recherches scientifiques, pratiques muséographiques.....	17
I. Introduction	17
II. Aux origines du mythe de la Grèce blanche	18
A. Genèse du mythe : Rome.....	18
B. Renaissance : querelle des couleurs et paragone	19
C. Johann Joachim Winckelmann (XVIIIe siècle).....	21
III. Tournant majeur : les découvertes archéologiques (XIXe siècle).....	23
A. Preuves matérielles	23
B. Réception par les savants : entre évidences et scepticisme	24
IV. Premières initiatives muséales (XIXe siècle).....	27
A. Cas muséaux recensés	28
B. Initiatives non-scientifiques et leur rôle dans la diffusion des savoirs	31
V. Moment d'impasse entre deux révolutions muséographiques (XXe siècle)	32
A. Cas muséaux recensés	34
VI. Révolution polychrome des années 2000 (XXIe siècle)	35
A. Révolution archéométrique : un contexte idéal	35
B. Cas muséaux recensés	36
C. Études récentes sur le sujet.....	40
D. Médiation de la polychromie aujourd'hui	41
VII. Conclusion.....	46
Analyse de terrain.....	49

I. Introduction	49
A. Fonctions du musée	49
B. Exposition permanente et exposition temporaire	51
C. Collections d'antiquités des musées belges.....	53
II. Expositions permanentes	55
A. Introduction	55
B. Musée archéologique (Namur)	56
C. Musée L (Louvain-la-Neuve)	57
D. Musée gallo-romain (Tongres)	63
E. Musée royal de Mariemont (Morlanwelz).....	65
F. Musée royal d'Art et d'Histoire (Bruxelles)	69
G. Conclusion : développement d'une typologie muséographique.....	73
III. Expositions temporaires	79
A. Introduction	79
B. L'Antiquité en couleurs (Tongres).....	79
C. Polychroma - Les couleurs perdues des statues antiques (Morlanwelz)	86
D. Conclusion : comparaison de deux approches muséales	90
IV. Du temporaire au permanent : vers une pérennisation de la polychromie	93
A. Introduction	93
B. Musée gallo-romain (Tongres)	95
C. Musée royal de Mariemont (Morlanwelz).....	97
D. Conclusion : entre ruptures et continuité	98
V. Conclusion.....	101
Synthèse	103
Conclusion générale	111
Bibliographie	115
Liste des tableaux.....	123

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Ce mémoire est né d'un croisement entre un intérêt personnel nourri depuis plusieurs années et une réflexion muséologique développée plus récemment dans le cadre de mon master. Lors de mon bachelier en Histoire de l'Art et Archéologie à l'Université de Namur, j'ai choisi l'option Antiquité, qui m'a fait découvrir diverses civilisations, de l'Égypte ancienne au Proche-Orient, en passant par le monde étrusque, grec et romain. C'est l'Antiquité gréco-romaine qui a particulièrement retenu mon attention et notamment la sculpture grecque, dont l'étude m'a profondément marquée.

C'est au cours de mon bachelier qu'un cours entièrement consacré à la question de la polychromie de la statuaire classique a suscité une curiosité pour le sujet. Pour beaucoup d'étudiants, dont moi-même, il s'agissait d'une découverte surprenante : l'image d'une Antiquité blanche se voyait remise en question. Cette révélation a éveillé en moi un véritable intérêt sur la manière dont cette question est aujourd'hui traitée dans les discours muséaux.

En poursuivant mes études vers un master à l'Université de Liège, j'ai souhaité allier cette passion pour l'Antiquité à ma spécialisation en muséologie. Mon objectif est ainsi de comprendre comment les musées se positionnent face à cette « redécouverte » de la polychromie antique. Comment les musées s'adaptent-ils à ces nouvelles découvertes et pourquoi la polychromie reste-t-elle encore si peu visible dans leur présentation de l'Antiquité ? Comment les institutions muséales choisissent-elles de transmettre, de corriger ou parfois d'ignorer cette dimension polychrome de l'Histoire de l'Art antique ? Plus particulièrement, comment les musées belges se positionnent-ils sur cette question ?

I. DÉFINITIONS, PROBLÉMATIQUE ET OBJECTIFS DE LA RECHERCHE

Je tiens d'abord à préciser que l'objet de ce mémoire n'est pas l'étude directe de la statuaire antique elle-même. Nous ne ferons ni une analyse archéologique, ni une étude artistique des œuvres et de leur polychromie. Il ne s'agit pas ici d'une étude consacrée aux œuvres d'art en tant que telles mais plutôt à leur traitement au sein des institutions muséales.

Muséographie, expographie, scénographie

Le terme « muséographie » apparaît pour la première fois au XVIII^e siècle chez l'auteur Neickel (en 1727)¹. Longtemps, il a voulu désigner « [...] la description du musée et l'ensemble des techniques développées pour remplir les fonctions muséales, y compris la conception des activités, intellectuelles et pratiques qui touchent au musée »². Ce terme recouvre donc également l'aspect pratique, soit ce qui relève de la mise en exposition (scénographie, éclairage, régie, *etc*). Aujourd'hui, la muséographie semble se restreindre progressivement à la dimension intellectuelle du travail en musée³. En 2021, Noémie Drouquet et André Gob dans leur ouvrage *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels* (2021) définissent la muséographie comme « [...] une activité intellectuelle tournée vers l'application pratique, celle qui consiste à définir ou à décrire et analyser la conception d'une exposition (qu'elle soit permanente ou temporaire), sa structure, son fonctionnement et les modes de réception qu'elle induit auprès des publics. C'est aussi le résultat de cette activité : on parlera de muséographie d'une exposition pour désigner sa conception, son agencement, sa structure »⁴.

La tradition francophone veut que le terme de muséographie soit associé aux techniques d'expositions⁵. Mais alors, comment le différencier des termes « expographie » et « scénographie » ? C'est André Desvallées, muséologue français, qui introduit « expographie » en 1993 pour désigner ce qui relève uniquement de l'exposition⁶. Le terme doit être compris comme un dérivé de la muséographie qui se veut plus générale. Ainsi, l'expographie concerne également les expositions qui ont lieu en dehors des musées⁷. La « scénographie » est un terme assez ancien, on le retrouve déjà défini dans l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert⁸. Le terme est ensuite plutôt

¹ « Muséographie » article de MAIRESSE François, in DESVALLÉES & MAIRESSE (dir.) 2011, p. 842.

² MAIRESSE 2022, p. 538.

³ *Idem*, p. 538.

⁴ GOB & DROUQUET 2021, p. 26.

⁵ « Muséographie », article de MAIRESSE François, *op cit.*

⁶ *Idem*, p. 858.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Idem*, p. 859.

adopté dans le monde du théâtre, désignant l’agencement de la scène⁹. Dans son application au musée, « la scénographie regroupe les aspects proprement formels et matériels de l’exposition : cimaises, couleurs, vitrines, éclairage... Les applications de la scénographie consistent à mettre en œuvre les meilleures formules pour communiquer au visiteur le programme scientifique d’une exposition, à la différence de la décoration, qui utilise les collections et autres éléments de la présentation uniquement en fonction de critères esthétiques. »¹⁰

Ainsi, François Mairesse, dans son *Dictionnaire de muséologie*, explique qu’il existerait une hiérarchie « implicite, d’un point de vue décisionnel » entre ces trois pratiques. La hiérarchie se développerait comme suit (du plus grand pouvoir décisionnel au moindre) : muséographe, expographe, scénographe et enfin décorateur¹¹.

Polychromie

Définissons à présent le terme « polychromie ». Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849, archéologue français, apparaît comme le premier à employer le terme de « polychromie » appliqué à l’étude de l’art grec¹². Marie-Thérèse Baudry, spécialiste de la sculpture, définit la polychromie telle que la « qualité de ce qui est de plusieurs couleurs. La polychromie résulte, soit de la diversité des matériaux de structure utilisés, soit de l’application d’un revêtement (enduit, peinture, métal en feuille ou en poudre) sur la surface d’un matériau »¹³. L’adjectif polychrome, que nous utiliserons beaucoup, représente par conséquent ce « qui est de plusieurs couleurs »¹⁴. À l’inverse, la « monochromie » est la « qualité de ce qui est d’une seule couleur. La monochromie résulte de l’aspect uniforme du matériau de structure utilisé ou du revêtement. »¹⁵

Notre étude s’intéresse à la manière dont la polychromie de la statuaire antique est muséographiée dans le paysage muséal belge à travers leurs expositions permanentes et temporaires. La problématique centrale peut se formuler ainsi : comment la polychromie antique est-elle intégrée dans les dispositifs muséographiques, et que révèlent ces choix de présentation sur la manière dont les institutions belges se positionnent aujourd’hui face à cette thématique ? Afin de répondre à cette interrogation, nous proposons de développer une typologie muséographique - intégrative,

⁹ « Muséographie », article de MAIRESSE François, *op. cit.*, p. 859.

¹⁰ *Idem*, p. 860.

¹¹ *Idem*, p. 860-861.

¹² GRAND-CLÉMENT 2005, p. 146.

¹³ « Polychromie », in BAUDRY 2022, p. 656.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

suggestive et omissive - permettant de caractériser les différentes approches observées. Cette problématique soulève plusieurs questions complémentaires :

- Quels dispositifs sont mobilisés dans les expositions permanentes pour restituer ou évoquer la polychromie antique et certains de ces dispositifs tendent-ils à prévaloir sur d'autres ?
- Les expositions temporaires offrent-elles un cadre plus favorable à l'intégration ou à la restitution de la polychromie antique que les expositions permanentes ?
- Comment la polychromie présentée dans le cadre d'expositions temporaires se pérennise-t-elle dans les expositions permanentes ?
- Comment parvenir à une pérennisation « aboutie » de la polychromie dans les expositions permanentes, de manière à inscrire durablement les connaissances et expérimentations développées dans les expositions temporaires ?
- Comment se situe la Belgique par rapport à ce sujet et dans quelle mesure son histoire patrimoniale et muséale influence-t-elle la muséographie de la polychromie antique ?
- Enfin, quelles orientations peut-on envisager pour les années à venir ?

II. MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

La méthodologie de ce mémoire repose sur une approche combinant deux parties distinctes mais complémentaires. La première partie du mémoire est basée sur la recherche bibliographique. Elle a pour objectif de dresser un état de la recherche existante et de dégager les concepts et cadres théoriques nécessaires à l'analyse. Dans un second temps, une étude de terrain est menée. Cette dernière repose sur une observation et une analyse personnelles des cas d'étude. L'articulation de ces deux démarches, l'une théorique et l'autre pratique, permet de proposer une réflexion à la fois fondée sur la recherche et enrichie par une expérience directe, favorisant ainsi une analyse nuancée et contextualisée.

L'une des premières étapes de ce travail a consisté à établir une sélection de musées pertinents pour l'étude. La sélection a été délibérément restreinte au territoire belge, afin de combler un manque de recherche identifié sur ce sujet au niveau national. Contrairement à d'autres pays, tels que la France, le Danemark ou l'Allemagne, où des travaux plus nombreux existent déjà (BÉGUIN, JOCKEY, ØSTERGAARD, BRINKMANN), la Belgique apparaît en effet comme un terrain encore largement inexploré en matière d'études portant sur la muséographie de la polychromie. Ce mémoire entend contribuer à combler à son échelle cette lacune en focalisant son analyse sur le contexte muséal belge. Il ne s'agit pas de formuler une réponse exhaustive ou définitive, mais d'apporter certains éléments de réflexion susceptibles d'enrichir la recherche à ce sujet.

Le critère principal retenu pour la sélection de nos cas d'étude était la présence d'une collection de statuaire classique au sein du musée. Un recensement a donc été effectué à partir de recherches visant à identifier les institutions répondant à ce critère. Il est rapidement apparu que le nombre de musées belges présentant de telles collections était relativement limité. Cinq musées ont finalement été retenus pour l'analyse : le Musée archéologique de Namur, le Musée L de Louvain-la-Neuve, le Musée gallo-romain de Tongres, le Musée royal de Mariemont et le Musée d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Ces institutions constituent la base de l'étude de terrain. Par ailleurs, deux expositions temporaires issues de ces musées ont été choisies comme cas spécifiques afin de nourrir les deuxième et troisième volets de l'analyse.

En amont des visites, une grille-type d'observation avait été imaginée afin de structurer la collecte des informations (Cf. Annexe I). Elle m'a permis de rassembler systématiquement des éléments tels que la muséographie générale, le traitement des collections antiques, la présence de dispositifs de médiation, les textes, *etc*¹⁶.

Les visites *in situ* ont été réalisées afin d'observer les expositions permanentes ainsi qu'une exposition temporaire, selon un protocole d'observation centré exclusivement sur les collections de statuaires antiques gréco-romaines, en lien direct avec la problématique de ce mémoire. Les autres parcours proposés par les institutions n'ont donc pas été pris en compte, l'objectif n'étant pas de comparer la muséographie générale des musées, mais de se concentrer spécifiquement sur la statuaire antique. A posteriori, cette approche présente toutefois une limite : un parcours à travers d'autres départements, tels que ceux consacrés aux collections égyptiennes ou médiévales, aurait pu permettre de vérifier si et comment la question de la polychromie était abordée dans d'autres contextes.

La visite s'est déroulée selon deux niveaux d'analyse. D'abord, une évaluation globale de la muséographie a été effectuée afin de caractériser l'ambiance générale (dominante chromatique et traitement de la lumière, impression d'une scénographie récente ou plus ancienne, style architectural de l'espace et organisation générale du parcours). Ensuite, un examen plus détaillé de l'exposition a été conduit, portant principalement sur l'analyse des supports textuels (panneaux et cartels d'œuvres) ainsi que, lorsqu'ils étaient présents, des différents dispositifs de médiation.

En amont, mais également en parallèle des visites de terrain, une recherche bibliographique a été menée afin d'inscrire l'analyse dans un cadre théorique. Ce travail a d'abord porté sur des sources générales consacrées à la polychromie antique, permettant d'approfondir et d'actualiser mes connaissances déjà acquises dans le cadre universitaire. Dans un second temps, la recherche s'est orientée vers des publications spécifiquement consacrées à la muséographie de la polychromie antique. Cette démarche s'est toutefois heurtée à une limite notable : les travaux directement dédiés à ce sujet restent relativement rares, soulignant le caractère encore émergeant de ce champ d'étude. L'un des défis majeurs de ce mémoire réside dans la rareté des sources explicitement consacrées à

¹⁶ Nous sommes conscients que le texte (cartels, panneaux, *etc*) constitue une forme de médiation. Toutefois, dans le cadre de cette étude, nous distinguons la médiation textuelle des dispositifs de médiation, entendus ici comme des supports visuels non-textuels : restitution, projection, tablette tactile, photographie, *etc*.

la muséographie de la polychromie antique. Si la question de la couleur dans la sculpture classique fait aujourd’hui l’objet de nombreuses recherches, les modalités concrètes de sa mise en exposition, elles, demeurent largement peu documentées. Cette difficulté est soulignée de manière significative par Jan Stubbe Østergaard, directeur de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, qui écrit à ce propos : « Les réflexions muséographiques autour de cette mise en scène ont été menées en interne par les équipes du musée et n’ont pas été publiées, comme c’est malheureusement souvent le cas. »¹⁷ Philippe Jockey, archéologue et spécialiste de la sculpture antique, souligne également : « Une muséographie de la Grèce blanche, donc, dont l’histoire détaillée et exhaustive reste d’ailleurs à écrire... »¹⁸. Il apparaît donc que les données liées à une muséographie de la polychromie antique restent rares. En 2017, Østergaard a publié un article majeur sur les restitutions expérimentales dans les expositions permanentes, retracant l’évolution des dispositifs permanents du XIX^e au XXI^e siècles. Plus récemment, en 2021, Camille Béguin, chercheuse française, a soutenu une thèse de doctorat sur l’analyse de la médiation de la polychromie antique à travers divers terrains (France, Athènes, Rome, Naples, Berlin, *etc*).

Enfin, une dernière étape de la méthodologie a consisté à échanger avec les conservateurs des musées sélectionnés (Cf. annexe 2). Bien qu’il ne s’agisse pas d’entretiens formels au sens strict, ces échanges ont permis d’obtenir des informations précises pour compléter l’observation directe. Deux conservateurs ont particulièrement contribué à la recherche : Nicolas Amoroso (conservateur des antiquités grecques et romaines au Musée royal de Mariemont) ainsi que Sam Cleymans (responsable de département des expositions au Musée gallo-romain de Tongres). Ces deux institutions occupant une place centrale dans l’analyse, leurs témoignages ont permis de mieux comprendre les partis pris respectifs des musées. Des réponses ont également été obtenues de la conservatrice du Musée archéologique de Namur et de la conservatrice du Musée d’Art et d’Histoire de Bruxelles. En revanche, les responsables des collections au Musée L de Louvain-la-Neuve n’ont pas donné suite. Cette absence de réponse constitue une limite pour la recherche, dans la mesure où elle restreint la possibilité de recueillir directement le point de vue de cette institution.

¹⁷ ØSTERGAARD 2017, p. 193.

¹⁸ JOCKEY 2013, p. 117.

III. ORGANISATION DU MÉMOIRE

Après avoir présenté la méthodologie utilisée dans cette recherche, il s'agit à présent d'exposer la manière dont le mémoire s'organise. Comme expliqué dans la partie méthodologie, celui-ci se développe en deux parties : l'une plutôt théorique et l'autre plutôt pratique et analytique.

La première partie est consacrée à l'histoire et à l'évolution de la polychromie antique à travers les perceptions esthétiques, la recherche archéologique et scientifique ainsi que les pratiques muséographiques. Elle vise à retracer les grandes étapes qui ont marqué la muséographie de la polychromie de la statuaire antique au fil des siècles. Elle s'appuiera sur des auteurs de référence en la matière ayant fait avancer la réflexion sur notre problématique. Lorsque cela sera possible, un recensement des cas muséaux et des types de dispositifs de médiation documentés viendra compléter cette approche.

La seconde partie du mémoire adopte une approche plus pratique. Elle repose sur une analyse de terrain à la fois analytique et comparative, permettant de confronter les approches muséales observées et de mettre en lumière les similitudes, différences et spécificités de chaque musée. Cette partie s'organise en trois volets :

- Les expositions permanentes ;
- Les expositions temporaires ;
- La question de la pérennisation de la polychromie dans les expositions permanentes après une exposition temporaire.

À la fin de chacun de ces volets, une conclusion mettra en évidence les approches muséales propres à chaque type d'exposition et les résultats qui leur sont associés. Ces trois conclusions intermédiaires serviront de base à l'élaboration d'une synthèse générale, à distinguer de la conclusion générale. Cette synthèse aura pour objectif de rassembler et de comparer les résultats obtenus dans les trois volets, en mettant particulièrement en avant la typologie muséographique développée tout au long de la seconde partie.

La conclusion finale, quant à elle, sera davantage centrée sur la méthodologie employée et sur une réflexion élargie concernant les limites de l'étude et les perspectives de recherche.

HISTOIRE ET ÉVOLUTION DE LA POLYCHROMIE ANTIQUE : *PERCEPTIONS ESTHÉTIQUES, RECHERCHES SCIENTIFIQUES, PRATIQUES MUSÉOGRAPHIQUES*

I. INTRODUCTION

Avant d'aborder la muséographie de la polychromie antique, il m'a paru essentiel d'en retracer brièvement l'histoire. Comprendre comment les sculptures grecques et romaines sont exposées aujourd'hui suppose d'interroger les perceptions esthétiques et les constructions culturelles qui ont façonné leur réception au fil des siècles. J'ai donc choisi de m'attarder sur des moments et des figures qui ont eu un impact direct sur la manière dont la polychromie antique a été comprise, transmise puis muséographiée.

Nous reviendrons dans un premier temps aux sources antiques elles-mêmes, afin de comprendre comment la polychromie était pensée dans l'Antiquité. La Renaissance marque un tournant décisif avec la redécouverte des sculptures antiques, dont la blancheur, conséquence du temps qui passe, fut interprétée à tort comme une caractéristique originelle. Dès cette époque, les premières collections se constituent en dehors de tout contexte archéologique, privilégiant plutôt une approche esthétique¹⁹. Les sculptures sont dès lors isolées de leur environnement d'origine, décontextualisées, confondant reliefs et rondes-bosses, originaux grecs et copies romaines²⁰. Le néoclassicisme renforce cette vision en érigéant la blancheur du marbre en idéal esthétique, contribuant ainsi à la construction durable du mythe d'une Antiquité blanche.

Ce n'est qu'à partir des grandes campagnes de fouilles archéologiques du XIX^e que des indices matériels de polychromie sont mis au jour, lançant véritablement le débat sur la réalité polychrome des statues antiques. Ces découvertes ont joué un rôle décisif dans la remise en question du paradigme dominant, jusqu'à conduire à une lente mais progressive revalorisation de la polychromie dans les pratiques muséales. Il faut attendre les années 1960 pour que l'étude de la sculpture antique connaisse un véritable tournant : le rapport à l'Antiquité est réinterrogé, les méthodes renouvelées et les objets replacés dans leur contexte matériel, historique et culturel²¹.

¹⁹ JOCKEY 2007, p. 19.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

Après avoir retracé les très grandes étapes de l'histoire de la polychromie antique, ainsi que les origines du mythe de la « Grèce blanche », nous examinerons l'émergence progressive de sa muséographie. Il s'agira d'identifier et d'analyser un ensemble de cas d'études documentés, choisis pour leur valeur significative dans l'évolution des dispositifs de présentation de la polychromie dans les musées.

II. AUX ORIGINES DU MYTHE DE LA GRÈCE BLANCHE

A. Genèse du mythe : Rome

Le mythe d'une Antiquité blanche ne naît pas uniquement à l'époque moderne : elle trouve aussi certaines de ses origines dès l'époque romaine. Si l'art grec était effectivement polychrome, l'Empire romain, en particulier à partir du II^e siècle après J.-C., amorce déjà un glissement esthétique et idéologique qui prépare le terrain au mythe de la Grèce blanche²².

C'est sous le règne de l'empereur Hadrien (76-138 après J.-C.) que s'opère un changement significatif dans la perception du marbre blanc. Admirateur de la culture grecque, l'empereur cherche à se placer dans la continuité de cet héritage²³. Il encourage alors une esthétique épurée qui valorise la blancheur du marbre en tant que symbole de noblesse et d'élégance. Il vise le retour à une certaine « pureté » classique²⁴.

Mais alors, une question se pose : « À partir de quand exactement la Grèce antique est-elle devenue synonyme en Europe de Grèce blanche ? »²⁵ Selon Jockey, qui a consacré un ouvrage entier à ce mythe, nous sommes face à une construction occidentale très ancienne, consciente et à la fois inconsciente²⁶. Le mythe de la Grèce blanche trouverait ses racines profondes dès l'Antiquité romaine. Comme l'explique Jockey, c'est sous la République et plus encore sous l'Empire, que s'amorcent les premières bases de cette vision idéalisée²⁷.

Si la polychromie continue certes d'exister, elle n'atteindra plus jamais l'importance qu'elle avait connue dans l'art grec²⁸. La sculpture n'est plus considérée comme un vecteur de réalisme mais

²² GRAND-CLÉMENT 2018 [en ligne].

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ JOCKEY 2013, p. 11.

²⁶ *Idem*, p. 12.

²⁷ *Idem*, p. 60.

²⁸ *Idem*, p. 77.

comme un porteur de symboles. Ce que recherchent les Romains, ce n'est pas la fidélité visuelle d'origine (et donc de la couleur). Ils sont à la recherche de l'idéal classique grec qu'ils érigent en pilier de leur idéologie impériale²⁹.

C'est dans ce contexte qu'émerge, au tournant des II^e et du I^{er} siècles avant J.-C., un vaste commerce de copies d'œuvres grecques³⁰. Réalisées à partir de moulages, ces copies souvent en marbre blanc, négligent la plupart du temps la restitution des couleurs originelles. Jockey insiste : « Pour la sculpture en marbre, l'alternative était simple : "soit copier en blanc soit ne pas copier". »³¹ Ce choix technique contribue à figer l'image d'une sculpture antique blanche, inaugurant une tradition visuelle privée de sa réalité matérielle.

À l'époque de l'Empire romain, la manière de penser l'art évolue sensiblement. La sculpture et la peinture, longtemps associées pour imiter le réel (la mimésis), commencent peu à peu à être envisagées comme deux arts à part entière, chacun porteur de ses propres valeurs³². La peinture incarne alors la « perfection de l'art de la couleur », tandis que la sculpture devient la « quintessence de l'art de la forme »³³. Derrière cette distinction se cache déjà un questionnement sur la primauté de la forme ou de la couleur, sur ce qui doit être considéré comme l'essence même de l'art. Ce débat, esquissé dans l'Antiquité, ne disparaît pas. Il réapparaît avec force à la Renaissance, sous la forme de la querelle des couleurs et du paragone, révélant ainsi la profonde continuité des tensions esthétiques qui traversent l'Histoire de l'Art occidental³⁴.

B. Renaissance : querelle des couleurs et paragone

La Renaissance (XIV^e-XVI^e siècles), période vouant un véritable culte de l'antique³⁵, constitue un moment clé dans l'Histoire de l'Art, où l'on prône un retour à l'Antiquité³⁶. C'est à cette époque que se cristallisent de nombreux débats autour de la primauté des arts, notamment à travers les célèbres querelles sur la place de la couleur (*colore*) et du dessin (*disegno*) ou encore sur la hiérarchie entre peinture et sculpture, dans le cadre du paragone. Ces controverses théoriques

²⁹ JOCKEY 2013, p. 81.

³⁰ *Idem*, p. 84.

³¹ *Idem*, p. 87.

³² *Idem*, p. 77.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Idem*, p. 72.

³⁵ MURRAY & MURRAY 1991, p. 10.

³⁶ BERTRAND 2001, p. 12.

trouvent un écho dans les tensions déjà perceptibles à l'époque romaine, où s'était amorcée une légère séparation entre peinture et sculpture.

Vers le milieu du XVI^e siècle, les débats commencent et les traités de peinture à ce propos s'enchaînent avec des auteurs tels que Pino, Doni, Biondo et Dolce³⁷. Un débat s'ouvre autour de la couleur et du dessin : la querelle des couleurs. Il s'agit d'un débat esthétique qui oppose les partisans du dessin (les Poussinistes) à ceux de la couleur (les Rubenistes) autour de la question de savoir lequel des deux éléments est essentiel à la réussite d'une œuvre³⁸. Le dessin et la peinture passent alors d'indissociables à « deux manières antinomiques de produire et de définir cet art. »³⁹

À la même époque, apparaît un genre littéraire opposant cette fois-ci deux arts : le paragone. Léonard de Vinci enclenche le débat lorsqu'il associe le peintre à un gentilhomme (donc lui-même) et le sculpteur à un travailleur manuel sale et couvert de poussière (sous-entendu Michel-Ange)⁴⁰. Il affirme : « Je ne trouve entre peinture et sculpture d'autre différence que celle-ci : le sculpteur fait ses œuvres avec plus d'effort physique que le peintre, et le peintre les siennes avec plus d'effort intellectuel. »⁴¹ À ce moment-là, naît une rivalité entre peintre et sculpteur. Le paragone est parfois résumé à un débat purement littéraire et théorique posant la question de « lequel des arts, de la peinture ou de la sculpture, a le plus de caractéristiques théoriques ? »⁴² Plus largement, le paragone est un « débat fondé sur l'impératif mimétique de la peinture et de la sculpture pendant la Renaissance. »⁴³ Il est donc certes motivé par les débats littéraires entre artistes mais il s'agit surtout d'une compétition d'ordre visuel⁴⁴. Les écrivains florentins Varchi et Doni tentent de calmer les débats en trouvant une base commune aux deux arts : le *disegno*. Pour rapprocher la sculpture et la peinture par le dessin, il fallait en exclure la peinture⁴⁵.

On voit donc qu'à la Renaissance, la couleur est mise de côté par la sculpture, ce qui influencera forcément la vision de la statuaire polychrome dans le temps. Il existe désormais, d'un côté la forme, et de l'autre la couleur.

³⁷ Cat. Exp. 2004, p. 11.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Idem*, p. 16.

⁴¹ CHASTEL 1987, p. 104.

⁴² HENDLER 2013, p. 28.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cat. Exp. 2004, p. 16.

C. Johann Joachim Winckelmann (XVIII^e siècle)

Au XVIII^e siècle, l'étude de l'art grec repose principalement sur deux types de sources : les textes littéraires antiques (PAUSANIAS, PLINE L'ANCIEN, THÉOPHRASTE, *etc*) et les objets matériels⁴⁶. Il faut souligner que ces objets d'études sont, pour la plupart, des copies romaines d'originaux grecs⁴⁷. Confondre copie romaine et original grec fausse déjà en partie leur interprétation⁴⁸. À l'époque, elles sont souvent conservées chez des antiquaires⁴⁹. Au XVIII^e siècle, la couleur sur la statuaire est ouvertement critiquée. Par exemple, le sculpteur Étienne Maurice Falconet (1716-1791) déclare en 1761 : « [...] chacun des arts a ses moyens d'imitation, la couleur n'en est point un pour la sculpture. »⁵⁰

C'est dans ce climat idéologique que l'archéologue allemand, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), s'impose comme figure centrale. Son œuvre majeure, *Histoire de l'art de l'Antiquité* (1764), concentre son analyse sur l'art grec, en excluant quasi totalement l'architecture. Winckelmann élabore sa pensée sans jamais se rendre en Grèce, refusant à trois reprises d'y aller⁵¹. Sa méthode repose par conséquent exclusivement sur l'observation de sculptures dans les collections de copies romaines accompagnée de la lecture des textes antiques⁵². Un parti pris méthodologique majeur qui alimente un regard idéalisé et souvent biaisé sur l'art antique. Sa vision ne repose pas sur la matérialité des œuvres, mais sur une construction intellectuelle correspondant aux canons esthétiques de son époque. Pourtant, dès les années 1750, l'hypothèse d'une « polychromie généralisée » émerge chez des auteurs comme James Stuart, Nichols Revett ou encore Richard Chandler⁵³. Adeline Grand-Clément, professeure d'histoire grecque, avance que la réticence de Winckelmann à voyager pourrait traduire une volonté de ne pas voir son mythe remis en cause : « [...] c'est probablement pour ne pas risquer d'ébranler le mythe qu'il avait construit, en confrontant sa vision idéale à une Grèce bien réelle. »⁵⁴

⁴⁶ GRAND-CLÉMENT 2005, p. 140.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ « En couleurs, la sculpture polychrome en France 1850-1910 » [en ligne], disponible sur <https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/expositions/presentation/en-couleurs-la-sculpture-polychrome-en-france-1850-1910> (consulté le 24 juin 2025).

⁵¹ « Introduction » de GALLO Daniela (2005), in WINCKELMANN 1764, p. 20.

⁵² GRAND-CLÉMENT 2005, p. 141.

⁵³ RIBEYROL 2013, p. 113.

⁵⁴ GRAND-CLÉMENT 2005, p. 142.

Dans ses écrits, Winckelmann érige la blancheur en idéal esthétique, moral et universel. Pour lui, la couleur n'est qu'un accessoire secondaire :

« La couleur contribue à la beauté, mais elle n'est pas la beauté même ; elle la rehausse et fait valoir ses formes [...] Comme la couleur blanche est celle qui réfléchit le plus les rayons lumineux et frappe donc le plus sensiblement, un beau corps sera d'autant plus beau qu'il sera blanc. »⁵⁵

La blancheur, parce qu'elle est la plus proche de la lumière, devient pour lui l'idéal esthétique par excellence⁵⁶. Ce culte du marbre blanc est hérité en partie des débats déjà présents à la Renaissance, mais Winckelmann lui donne une cohérence théorique nouvelle⁵⁷. Il affirme la supériorité de la sculpture sur la peinture dans la hiérarchie des arts, prenant clairement position dans la querelle des Anciens et des Modernes. Pour lui, le dessin et la forme appartiennent à l'Antiquité tandis que la couleur serait une invention moderne⁵⁸. La couleur est perçue comme étrangère, voire même nuisible, à la sculpture, qui doit, selon cette vision, sublimer la forme pure⁵⁹.

Dès sa publication, *L'Histoire de l'art de l'Antiquité* devient une référence incontournable en Europe⁶⁰. Winckelmann devient le père fondateur de l'Histoire de l'Art et ses méthodes sont appliquées bien au-delà de l'étude de l'Antiquité⁶¹. Le blanc se répand ainsi comme idéal de beauté dans l'art, symbole de pureté et de perfection, qui s'impose comme canon esthétique dans la statuaire européenne du XIX^e siècle⁶². Il influence les artistes, les collectionneurs et bientôt les musées⁶³.

Aujourd'hui, ses écrits font l'objet d'une relecture fortement critique. Ainsi, dans un article consacré au rôle de Winckelmann dans l'Histoire de l'Art, François Blanc souligne : « De la part d'un homme qui ne s'est pas encore rendu en Italie et dont la connaissance des œuvres antiques, on

⁵⁵ POMMIER 2003, p. 247.

⁵⁶ GRAND-CLÉMENT 2005, p. 153.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 153-154.

⁵⁹ « En couleurs, la sculpture polychrome en France 1850-1910 » [en ligne], *op. cit.*

⁶⁰ « Introduction » de GALLO Daniela (2005), *op. cit.*, p. 25-26.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² « En couleurs, la sculpture polychrome en France 1850-1910 » [en ligne], *op. cit.*

⁶³ « Introduction » de GALLO Daniela (2005), *op. cit.*

l'a dit, est parcellaire et surtout livresque, cette défense et illustration de l'imitation de l'art antique peut surprendre. »⁶⁴

Dans un article dédié à l'esthétique classique du XIX^e siècle, Grand-Clément met en avant que le classicisme attribué à l'art grec relève en réalité d'une construction moderne. Celle-ci serait fondée sur des critères esthétiques propres à cette époque, et non nécessairement conformes à ceux des Grecs⁶⁵. C'est en réalité l'art néo-classique et non l'art grec classique qui tolère mal la présence de la couleur⁶⁶. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'affirmation de Béguin selon laquelle « le patrimoine statuaire-antique-marmoréen s'est écrit sans couleur »⁶⁷. Autrement dit, l'histoire de la statuaire antique s'est construite en effaçant la polychromie, au profit d'un idéal de blancheur devenu la norme. Mais cette vision ne résistera pas indéfiniment. À partir du XIX^e siècle, des découvertes archéologiques majeures viennent progressivement remettre en question cette représentation de l'Antiquité.

III. TOURNANT MAJEUR : LES DÉCOUVERTES ARCHÉOLOGIQUES (XIX^E SIÈCLE)

A. Preuves matérielles

Le XIX^e siècle est marqué par de grandes découvertes archéologiques en Grèce, en Sicile et en Italie du Sud⁶⁸. À l'époque, les voyageurs et archéologues découvrent et relèvent des traces de couleurs sur les peintures, les sculptures ainsi que sur l'architecture⁶⁹. Une évolution majeure prend place en Europe occidentale : la naissance de l'archéologie moderne⁷⁰. Au début du XIX^e siècle, les premiers départements d'Histoire de l'Art et Archéologie ouvrent dans les universités européennes. La naissance de ces départements permet d'enseigner des méthodes plus scientifiques et systématiques de l'archéologie⁷¹. Ces recherches sont désormais basées sur la science et l'analyse stylistique⁷². Et grâce à cette approche, des traces de polychromie sont quasiment systématiquement observées sur les nouvelles découvertes⁷³. Cette révolution va bousculer le mythe de la Grèce blanche et plus

⁶⁴ BLANC 2018, p. 5.

⁶⁵ GRAND-CLÉMENT 2005, p. 157.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ BÉGUIN 2021, p. 83.

⁶⁸ GRAND-CLÉMENT 2005, p. 139.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 142.

⁷¹ BRINKMANN, *et al.*, 2007, p. 15.

⁷² *Ibidem*, p. 15.

⁷³ *Ibidem*.

largement l’Histoire de l’Art. Bien que la couleur commençait déjà à se révéler à la fin du XVIII^e siècle, c’est au début du XIX^e qu’elle éclate au grand jour⁷⁴.

En ce début de XIX^e siècle, les découvertes archéologiques attestant de la polychromie se multiplient. Elles culminent dans les années 1880 avec les grandes fouilles de l’Acropole d’Athènes⁷⁵. En effet, entre 1884 et 1885, sur l’Acropole d’Athènes, on découvre une fosse antique contenant un lot inédit de statues féminines, des *korai*, présentant de riches traces de polychromie. Elles avaient été enfouies après le sac de l’Acropole en 480 avant J.-C., permettant une conservation exceptionnelle des couleurs⁷⁶.

Heinrich Blümner, encyclopédiste allemand, s’attache à la fin du XIX^e siècle à replacer la statuaire classique dans une histoire générale des techniques⁷⁷. Son approche est de ne plus réduire l’objet sculpté à un discours esthétique mais bien à un discours technique. Plus encore, en plus des sources textuelles et iconographiques, il base ses recherches sur l’analyse de l’objet⁷⁸. Dans cette approche basée sur l’analyse des traces, il aborde très tôt la question de la polychromie de ces statues classiques. Pour prouver sa théorie, il allie les sources antiques évoquant le sujet et les preuves matérielles visibles sur les objets⁷⁹.

Si les grandes découvertes archéologiques du XIX^e siècle apportent désormais des preuves tangibles de la polychromie antique, elles ne suffisent pas à faire consensus. L’absence de moyens de diffusion en couleurs limite la diffusion de ces découvertes. La question de la polychromie divise alors profondément les savants européens : entre ceux qui y voient une réalité historique indiscutable et ceux qui, influencés par les critères esthétiques ou idéologiques en place, refusent d’y croire. Une véritable controverse s’installe alors.

B. Réception par les savants : entre évidences et scepticisme

1. Moyens de diffusion des découvertes

Malgré ces preuves matérielles inédites, de nombreux chercheurs continuent à nier cette polychromie de la statuaire. Il faut se remettre dans le contexte du XIX^e siècle : à l’époque les

⁷⁴ JOCKEY 2013, p. 288.

⁷⁵ GRAND-CLÉMENT 2005, p. 143.

⁷⁶ JOCKEY 2013, p. 289-290.

⁷⁷ BLÜMNER 1884.

⁷⁸ JOCKEY 2007, p. 21.

⁷⁹ BLÜMNER 1884, pp. 203-210.

moyens de diffusion de ces découvertes sont très limités⁸⁰. Ainsi, « [...] les historiens (et les historiens de l'art encore plus que les autres) ont, jusqu'à une date récente, pensé et étudié le passé soit comme un monde fait de gris, de noir et de blanc, soit comme un univers d'où la couleur était totalement absente. »⁸¹ Par exemple, pour les fouilles de l'Acropole d'Athènes, la diffusion de ces découvertes est très lente⁸². Aujourd'hui, nous disposons de nombreux moyens de diffusion, notamment la photographie et la vidéo en couleurs, ce qui facilite évidemment la réception et l'acceptation de cette polychromie⁸³.

À l'époque, deux médias principaux se dégagent : les dessins dans les publications scientifiques ainsi que les quelques expositions qui ont lieu en Europe ou dans des salons internationaux⁸⁴. Pour admettre l'existence de la polychromie, il est nécessaire de proposer des preuves visuelles : « [...] la couleur est une donnée sensible qui passe par les images plus que par les mots. »⁸⁵ Ainsi, on comprend que, pour admettre cette nouvelle réalité, il est nécessaire de pouvoir la visualiser. Les textes ne suffisent pas. La polychromie se doit d'être vue et surtout, en couleurs. La diffusion de la polychromie est donc encore très limitée dans ce contexte, malgré les preuves archéologiques⁸⁶.

Vers la fin des années 1830, une nouvelle technique d'impression apparaît : la chromolithographie⁸⁷. Cette technique permet d'imprimer des milliers de tirages d'images en couleurs. Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867) utilise cette technique dans l'ouvrage *L'architecture polychrome chez les Grecs* (1851)⁸⁸. Cette technique révolutionnaire permet désormais de diffuser ces nouveaux savoirs en couleurs auprès des scientifiques de toute l'Europe⁸⁹.

2. Naissance d'une controverse (1830-1860)

Entre 1830 et 1860, ces découvertes provoquent une intense controverse, notamment en France, divisant la communauté scientifique en deux camps. Grand-Clément nous explique cette controverse. D'un côté, certains soutiennent l'hypothèse d'une Antiquité polychrome et de l'autre, certains refusent d'admettre cette théorie⁹⁰. Les premiers basent leur discours sur des preuves

⁸⁰ GRAND-CLÉMENT 2005, p. 143.

⁸¹ PASTOUREAU 2005, p. 52.

⁸² GRAND-CLÉMENT 2005, *op. cit.*

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Idem*, p. 144.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Idem*, p. 139.

archéologiques, tandis que les seconds se basent sur trois types d'arguments : politique, radical et mystique⁹¹.

Nous devons le déclenchement de cette controverse à deux savants français : Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849) et Jacques-Ignace Hittorff. Ils sont les premiers spécialistes à réaliser une synthèse des différentes preuves attestant de l'existence de la polychromie⁹².

Quatremère de Quincy publie un ouvrage majeur en 1814 : *Le Jupiter Olympien - L'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue ; ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toretique, et l'histoire de la statuaire en or et ivoire chez les Grecs et les Romains, avec la restitution des principaux monuments de cet art et la démonstration pratique ou le renouvellement de ses procédés mécaniques*⁹³. La particularité de cette œuvre est que pour la première fois, un spécialiste affirme fermement que l'art classique n'était pas monochrome et qu'il appréciait même « l'alliance de matériaux colorés »⁹⁴. Quatremère de Quiciny est conscient de la controverse autour de cette hypothèse auprès de ses contemporains :

« Les modernes, toutes les fois qu'ils ont aperçu, soit en réalité dans les monuments, soit en récit chez les écrivains, des traces de ce goût [pour la polychromie], semblaient s'être accordés, tantôt à les effacer comme injurieux au génie des anciens, tantôt à dissimuler l'existence, et presque toujours à en détourner les yeux. »⁹⁵

Mais celui qui déclenche véritablement la controverse est Hittorff. Il se place dans la lignée de Quatremère de Quincy et continue son étude⁹⁶. En 1822 et 1823, il se rend lui-même sur les sites archéologiques siciliens d'Agrigente et de Sélinonte⁹⁷. Il y rassemble des preuves en faveur de l'existence de la polychromie et les présente en 1824 à l'Académie des Beaux-Arts de Paris⁹⁸. Il affirme notamment : « Les traces ne laissent plus aucun doute sur l'usage général adopté par les anciens de colorier leurs sculptures et leurs édifices [...] »⁹⁹

⁹¹ JOCKEY 2013, p. 131.

⁹² GRAND-CLÉMENT 2005, p. 146.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ QUATREMÈRE DE QUINCY 1884, p. 29.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 147.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ HITTORFF 1982, p. 340.

Ses déclarations vont au-delà de tout ce qui était admis à l'époque, engendrant une large controverse dans le milieu scientifique¹⁰⁰. Les spécialistes partagent leurs opinions à travers la publication d'articles scientifiques parus principalement dans le *Journal des Savants*¹⁰¹. Désiré Raoul-Rochette, professeur d'archéologie, y écrit : « La raison qui parle contre l'emploi de la peinture sur de grandes surfaces [...] c'est le goût épuré des Grecs, qui ne pouvait tendre qu'à embellir les matériaux, mais non à les cacher et à les rendre invisibles »¹⁰². On peut observer ici ce que nous avons déjà relevé dans la partie sur le néoclassicisme : l'idée d'une Grèce blanche et pure est plus importante que la réalité matérielle des objets. On se trouve donc toujours dans le sillage des idées développées par Winckelmann. À ce propos, Jockey emploie le terme d'une « schizophrénie esthétique », qui aurait touché une grande partie des historiens de l'art et des archéologues de l'époque, qui étaient pourtant face à des preuves matérielles¹⁰³.

Les grandes découvertes archéologiques du XIX^e siècle commencent à remettre en question l'idée d'une Antiquité entièrement blanche. Elles soulignent le décalage entre l'idéal néo-classique et la réalité matérielle de l'objet. Tandis que les débats sur la polychromie s'intensifient entre partisans et opposants, un nouveau champ s'ouvre : celui de la représentation de cette couleur retrouvée dans les musées. Peu à peu, les institutions muséales s'emparent de cette question, amorçant les premières tentatives de revalorisation de la polychromie. C'est à travers quelques initiatives pionnières que cette réalité oubliée va progressivement se révéler au public.

IV. PREMIÈRES INITIATIVES MUSÉALES (XIX^E SIÈCLE)

Dès le premier quart du XIX^e siècle, les premières expositions consacrées à la polychromie antique voient le jour en Europe¹⁰⁴. Leur objectif est de rendre accessibles au public des musées les découvertes matérielles récentes, particulièrement celles qui remettent en question l'image d'une Antiquité blanche¹⁰⁵.

¹⁰⁰ GRAND-CLÉMENT 2005, p. 148.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² RAOUL-ROCHETTE 1836.

¹⁰³ JOCKEY 2007, p. 8.

¹⁰⁴ GRAND-CLÉMENT 2005, p. 144.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

A. Cas muséaux recensés

1. Glyptothèque de Munich (1816)

En 1816, la première exposition sur le sujet ouvre à la Glyptothèque de Munich¹⁰⁶. Le musée met en relation les sculptures de fronton d'Égine avec leurs restitutions en plâtre coloré par Bertel Thorwaldsen (1770-1844)¹⁰⁷. Le sculpteur danois a réalisé ce travail à la demande du roi, Louis de Bavière, très enthousiasmé par les découvertes archéologiques récentes¹⁰⁸.

L'exposition connaît un large succès, dépassant les frontières allemandes¹⁰⁹. Si bien qu'elle reste dans les salles du musée jusqu'à la fin du XIX^e siècle, quand le nouveau directeur du musée décide d'en proposer une révision¹¹⁰. Adolphe Furtwängler (1853-1907), archéologue allemand désormais devenu directeur, propose une version « plus fiable et proche de la réalité scientifique » qu'il a lui-même connue lors des fouilles archéologiques d'Égine¹¹¹. Il met également ces découvertes en parallèle avec les fouilles de l'Acropole d'Athènes afin de les rendre encore plus réaliste¹¹².

Ainsi, dès le début du XIX^e siècle, certains musées, comme la Glyptothèque de Munich, tentent de restituer visuellement la polychromie antique. La mise en couleur des restitutions d'Égine à Munich constitue, à ce titre, une initiative à la fois pionnière et audacieuse pour l'époque. Cette première tentative de restitution marque une rupture dans la manière dont les musées envisagent la transmission des savoirs au public et ouvre la voie à des formes plus diverses de médiation. Innovante pour son époque, elle inaugure ainsi une longue tradition de restitutions de la couleur dans la sculpture antique.

2. Crystal Palace (1854)

Le Crystal Palace, construit en 1851 pour l'Exposition universelle de Londres, représente le premier dispositif permanent dédié à la polychromie. Le lieu ne correspond pas *stricto sensu* à un musée, mais il n'en demeure pas moins un espace d'exposition permanent¹¹³. Lors de sa réouverture, en 1854, les directeurs déclarent clairement leur ambition éducative, en phase avec les musées britanniques. En effet, l'époque victorienne marque le développement des grands musées

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ BÉGUIN 2021, p. 70.

¹⁰⁸ GRAND-CLÉMENT 2005, *op. cit.*

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ ØSTERGAARD 2017, p. 188.

nationaux¹¹⁴. La section historique se divisait en quatre départements dédiés à une civilisation : assyrien, égyptien, grec et romain. Chaque département exposait principalement des moulages en plâtre d'éléments d'architecture, de sculptures et autres objets archéologiques¹¹⁵.

Le département lié à la Grèce antique présentait la particularité d'exposer une restitution polychrome d'une partie de la frise du Parthénon à l'échelle 1 : 2¹¹⁶. Il s'agit ici de l'un des tous premiers exemples documentés de muséographie de la polychromie antique de la statuaire, et ce dans le parcours permanent¹¹⁷.

Les sources concernant ce dispositif sont assez lacunaires et nous ignorons encore le contenu exact des explications proposées aux visiteurs¹¹⁸. Les photographies d'époque sont évidemment en noir et blanc, il faut donc se tourner vers la peinture pour obtenir un potentiel aperçu de cette initiative. C'est l'œuvre *Phidias Showing the Frieze of the Parthenon to his Friends* (« Phidias montrant la frise du Parthénon à ses amis ») (Fig. 1) de Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) qui constitue ici un témoignage indirect. L'artiste, qui avait visité le Crystal Palace, livre une interprétation visuelle des restitutions alors visibles, en montrant, sur le rendu polychrome, des décors sculptés¹¹⁹. Cette peinture, bien qu'idéalisée, constitue une potentielle source pour saisir comment cette initiative pouvait participer à un regard renouvelé sur l'Antiquité grecque.

Malgré l'absence de documentation précise sur les dispositifs de médiation utilisés, on sait que l'initiative a été fortement controversée¹²⁰. Le public a sans doute été dérouté par ces statues en couleurs, en rupture avec l'idéal néoclassique dominant à l'époque¹²¹. Cette réaction révèle déjà, dès le milieu du XIX^e siècle, les résistances que suscite la remise en question de l'Antiquité blanche et la difficulté à faire admettre une représentation historiquement fondée mais visuellement dérangeante.

La restitution reste visible jusqu'à la destruction du Crystal Palace par un incendie en 1937. Entre 1854 et 1873, plus de 30 millions de billets d'entrée ont été vendus¹²² : un chiffre qui atteste de la popularité de cette tentative de médiation permanente.

¹¹⁴ ØSTERGAARD 2017, *op. cit.*

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ RIBEYROL 2013, p. 114.

¹¹⁷ ØSTERGAARD 2017, *op. cit.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² *Ibidem.*

3. Albertinum de Dresde (fin du XIX^e siècle)

À la fin du XIX^e siècle, l’Albertinum de Dresde constitue également l’un des premiers lieux où la polychromie antique est exposée dans un contexte muséal permanent¹²³. L’Albertinum abrite deux institutions relevant des Collections nationales de Dresde : la *Galerie Neue Meister* (« Galerie des Nouveaux Maîtres ») ainsi que la *Skulpturensammlung* (« Collection de Sculptures »)¹²⁴.

Son directeur, Georg Treu (1843-1921), archéologue et ancien membre des fouilles d’Olympie, dirige l’institution de 1882 à 1915. Sa confrontation directe aux traces de couleur sur les sculptures du temple de Zeus l’influence profondément sur ces questions¹²⁵. Treu décide de faire installer, côté à côté, deux copies de la célèbre *stèle d’Aristion*. L’une est laissée blanche et l’autre est peinte selon les traces de polychromie encore visibles de l’original¹²⁶. Cette confrontation permet d’interroger visuellement le visiteur. Ce dispositif préfigure une logique muséographique désormais très répandue dans la médiation de la polychromie : la confrontation visuelle entre original (ou sa copie en plâtre) et restitution.

Dans une conférence prononcée en 1883, « Sollen wir unsere Statuen bemalen ? » (« Devons-nous peindre nos statues ? »), Treu justifie cette approche : « Les couleurs clarifient et embellissent les formes lorsqu’elles sont vues à distance ; les moules en plâtre situés à côté apparaissent comme des silhouettes rigides sur un fond, avec des lignes internes floues. »¹²⁷ Restituer la couleur, c’est redonner à la sculpture sa lisibilité visuelle originale. Sa question illustre les doutes auxquels font face les savants et les conservateurs de musée à la fin du XIX^e siècle¹²⁸. Il répond par la positive à sa question et fait peindre des moules en plâtre d’œuvres célèbres, comme la *Grande Herculanaise* attribuée à Praxitèle, avant de les présenter dans deux expositions¹²⁹.

Dans la salle dédiée aux sculptures d’Olympie, il expose les deux frontons du temple de Zeus sous forme de maquettes à l’échelle 1:10, l’une peinte (le fronton est) (Fig. 2 et Fig. 3) et l’autre laissée sans couleur (le fronton ouest)¹³⁰. Le cartel indique : « Maquette du côté est du temple de Zeus à Olympie. Échelle 1:10 ». Le texte n’évoque donc pas le caractère restitué de la peinture et le

¹²³ ØSTERGAARD 2017, *op. cit.*

¹²⁴ NIELSEN 2016, p. 41.

¹²⁵ ØSTERGAARD 2017, *op. cit.*

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ TREU 1884, p. 36.

¹²⁸ JOCKEY 2007, p. 300.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ ØSTERGAARD 2017, p. 189.

caractère polychrome de l'original. Østergaard suppose que le discours explicatif était peut-être transmis oralement, lors de visites guidées par exemple¹³¹. Cela souligne un point important : la restitution est ici certes expérimentale mais encore prudente. Le musée l'assume visuellement mais pas encore textuellement.

À travers ces choix scénographiques, Treu propose un regard novateur. Il présente la polychromie antique comme une hypothèse visuelle. L'Albertinum devient alors l'un des tout premiers musées à proposer une juxtaposition visuelle entre une version monochrome et sa restitution polychrome¹³².

À propos de ces quelques initiatives muséales du XIX^e siècle, Béguin relève qu'elles restent souvent temporaires et trop couteuses pour circuler à grande échelle dans les musées¹³³. En conséquence, ces projets ne peuvent pas facilement être reproduits ou diffusés dans d'autres musées, ce qui limite leur impact à grande échelle. Autrement dit, même si ces initiatives existent, elles restent marginales dans le paysage muséal global.

B. Initiatives non-scientifiques et leur rôle dans la diffusion des savoirs

D'autres initiatives, de type non-scientifiques, sont aussi développées autour du sujet à la même époque. Leur atout principal est qu'elles permettent de diffuser l'image d'une statuaire antique polychrome auprès d'un large public¹³⁴.

Une de ces initiatives prend place en 1854, lorsque le sculpteur néoclassique, John Gibson (1790-1866), réalise une statue en marbre peint : *Tinted Venus*¹³⁵. La même année, il l'expose à Rome et aussi en 1862 lors de l'Exposition universelle de Londres (Fig. 4)¹³⁶. C'est une œuvre issue du contexte néoclassique, mais son originalité est que contrairement aux sculptures de l'époque, celle-ci est peinte en couleurs. L'artiste déclare à son propos en 1861 : « Je veux instruire le grand public sur les statues peintes et leur grand charme. »¹³⁷ À l'époque, cette statue permet, à son échelle, de déconstruire l'image d'une Grèce blanche présente dans l'imaginaire collectif¹³⁸.

¹³¹ ØSTERGAARD 2017, *op. cit.*

¹³² *Ibidem.*

¹³³ BÉGUIN 2021, p. 71.

¹³⁴ GRAND-CLÉMENT 2005, p. 144.

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ « Venus met een tintje » [en ligne], disponible sur <https://blog.galloromeinsmuseum.be/venus-met-een-tintje/> (consulté le 6 août 2025).

¹³⁸ *Ibidem.*

En France, les tentatives se manifestent par des commandes de riches amateurs d'Antiquité¹³⁹. Par exemple, entre 1846 et 1855, le sculpteur français Charles Simiart (1806-1857) réalise une réplique de la célèbre *statue chryséléphantine d'Athéna* de Phidias¹⁴⁰. L'œuvre, haute de presque trois mètres, se nomme *Athéna Parthenos* et est exposée à l'Exposition universelle de Paris de 1855¹⁴¹. Grand-Clément avance que la réception par le public est mitigée : « Est-ce une création moderne ou une reproduction fidèle d'un original antique ? »¹⁴²

V. MOMENT D'IMPASSE ENTRE DEUX RÉVOLUTIONS MUSÉOGRAPHIQUES (XX^E SIÈCLE)

À la fin du XIX^e siècle, on assiste à une ouverture progressive de la polychromie en contexte muséal. Les couleurs antiques commencent à être représentées et certains musées cherchent à restituer visuellement les sculptures. Pourtant, cet élan s'essouffle au XX^e siècle, où cette dynamique ne se prolonge que faiblement. Très peu de sources sont disponibles concernant la muséographie de la polychromie à cette époque. Grand-Clément souligne que la tradition, née au XIX^e siècle, de réaliser des restitutions polychromes grandeur nature pour les présenter dans les musées tend à disparaître au cours du XX^e siècle.¹⁴³ Plus largement encore, le début du XX^e siècle semble écarter l'idée d'une Antiquité polychrome¹⁴⁴. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que l'on retrouve quelques expressions ponctuelles de cette démarche¹⁴⁵.

Les quelques copies produites au XX^e siècle sont présentées dans des stades olympiques et montrent des athlètes figés dans une blancheur idéalisée¹⁴⁶. Ce phénomène contraste fortement avec la fin du XIX^e siècle, où l'on avait pourtant observé une plus grande acceptation de l'aspect polychrome de la statuaire antique. Cet élan, vers la reconnaissance de la polychromie, ne trouve que peu d'échos au siècle suivant, comme si le XX^e siècle marquait une forme d'impasse entre deux périodes plus favorables à une muséographie de la polychromie : le XIX^e et le XXI^e siècles.

¹³⁹ GRAND-CLÉMENT 2005, p. 145.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ GRAND-CLÉMENT 2009, p. 246.

¹⁴⁴ BRINKMANN, KOCH-BRINKMANN & CLEYMANS 2023, p. 91-92.

¹⁴⁵ GRAND-CLÉMENT 2009, p. 246-247.

¹⁴⁶ JOCKEY 2013, p. 305.

Paradoxalement, cette blancheur persistante s'impose alors même que la photographie et le cinéma en couleurs se généralisent en Europe¹⁴⁷. Dans le même temps, la société se polarise autour d'une opposition symbolique, entre le noir et le blanc, renforcée par la montée de régimes politiques extrémistes qui exploitent cette dichotomie à des fins idéologiques¹⁴⁸.

J'avais initialement émis l'hypothèse selon laquelle la muséographie de la polychromie antique se serait davantage développée en Allemagne¹⁴⁹. Il me paraît essentiel de nuancer l'hypothèse d'une impasse muséographique en Allemagne au XX^e siècle, en la replaçant dans le contexte européen plus large, marqué par les deux Guerres mondiales. Ces conflits, qui ont occupé une grande partie du siècle, ont profondément affecté, non seulement l'Allemagne, mais également l'ensemble des pays européens. Dans ce contexte de guerre et d'instabilité politique, économique et sociale, les musées ont certainement vu leurs activités fortement réduites voire suspendues. Les initiatives muséographiques ambitieuses, telles que l'intégration de la polychromie antique dans les parcours permanents ou la tenue d'expositions temporaires innovantes, sont sûrement devenues très rares voire inexistantes. Brinkmann aborde brièvement le sujet et révèle que les pigments sont devenus extrêmement chers, et donc que les fonds pour financer les restitutions étaient devenus presque inexistantes¹⁵⁰. Il indique aussi que, plus largement, les chercheurs d'études classiques n'avaient plus d'accès direct aux œuvres¹⁵¹. Les priorités étant ailleurs, le faible nombre d'exemples documentés de cette période s'explique, en grande partie, par ces circonstances historiques majeures.

Il faut attendre les années 1970 pour que la statuaire classique soit étudiée par les sciences dures, qui ne s'étaient pas encore intéressées à ce sujet¹⁵². La « New Archaeology » joue également un rôle prépondérant dans ces nouvelles études¹⁵³. La nouvelle archéologie se développe dans les années 1960 et 1970 et se caractérise par une avancée significative en terme de connaissances archéologiques¹⁵⁴. Les archéologues sont à présent en mesure de pousser leurs recherches beaucoup plus loin. On observe de nouvelles techniques, plus précises, et on travaille selon une nouvelle

¹⁴⁷ JOCKEY 2013, *op. cit.*

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ Cette hypothèse sera développée dans la conclusion de cette première partie de mémoire.

¹⁵⁰ BRINKMANN, *et al.*, p. 19.

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² JOCKEY 2007, p. 21.

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ SACKETT 1986, p. 16.

méthodologie¹⁵⁵. Les informations acquises depuis des siècles sont remises en question : le savoir archéologique est totalement renouvelé¹⁵⁶.

A. Cas muséaux recensés

1. Glyptothèque de Munich (1986)

La Glyptothèque de Munich, sévèrement endommagée pendant la Seconde Guerre mondiale, rouvre ses portes dans les années 1960. L'intérieur du musée adopte désormais une esthétique sobre, dominée par des nuances de gris et de blanc¹⁵⁷. Après la Seconde Guerre mondiale, Brinkmann avance que le traumatisme des génocides et de la destruction ont entraîné une rupture avec « l'esthétique bourgeoise d'avant-guerre », jugée complice d'un monde ayant failli moralement. Les musées adoptent alors une présentation sobre et neutre, caractérisée par les « murs blancs », perçus comme des espaces épurés favorisant une lecture distanciée et objective des œuvres. Le musée se libère de toute ornementation jugée ostentatoire ou idéologiquement suspecte¹⁵⁸.

Il faut attendre les années 1980 pour que la couleur fasse son retour au musée, grâce aux recherches menées par Vinzenz Brinkmann sur les sculptures du temple d'Aphaïa à Égine. Ces travaux sont soutenus par le directeur de l'époque, Raimund Wünsche et s'inscrivent dans une démarche purement expérimentale¹⁵⁹.

En 1986, une première restitution polychrome de l'*archer dit de « Paris »*, provenant du fronton ouest est réalisée¹⁶⁰. Cette restitution est révisée en 1992. La figure de « Paris » devient le point de départ de l'exposition *Bunte Götter - Die Farbigkeit antiker Skulptur*, inaugurée en 2003 à Munich. Cependant, Østergaard affirme que l'intégration de ces recherches au sein du parcours permanent actuel reste encore discrète¹⁶¹. Le rôle fondamental joué par la Glyptothèque de Munich dans la redécouverte scientifique et muséographique de la polychromie antique est, paradoxalement, peu valorisé dans son exposition permanente.

¹⁵⁵ SACKETT 1986, *op. cit.*

¹⁵⁶ *Idem*, p. 17.

¹⁵⁷ ØSTERGAARD 2017, p. 191.

¹⁵⁸ BRINKMANN, *et al.*, p. 19.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

2. *Antikensammlung de Cassel (1991)*

L'expérience menée par l'Antikensammlung de Cassel, au début des années 1990, constitue une étape décisive dans l'histoire muséographique de la polychromie antique. En 1991, sous l'impulsion de son directeur, Peter Gercke, la collection présente, dans une exposition temporaire, deux restitutions polychromes : l'*Apollon de Cassel* et l'*Athéna Lemnia*¹⁶².

Ce cas est d'autant plus remarquable qu'il s'inscrit dans une dynamique muséographique rare à l'époque : la pérennisation de la polychromie antique au-delà de l'exposition temporaire. En effet, à l'issue de l'exposition, les restitutions ne sont pas abandonnées (comme on l'a observé par exemple à la Glyptothèque de Munich), mais intégrées de manière pérenne dans les galeries permanentes du musée. Les restitutions sont placées à côté de leurs originaux dans l'exposition permanente¹⁶³.

C'est donc surtout le passage, de l'éphémère au permanent, qui rend ce cas particulièrement intéressant dans le cadre de notre étude. Il s'agit de l'un des premiers exemples documentés d'un musée ayant utilisé la polychromie antique dans une exposition temporaire, puis ayant choisi d'en pérenniser la présence dans l'exposition permanente.

VI. RÉVOLUTION POLYCHROME DES ANNÉES 2000¹⁶⁴ (XXI^E SIÈCLE)

A. Révolution archéométrique : un contexte idéal

Bien que quelques textes et traces de couleurs du XIX^e siècle suggéraient déjà la polychromie des statues antiques, ce n'est qu'au XXI^e siècle, grâce aux technologies modernes, que cette polychromie a pu être scientifiquement prouvée¹⁶⁵. Depuis une vingtaine d'années, avec l'apparition de nouvelles méthodes d'examens et d'analyses physico-chimiques, le doute sur la pratique de la polychromie dans l'Antiquité n'existe désormais plus¹⁶⁶. Parmi ces nombreuses techniques, on compte notamment les diverses spectrométries (fluorescence des rayons x, ultra-violet-visible-infrarouge à transformation de Fourier, Raman) qui permettent d'analyser les colorants de manière non-destructive¹⁶⁷. Les méthodes d'analyse des matériaux sont toutes basées sur le principe du rayonnement électromagnétique¹⁶⁸.

¹⁶² BRINKMANN, *et al.*, p. 19.

¹⁶³ ØSTERGAARD 2017, p. 191.

¹⁶⁴ Terme employé par Philippe Jockey in JOCKEY 2013, p. 348.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ JOCKEY 2007, p. 8.

¹⁶⁷ BRINKMANN, KOCH-BRINKMANN & CLEYMANS, 2023 p. 93.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

Ces nouvelles techniques archéométriques ont confirmé la présence de polychromie sur certaines statues et permettent désormais de détecter des traces de couleurs invisibles à l’œil nu. Ainsi, des statues qui semblaient dépourvues de toute polychromie ont pu être analysées et en révéler¹⁶⁹.

Les avancées scientifiques et archéométriques ont profondément influencé la manière dont les musées abordent la question de la polychromie, en renouvelant les approches de présentation et de médiation. Les restitutions polychromes, souvent grandeur nature, sont plus que jamais utilisées à des fins pédagogiques et expérimentales, dans le cadre d’expositions¹⁷⁰. Comme au XIX^e siècle, elles suscitent le débat, tant chez les visiteurs que chez les spécialistes. On les juge parfois « kitsch »¹⁷¹, mais on ne remet plus en question leur légitimité scientifique¹⁷².

B. Cas muséaux recensés

1. Glyptothèque Ny Carlsberg (2008)

Lancé en 2008, le projet *Tracking Colour*¹⁷³ a pour ambition d’étudier la polychromie des sculptures grecques, étrusques et romaines conservées dans les collections du musée¹⁷⁴. Ce projet a donné naissance à quatre restitutions polychromes grandeur nature, dont trois ont été intégrées à l’exposition permanente¹⁷⁵. On assiste donc ici à une fusion progressive entre recherche scientifique et présentation muséographique durable, qui témoigne de la légitimation croissante de la restitution polychrome au sein même de l’institution.

Deux types de mises en exposition sont proposés :

- Dans certains cas, les restitutions sont placées côté à côté avec l’original (Fig. 5), facilitant une comparaison directe entre la version polychrome et l’original¹⁷⁶ ;
- Dans d’autres cas, elles sont disposées à proximité, mais sans visuel direct (Fig. 6), obligeant le visiteur à se déplacer pour établir lui-même la correspondance¹⁷⁷. Ce parti pris engage une réflexion active sur les écarts de perception entre l’original et sa restitution.

¹⁶⁹ JOCKEY 2013, p. 351.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 356.

¹⁷¹ Le « Kitsch » est un terme allemand pouvant se définir comme une « injure artistique » ou une « preuve de mauvais goût » (MOLES 1971, p. 75, 86).

¹⁷² JOCKEY 2013, *op. cit.*

¹⁷³ Lien vers le projet : <https://www.trackingcolour.com/>.

¹⁷⁴ ØSTERGAARD 2017, p. 191.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

Durant les premières années du projet, la présence d'un espace de travail vitré au sein même des galeries rend visibles les démarches scientifiques du projet : analyses pigmentaires, essais de restitution et documentation iconographique¹⁷⁸. Cet espace fonctionne comme un espace de médiation entre chercheurs et public, brouillant les frontières entre exposition, atelier et laboratoire. À l'issue du dispositif, il disparaît du parcours d'exposition et n'est plus présenté qu'à travers la signalétique standard du musée, elle-même contrainte par le budget de la direction.¹⁷⁹ On retrouve ici l'idée mise en avant par Béguin à propos des initiatives muséales du XIX^e siècle, c'est-à-dire que ces dispositifs méditatifs sont très couteux pour les musées¹⁸⁰.

2. *British Museum (2008)*

Il convient de dire un mot du British Museum, qui conserve l'une des plus importantes collections de sculptures gréco-romaines au monde, dont les célèbres marbres du Parthénon. Malgré une position de leader en matière de recherche scientifique sur la polychromie antique depuis une quinzaine d'années, la muséographie adoptée reste contrastée¹⁸¹.

En 2008, un nouvel espace est aménagé dans la *Information Gallery*, attenante à la salle du Parthénon¹⁸². On y découvre une restitution numérique polychrome d'une métope du Parthénon. Elle est intégrée dans un dispositif vidéo¹⁸³, accompagné de textes et d'images permettant de restituer virtuellement l'aspect originellement coloré des sculptures¹⁸⁴. Il s'agit là d'un exemple de médiation, exclusivement numérique et textuelle, intégrée de manière durable mais périphérique dans l'exposition permanente.

Pourtant, comme le souligne Østergaard, dans la salle principale des marbres du Parthénon, la *Duveen Gallery*, aucune mention de la polychromie originelle n'est proposée¹⁸⁵. Cette absence de discours souligne un décalage entre la recherche scientifique menée en interne et les choix de présentation dans les salles du musée.

¹⁷⁸ ØSTERGAARD 2017, p. 192.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ BÉGUIN 2021, p. 71.

¹⁸¹ ØSTERGAARD 2017, p. 193.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Lien vers la vidéo : https://www.youtube.com/watch?v=EW5DMs1g_OE.

¹⁸⁴ ØSTERGAARD 2017, *op. cit.*

¹⁸⁵ *Ibidem*.

3. Musée de l'Acropole (2012)

En 2012, sous l'impulsion de son président, Dimitrios Pandermalis, le Musée de l'Acropole d'Athènes lance le projet *Archaic Colors* qui a pour objectifs :

- L'enregistrement et l'identification des schémas de couleurs conservées sur les sculptures ;
- L'étude de la composition des anciens pigments et liants, de leurs techniques d'application et de leurs origines¹⁸⁶.

Le projet aboutit à l'intégration d'une section consacrée à la polychromie archaïque dans l'exposition permanente¹⁸⁷. Ce choix témoigne d'une volonté d'inscrire durablement cette thématique dans le discours muséal en la rattachant immédiatement aux originaux exposés.

Le musée propose un dispositif muséographique multiple : restitutions grandeur nature et textes explicatifs. La restitution de la *Korè au peplos* sert également de support à un outil interactif en ligne, entre jeu éducatif et médiation numérique¹⁸⁸. Ce croisement des supports (physique, textuel et numérique) permet d'aborder la polychromie en sollicitant plusieurs niveaux de lecture.

4. Bunte Gotter : Die Farbigkeit Antiker Skulptur (2003-...)

L'exposition *Bunte Gotter : Die Farbigkeit Antiker Skulptur* (« Dieux en couleurs : la polychromie de la sculpture antique »)¹⁸⁹, inaugurée en 2003 à la Glyptothèque de Munich, constitue une étape incontournable dans l'histoire de la muséographie de la polychromie antique. Conçue par le couple d'archéologues allemands, Ulrike et Vinzenz Brinkmann, avec le soutien du musée, l'exposition vise à déconstruire l'image d'une Antiquité blanche, en révélant le rôle central de la couleur dans la statuaire grecque et romaine¹⁹⁰. Cela fait à présent une quarantaine d'années que Vincenz Brinkmann et son épouse Ulrike Koch-Brinkmann étudient la question de la polychromie de la statuaire antique¹⁹¹. L'objectif de cette exposition est double : il est, d'une part, pédagogique et, d'autre part, expérimental¹⁹². Après un premier arrêt à Munich, l'exposition circule largement en

¹⁸⁶ « Archaic Colors » in ACROPOLIS MUSEUM [en ligne], disponible sur <https://www.theacropolismuseum.gr/en/research-programs/archaic-colours> (consulté le 25 juin 2025).

¹⁸⁷ ØSTERGAARD 2017, p. 193.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Lien vers le site de l'exposition : <https://buntegoetter.liebieghaus.de/>.

¹⁹⁰ GRAND-CLÉMENT 2009, p. 247.

¹⁹¹ « Spotlight : The Modern Invention of Ancient White Marble » [en ligne], disponible sur <https://www.metmuseum.org/fr/perspectives/spotlight-caligula-brinkmanns> (consulté le 19 juin 2025).

¹⁹² GRAND-CLÉMENT 2009, *op. cit.*

Europe : Vatican, Copenhague, Bâle, Athènes, Amsterdam, Hambourg, *etc.* Elle finit par arriver aux États-Unis à Harvard. À noter que *Bunte Götter* n'a, à ce jour, jamais été présentée en France.¹⁹³

Le principe de l'exposition repose sur un dispositif muséographique central qu'on a déjà pu observer depuis le XIX^e siècle : faire dialoguer des œuvres antiques originales avec leurs restitutions polychromes grandeur nature¹⁹⁴. Brinkmann mentionne d'ailleurs qu'il s'est originellement inspiré des restitutions de Treu¹⁹⁵. Les restitutions sont basées sur des analyses archéométriques : spectroscopie XRF, imagerie multispectrale et modélisation 3D¹⁹⁶.

Une vingtaine de sculptures a ainsi été reproduite en plâtre, puis été peinte selon les résultats de leurs analyses scientifiques. *L'Archer du fronton ouest du temple d'Aphaïa à Égine* est l'un des premiers à être restitué et présenté comme pièce emblématique de l'exposition (Fig. 7)¹⁹⁷. Des dispositifs de médiation variés complètent le parcours : cartels enrichis, vidéos explicatives, schémas techniques et une application en réalité augmentée permettant de visualiser virtuellement les différentes couches de polychromie¹⁹⁸.

L'accueil du public est globalement « enthousiaste », bien que tempéré par un moment initial de « répulsion » face aux couleurs jugées « criardes » ou « kitsch »¹⁹⁹. La critique vient plutôt du monde scientifique et des spécialistes²⁰⁰. Les débats portent sur la fiabilité des restitutions : « Les techniques d'analyses utilisées permettent-elles une restitution fidèle ? », « Jusqu'où peut-on aller dans l'interprétation lorsque les traces pigmentaires sont incomplètes ? », « Le recours à des aplats uniformes, à des supports en plâtre ou à une palette parfois arbitraire pose question quant à l'effet réel des polychromies antiques sur le marbre original »²⁰¹.

Le dernier arrêt de l'exposition *Bunte Götter*, accueilli par le musée gallo-romain de Tongres, constitue à ce jour la seule initiative muséale en Belgique entièrement consacrée à la polychromie antique, un cas d'étude donc précieux que nous analyserons dans la suite de ce mémoire.

¹⁹³ GRAND-CLÉMENT 2009, p. 248.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 247.

¹⁹⁵ BRINKMANN, *et al.* 2007, p. 20.

¹⁹⁶ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART [en ligne], disponible sur <https://www.metmuseum.org/exhibitions/chroma> (consulté le 19 juin 2025).

¹⁹⁷ GRAND-CLÉMENT 2009, *op. cit.*

¹⁹⁸ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART [en ligne], *op. cit.*

¹⁹⁹ GRAND-CLÉMENT 2009, p. 248.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

C. Études récentes sur le sujet

1. Projet *PolyChRomA* (2021-...)

Parmi les initiatives récentes qui témoignent d'un intérêt pour l'étude et la valorisation de la polychromie antique, on peut noter le projet *PolyChRomA*²⁰². Il occupe une place particulièrement importante dans le contexte belge. Mené par l'Université de Liège, ce programme de recherche s'inscrit dans une dynamique pluridisciplinaire qui associe Histoire de l'Art, Archéologie et sciences des matériaux²⁰³.

Lancé en 2021, le projet s'appuie sur une méthodologie combinant documentation visuelle (imagerie multispectrale, UV, VIL), analyses *in situ* (XRF, Raman portable) et études de micro-échantillons (PIXE, SEM-EDX, FT-IR, hyperspectral)²⁰⁴. Cette méthodologie scientifique permet de caractériser les pigments et techniques picturales utilisés dans la statuaire, mais aussi de replacer ces informations dans leur contexte historique, social et religieux grâce à l'analyse croisée des sources textuelles et épigraphiques²⁰⁵.

Il est particulièrement pertinent d'en parler dans ce mémoire, car *PolyChRomA* collabore avec le Musée royal de Mariemont, qui fait partie des études de cas développées dans la partie suivante. Cette collaboration vise à approfondir les connaissances sur la polychromie des sculptures antiques conservées dans les collections muséales et à éventuellement intégrer ces découvertes dans le musée²⁰⁶. À Mariemont, par exemple, cinq sculptures romaines ont été analysées entre 2021 et 2022. Plus récemment, entre 2024 et 2025, deux nouvelles sculptures ont rejoint le projet²⁰⁷.

2. Thèse de doctorat de Camille Béguin (2021)

La thèse de doctorat de Camille Béguin, soutenue en 2021, intitulée « Écrire et réécrire un patrimoine : Approche communicationnelle de la statuaire antique, entre blancheur idéelle et polychromie originelle » constitue aujourd'hui une référence incontournable dans l'étude de la médiation de la polychromie antique.

²⁰² Lien vers le site web : https://www.polychroma.uliege.be/cms/c_6264927/en/polychroma.

²⁰³ POLYCHROMA [en ligne], disponible sur https://www.polychroma.uliege.be/cms/c_6401575/en/polychroma-polychroma (consulté le 19 juin 2025).

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ AMOROSO Nicolas : *correspondance électronique*, juin 2025.

Béguin part du constat que, bien que la polychromie soit désormais scientifiquement prouvée, elle reste très « discrète » en contexte muséal²⁰⁸. En s'inscrivant dans le prolongement des études sur la patrimonialisation comme forme d'écriture, cette thèse interroge la dynamique de réécriture patrimoniale : « Jusqu'à quel point un objet, déjà patrimonialisé selon un imaginaire monochrome, peut-il être réécrit et représenté sous une forme polychrome ? » Pour répondre à cette question, elle mobilise une méthodologie tripartite articulant :

- L'étude des dispositifs de médiation mis en place ;
- L'analyse de leur conception par les professionnels ;
- L'examen de leur réception par le public²⁰⁹.

Son enquête, menée en partie à partir de *corpus* d'expositions temporaires et permanentes, révèle un paradoxe majeur : le poids de la première écriture patrimoniale (l'image du marbre blanc) limite structurellement la transformation pérenne de la représentation muséale. L'objet lui-même, en restant matériellement dépourvu de couleur visible, contraint l'inventivité muséographique et limite la portée des restitutions. Elle défend l'idée d'un « palimpseste patrimonial éphémère », c'est-à-dire que le patrimoine de la sculpture marmoréenne a déjà été écrit une première fois sans couleur (XIX^e siècle). Et qu'à présent, une seconde écriture (XXI^e siècle) vient se superposer à ce premier texte, cette fois-ci en couleurs²¹⁰. Pour illustrer cette complexité, elle mobilise la métaphore du « thaumatrope patrimonial » : une double image (l'une blanche et l'autre polychrome) qui cohabite sans jamais fusionner totalement, révélant deux « textes patrimoniaux » superposés mais non-intégrés²¹¹. Cela sous-entend qu'une écriture patrimoniale n'effacera pas l'autre, elles ne se superposeront pas : elles cohabitent²¹².

D. Médiation de la polychromie aujourd'hui

Pour aborder la question de la muséographie de la polychromie aujourd'hui, il nous semble important de présenter brièvement quelques dispositifs utilisés par les musées pour donner à voir la couleur au public. Ce panorama n'a pas vocation à constituer une typologie exhaustive, mais à illustrer la diversité des approches développées pour rendre perceptible la polychromie des sculptures antiques. Nous nous appuyons principalement sur la thèse de Camille Béguin qui traite

²⁰⁸ BÉGUIN 2022 [en ligne].

²⁰⁹ BÉGUIN 2021, p. 6.

²¹⁰ *Idem*, p. 309 et 312.

²¹¹ *Idem*, p. 6.

²¹² *Idem*, p. 425.

de cette question dans la partie « Donner à voir la couleur : une question de positionnement institutionnel »²¹³. Elle y distingue trois types d’expôts selon la typologie suivante : primaires, secondaires et tertiaires²¹⁴. Cette typologie progresse selon un certain « niveau d’extrapolation » : du plus objectif scientifiquement au plus interprétatif²¹⁵.

1. L'imagerie scientifique - expôts primaires

Ex : photographie technique issue d'analyses scientifiques

Cet outil met en évidence les résultats de la recherche. Il est purement objectif et permet de dire que l’objet était peint et par conséquent de « prouver » la polychromie²¹⁶. Ce que l’on montre, ce sont uniquement les traces de polychromie sur l’objet, visibles ou non à l’œil nu. Les outils de ce type peuvent donc être plus difficiles à comprendre, en raison du rendu des couleurs et des échelles parfois microscopiques²¹⁷.

2. Les matériaux de la couleur - expôts secondaires

Ex : pigment brut ou en poudre, table à pigments

L’objectif est ici de « faire comprendre comment la couleur était fabriquée. » Les matériaux permettent de « prouver la faisabilité des pratiques de mise en couleurs. »²¹⁸

3. Les restitutions polychromes - expôts tertiaires

Ex : restitution grandeur nature, modélisation numérique, restitution par calques numériques

L’objectif est cette fois-ci de « montrer l’objet polychrome lui-même (et non plus seulement la couleur en soi ou les traces qui demeurent) dans une version possiblement originelle. » Ces restitutions peuvent être partielles ou intégrales²¹⁹.

²¹³ BÉGUIN 2021, p.153-162.

²¹⁴ *Idem*, p. 158.

²¹⁵ *Idem*, p. 160.

²¹⁶ *Idem*, p. 161.

²¹⁷ *Idem*, p. 159.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*.

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

Tab. I. « Catégories des expôts donnant à voir les savoirs sur la couleur » (© Béguin 2021, p. 161).

De l'ensemble de ces dispositifs, Béguin tire un constat important : leur caractère ponctuel. D'une part, ces médiations apparaissent souvent dans le cadre d'expositions temporaires, spécifiquement dédiées à la polychromie. Une fois l'exposition terminée, les dispositifs disparaissent avec elle, laissant peu de traces dans l'exposition permanente. D'autre part, cette ponctualité se retrouve également dans l'espace : selon Béguin, seule une statue sur cent bénéficie, dans les expositions permanentes, d'une médiation explicitant sa polychromie originelle. Ainsi, la polychromie, bien que de plus en plus étudiée et restituée, demeure rarement intégrée de manière durable et généralisée dans les présentations muséales²²⁰.

Maintenant que nous avons présenté un aperçu des expôts utilisés pour la médiation de la polychromie, il nous paraît important d'aborder la question des restitutions polychromes grandeur nature. Selon la définition de Renata F. Peters dans le *Dictionnaire de muséologie*, une restitution se définit comme des « actions visant à rétablir une œuvre d'art ou un bâtiment dans ce qu'on estime être son état initial. »²²¹ Jean-Claude Golvin, architecte et archéologue français, la définit comme suit : « Restituer, c'est 'rendre' ; ce qui signifie dans notre domaine : redonner l'idée d'un site

²²⁰ BÉGUIN 2025, p. 87.

²²¹ « Restitution (restauration) », article de F. PETERS, in MAIRESSE (dir.) 2022, p. 1238.

ancien [peut être appliqué à la statuaire] par l'image. Il s'agit essentiellement de reconstruire l'image qui est le support de l'idée du site que l'on veut transmettre au public. »²²² Ce terme sous-tend qu'il y ait une interprétation réalisée à partir d'une série d'hypothèses²²³. Il est à distinguer du terme « reconstruction » qui signifie littéralement « construire à nouveau » et donc reproduire des éléments qui ont pourtant disparus²²⁴.

Depuis le XXI^e siècle, nous assistons à une production plus intense que jamais de restitutions polychromes 1:1 de la statuaire antique. Selon Østergaard, cela serait dû à deux éléments : l'intensification de la recherche (qui sous-tend l'augmentation des informations disponibles sur le sujet) et l'ambition de les utiliser en tant que moyen de médiation pour le public dans les musées²²⁵.

Les restitutions sont un moyen régulièrement adopté par les musées d'archéologie²²⁶. Si autrefois c'est l'acceptation de la polychromie en tant que telle qui animait les débats, le problème semble aujourd'hui s'être déplacé. En effet, maintenant qu'il est officiellement admis que la statuaire était polychrome, le sujet des débats entre scientifiques est la question de la restitution. On retrouve cette idée dans le *Journal des Arts* qui titre à propos de l'exposition *Chroma* du Metropolitan Museum : « S'il est admis que les sculptures antiques étaient polychromes, les avis divergent quant aux méthodes de leur restitution. »²²⁷ Ces restitutions suscitent régulièrement des débats au sein du monde scientifique, où elles divisent quant à leur légitimité, leur rigueur méthodologique voire leur pertinence même²²⁸. Østergaard souligne qu'au cours des Tables Rondes²²⁹, leurs critiques sont nombreuses. La réception de ces restitutions reste donc largement mitigée. Si certains y voient un outil pédagogique puissant et un moyen de rendre visible une réalité disparue, d'autres dénoncent une forme de simplification de l'histoire qui pourrait nuire à la rigueur scientifique²³⁰.

Dans un article dédié à la question des restitutions polychromes, Østergaard pose la question « Les restitutions de polychromie sont-elles nécessaires ? » Selon le spécialiste : oui²³¹. Il les considère

²²² « La restitution, une image médiatrice », article de GOLVIN, in JACOBI & DENISE 2017, p. 56.

²²³ SANTACANA & CARME BELARTE, 2008, p. 9.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ ØSTERGAARD 2019, p. 111.

²²⁶ MERLEAU-PONTY & EZRATI 2006, p. 57.

²²⁷ BÉRAT 2022, <https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/une-exposition-au-met-anime-le-debat-sur-la-polychromie-antique-162177> (consulté le 24 juin 2025).

²²⁸ ØSTERGAARD 2019, *op. cit.*

²²⁹ LA TABLE RONDE INTERNATIONALE SUR LA POLYCHROMIE DANS LA SCULPTURE ET L'ARCHITECTURE ANTIQUES désigne une série de rencontres consacrées à l'étude des couleurs appliquées aux œuvres sculptées et architecturales de l'Antiquité. Lien vers le site : <https://www.polychromyroundtable.com/>.

²³⁰ ØSTERGAARD 2019, *op. cit.*

²³¹ *Ibidem*, p. 117.

comme un moyen très puissant de sensibiliser le public des musées à la polychromie²³². Selon lui, la restitution polychrome et grandeur nature dans l'exposition permanente permet de²³³ :

- Contribuer de manière décisive à la prise de conscience par les visiteurs de la présence de couleurs dans la sculpture antique ;
- Communiquer les limites des restitutions par rapport aux originaux, ainsi que le caractère évolutif de nos connaissances ;
- Susciter compréhension, intérêt et soutien pour la recherche sur la polychromie.

Il nuance ses propos en précisant que, pour que l'exposition permanente puisse bénéficier de ces avantages, les restitutions doivent²³⁴ :

- Être fondées sur des preuves scientifiques et sur des méthodologies d'interprétation rigoureuses et transparentes ;
- Être accompagnées d'informations claires expliquant les objectifs et les moyens de la restitution.

Il précise bien que ces restitutions ne sont pas une finalité mais bien un moyen. Selon lui, il s'agit d'un « mal nécessaire » (« a necessary evil ») à la diffusion des savoirs²³⁵. À ce propos, Grand-Clément affirme que « les copies peintes ne sont pas conçues comme une fin en soi, le fruit de recherches abouties, mais bien comme le moyen de conduire ces recherches, un instrument au service de l'enquête archéologique, susceptible de faire surgir de nouveaux problèmes et d'alimenter ainsi la réflexion. »²³⁶ Golvin se positionne aussi sur la question : « L'image de restitution est un outil majeur de communication car elle donne une vision synthétique, claire et crédible de réalités complexes. [...] Il ne faut pas attendre de tout avoir pour représenter les choses mais proposer ce qui est le plus probable et le plus logique. »²³⁷ La restitution repose donc sur une démarche essentiellement hypothétique : elle ne prétend pas reproduire parfaitement un état disparu, mais proposer une interprétation vraisemblable, toujours soumise à révision, fondée sur des indices fragmentaires et scientifiques.

²³² ØSTERGAARD 2019, p. 117.

²³³ ØSTERGAARD 2017, p. 194.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ ØSTERGAARD 2019, p. 117.

²³⁶ GRAND-CLÉMENT 2009, p. 248.

²³⁷ « La restitution, une image médiatrice », article de GOLVIN, *op. cit.*, p. 60.

Brinkmann, qui s'impose aujourd'hui comme un spécialiste en matière de restitutions polychromes grandeure nature, ne prétend pas non plus produire des restitutions parfaitement correctes. Dans un documentaire réalisé par le Metropolitan Museum, il confie :

« Notre processus de recherche est un processus d'approximation. Nous n'arriverons jamais à une vérité immuable, car nous n'avons pas de machine du temps. C'est tout simplement un processus qui nous permet d'être aussi justes que possible. »²³⁸

Il est indispensable de communiquer clairement auprès du public sur ces restitutions et leur rôle afin d'éviter qu'on ne méprenne la restitution pour l'original²³⁹. En effet, ces restitutions n'ont de sens que si elles sont accompagnées d'une médiation explicite sur leur statut hypothétique, leur méthodologie et leurs objectifs pédagogiques.

VII. CONCLUSION

Afin de mieux cerner les enjeux contemporains liés à la muséographie de la polychromie antique, cette première partie a posé un cadre théorique en revenant sur les origines et l'évolution du regard porté sur la couleur de l'Antiquité. Nous avons d'abord retracé la généalogie du mythe de la Grèce blanche, en montrant que ce dernier ne s'est pas construit uniquement à l'époque moderne : des prémisses sont déjà perceptibles à l'époque romaine, avant que la Renaissance ne contribue à son renforcement. Ce mythe s'est toutefois cristallisé au XVIII^e siècle sous l'influence majeure de Winckelmann et du courant néoclassique, qui ont imposé une vision idéalisée, épurée et monochrome de l'Antiquité grecque.

Dans ce contexte, le XIX^e siècle s'impose comme un moment charnière dans l'histoire de la muséographie de la polychromie. On y voit apparaître les premiers cas de restitutions de sculptures antiques en couleurs, accompagnés de réflexions pionnières sur leur présentation au public (Munich, Londres, Dresde). Ces premières tentatives, bien que souvent prudentes et limitées, marquent une rupture significative avec les siècles précédents.

²³⁸ « The Modern invention of Ancient White Marble », documentaire réalisé par le METROPOLITAN MUSEUM OF ART (traduit par Sara Diskeuve), disponible sur https://youtu.be/TrYXBzH2ZUI?si=b7Za8q0rNPX_YjAR (consulté le 5 juin 2025).

²³⁹ MERLEAU-PONTY & EZRATI 2006, p. 57.

Cependant, au XX^e siècle, cette dynamique semble s'être essoufflée. On assiste à une forme d'impasse dans les musées et dans la documentation. Il faut attendre la toute fin du siècle et surtout les années 2000, pour voir émerger une véritable « révolution polychrome ». Elle est portée par des recherches scientifiques approfondies et une volonté renouvelée de restituer en couleurs. L'exposition itinérante *Bunte Götter* constitue l'exemple le plus marquant de cette révolution : en mettant en scène des restitutions polychrome grandeur nature, elle a permis de rendre la polychromie accessible à un large public international.

De cette première partie, plusieurs constats peuvent être dégagés :

- Premièrement, on constate que depuis le XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, le mode de médiation privilégié reste remarquablement stable : les restitutions polychromes grandeur nature sont placées à côté des œuvres originales, établissant un dialogue direct entre le passé et sa restitution hypothétique.
- Il est frappant de constater que les initiatives muséographiques les plus significatives sur la polychromie sont concentrées dans les espaces germaniques et anglo-saxons : Allemagne, Danemark, Royaume-Uni. Cela invite à s'interroger sur les logiques culturelles et institutionnelles. Il serait donc pertinent, dans une perspective d'approfondissement, de mener une enquête de terrain ciblée dans les plus grands musées européens détenant des collections importantes de statuaire antique. Cela permettrait de vérifier l'hypothèse d'une plus grande intégration de la polychromie dans certaines zones géographiques. Cette démarche permettrait de clarifier si cette tendance observée à travers la documentation scientifique se confirme sur le terrain ou si elle relève d'une perception biaisée par un corpus documentaire plus abondant dans ces pays.
- On constate aussi un déplacement du scepticisme au fil du temps. Au XIX^e siècle, le doute portait principalement sur l'existence même de la polychromie antique : certains archéologues et conservateurs l'acceptaient, d'autres la rejetaient. Au XX^e siècle et plus encore au XXI^e, cette incertitude ne porte plus sur la réalité historique de la couleur (désormais largement confirmée par les preuves scientifiques), mais bien sur les formes que prennent ses restitutions muséales. Le scepticisme s'est déplacé vers les choix interprétatifs, les partis pris esthétiques et la valeur scientifique ou pédagogique des restitutions. Ainsi, la polychromie continue de susciter des résistances dans les musées, non plus parce qu'elle est hypothétique en soi mais parce que sa mise en couleurs restituée reste problématique. Ce glissement révèle que, dans tous les cas, la muséographie de la polychromie antique demeure un espace sujet à débats entre rigueur scientifique, interprétation visuelle et réception.

- Un constat majeur qui émerge de cette première partie est la résistance persistante du mythe de la Grèce blanche malgré les avancées scientifiques et les efforts de médiation entrepris depuis plus d'un siècle. Car « [...] il n'est pas si simple de reconsiderer un patrimoine comme on reconsiderer une situation à la lumière de nouveaux faits. »²⁴⁰ La représentation en contexte muséal reste encore actuellement assez rare et dispersée. Depuis le XIX^e siècle, on recense quelques cas documentés de musées intégrant la couleur, mais ces initiatives restent exceptionnelles et souvent limitées à des expositions temporaires ou à des dispositifs ponctuels. Le XXI^e siècle voit apparaître davantage d'exemples, pourtant, dans la plupart des musées et dans l'imaginaire collectif, l'image dominante reste celle d'une Grèce et d'une Rome blanches. Cette persistance culturelle et visuelle traduit une forme de résistance symbolique face à la remise en question de représentations figées et largement admises. Béguin emploie l'expression de « deuil d'une habitude muséale et médiatique »²⁴¹ La difficulté de cette muséographie, et plus largement du patrimoine de la statuaire antique, réside dans le fait qu'il a déjà été écrit une première fois en blanc.²⁴² De ce fait, la muséographie de la polychromie antique demeure un terrain encore peu exploré et documenté. Cela s'explique également par le fait que la muséologie reste une discipline relativement jeune, qui n'est apparue que dans le second quart du XX^e siècle²⁴³. Le nombre restreint de cas d'études disponibles souligne la difficulté à saisir pleinement l'étendue des pratiques muséographiques actuelles. Il est très probable que certains musées intègrent la polychromie dans leurs parcours sans que cela soit toujours formellement documenté dans les publications scientifiques. Cependant, une étude exhaustive, impliquant la visite de nombreux musées pour analyser leurs panneaux, cartels et dispositifs de médiation, s'avérerait nécessaire pour dresser un état des lieux complet ; mais cette démarche dépasse largement le cadre du présent mémoire.

À l'issue de cette première partie, deux approches complémentaires se dégagent. D'une part, nous avons pu établir un socle théorique ainsi que l'évolution des pratiques muséographiques autour de la polychromie antique. D'autre part, cette partie nous a permis de formuler plusieurs constats et questionnements, qui nourriront la réflexion dans la suite du mémoire. Ces deux dimensions nous offrent désormais une base pour aborder les parties suivantes, centrées sur l'analyse de terrain.

²⁴⁰ BÉGUIN 2021, p. 424.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ GOB & DROUGUET 2021, p. 34.

ANALYSE DE TERRAIN

I. INTRODUCTION

A. Fonctions du musée

D'après l'ouvrage *La Muséologie* d'André Gob et Noémie Drouquet, le musée présente quatre fonctions principales, développées au fil du temps²⁴⁴ :

1. Fonction d'exposition : l'exposition est le média principal du musée afin de communiquer avec son public. Sans exposition, on ne peut parler de « musée » ;
2. Fonction de conservation : le musée doit assurer le rassemblement et la préservation de ses objets contre les vols et les dégradations de tous types. Il doit garantir les meilleures conditions de conservation pour préserver les objets le plus longtemps possible ;
3. Fonction scientifique : le musée est par nature un lieu critique et scientifique, ce qui est indispensable tant pour sa mission patrimoniale que pour sa crédibilité auprès du public. Il doit réaliser des études scientifiques afin de valoriser ses objets ;
4. Fonction d'animation : il s'agit là de la fonction la plus récente attribuée au musée. Le musée est devenu un véritable acteur de la ville sociale et culturelle de notre société. L'animation devient alors un moteur pour l'institution muséale et prend de nombreuses formes (ex : visites guidées, conférences, activités pédagogiques, concerts, *etc*)²⁴⁵.

Historiquement, les musées d'archéologie privilégient la fonction de conservation. Les conservateurs préfèrent d'abord assurer la bonne conservation des objets et ensuite les exposer au public²⁴⁶. Toujours d'après Gob et Drouquet :

« Exposer et conserver ne s'opposent pas mais contribuent conjointement à la mission patrimoniale du musée. L'équilibre requis entre ces deux fonctions répond exactement à la double responsabilité du musée et de ses conservateurs : la responsabilité à l'égard du public est au moins aussi grande que celle à l'égard des collections. »²⁴⁷

²⁴⁴ GOB & DROUQUET 2021, p. 164.

²⁴⁵ *Idem*, p. 164-165.

²⁴⁶ *Idem*, p. 167.

²⁴⁷ *Idem*, p. 168.

Selon Georges Henri Rivière (1897-1985), muséologue français, c'est la fonction scientifique qui semble la plus importante :

« La fonction de recherche constitue la base de toutes les activités de l'institution, elle éclaire sa politique de conservation et d'action culturelle. Affirmer la place fondatrice de la recherche en l'associant à la définition même du musée, c'est dire que le statut et la légitimité de l'institution muséale en dépendent. »²⁴⁸

Il est par conséquent nécessaire que le musée ne hiérarchise pas ces fonctions mais réussisse à trouver un équilibre. On parle de « triple cohérence muséale », un principe qui trouverait un équilibre entre la conservation, l'exposition et la recherche²⁴⁹.

Dans le cadre de ce mémoire, c'est la fonction d'exposition qui constitue notre principal objet d'analyse. Plus précisément, nous nous intéressons à la manière dont les objets sont mis en espace, présentés et rendus visibles au sein des dispositifs muséographiques. Comme nous l'avons vu, l'exposition constitue une fonction centrale du musée. Elle est « le moyen par excellence du musée, l'instrument de son langage particulier »²⁵⁰. Jean Davallon, sociologue, la définit comme « le moment et le lieu où les objets sont présentés au public afin de lui tenir un discours. Elle se caractérise par un travail de l'espace, l'installation physique du visiteur dans cet espace et par la production de sens et d'information. »²⁵¹ Le sociologue l'envisage selon deux conceptions. Selon la première, « L'exposition est alors prioritairement un agencement technique, formel, esthétique dont la visée est de permettre une rencontre du visiteur avec les objets. »²⁵² Selon la seconde, « exposer c'est donner à voir pour faire comprendre - autrement dit, pour dire - quelque chose. »²⁵³

L'exposition est constituée de divers composantes : bien évidemment les objets mais aussi les textes, vidéos, dessins ou encore les dispositifs interactifs. Davallon lui attribue une finalité communicationnelle dans le sens où elle se destine à « produire de la signification pour le visiteur »²⁵⁴. L'exposition ne se réduit donc pas à la simple présentation d'objets, elle constitue un

²⁴⁸ GOB & DROUGUET 2021, p. 171.

²⁴⁹ *Idem*, p. 172.

²⁵⁰ *Idem*, p. 421.

²⁵¹ MERLEAU-PONTY & EZRATI 2006, p. 24.

²⁵² DAVALLON 2010, p. 230.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*.

véritable médium de communication, porteur de discours et de significations²⁵⁵. Gob et Drouquet soulignent à ce propos que « l'exposition peut évoquer, rendre sensible à la vue ce qui est invisible, ce qui est absent ou lointain, dans le temps ou dans l'espace. Elle permet aux visiteurs de se faire une représentation (mentale) d'une réalité (une époque, un lieu, une personne, un phénomène, un usage...) [...] »²⁵⁶. L'exposition peut présenter de « vraies choses et/ou substituts (copies, maquettes...) et des explications en langage verbal (textes, commentaires sonores) et non verbal (images fines ou animées, décors, scénographie). Il s'agit donc d'une construction et non de la réalité. »²⁵⁷

Dans cette perspective, l'exposition de la polychromie s'inscrit pleinement dans la fonction d'exposition du musée. En rendant perceptible une dimension souvent méconnue ou effacée du patrimoine, elle contribue à enrichir la compréhension des œuvres et à renouveler les modes d'appréhension du patrimoine.

B. Exposition permanente et exposition temporaire

Dans ce mémoire, il nous a semblé nécessaire d'analyser séparément les expositions permanentes et les expositions temporaires. Il convient donc de définir clairement ces deux types d'expositions qui dépendent de deux critères principaux : d'une part la durée de l'exposition et d'une autre, le traitement apporté au thème²⁵⁸.

Cette distinction repose d'abord sur une différence fondamentale : leur durée dans le temps. Par définition, une exposition permanente est conçue pour durer. Elle s'inscrit dans une stabilité institutionnelle, patrimoniale et scientifique. Une exposition qui reste pendant des années sera alors qualifiée de permanente²⁵⁹. À l'inverse, l'exposition temporaire, par sa brièveté et sa flexibilité, permet une plus grande liberté curatoriale et une plus grande réactivité aux débats scientifiques ou sociaux contemporains²⁶⁰. Si elle ne dure que quelques mois, on l'appellera exposition temporaire²⁶¹.

²⁵⁵ GOB & DROUGUET 2021, p. 424.

²⁵⁶ *Idem*, p. 426.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Idem*, p. 439.

²⁵⁹ « Exposition » article de DAVALLON Jean, in MAIRESSE (dir.) 2022 p. 559.

²⁶⁰ ØSTERGAARD 2017, p. 188.

²⁶¹ « Exposition » DAVALLON Jean, *op. cit.*

Mais cette distinction ne relève pas uniquement de la temporalité : elle touche aussi à la nature même du discours muséal. L'exposition permanente tend à s'appuyer sur des interprétations largement acceptées afin d'offrir au public une lecture durable des collections. Il incarne en quelque sorte le socle du récit muséal, celui que l'institution assume sur le long terme²⁶². L'exposition temporaire, en revanche, constitue un espace d'expérimentation : elle autorise, voire encourage, la mise en débat, l'exploration d'hypothèses nouvelles ou controversées. Elle permet ainsi d'aborder des thématiques plus délicates, comme c'est le cas de la polychromie antique, encore marquée par de fortes résistances, tant du côté du public que de certains milieux scientifiques²⁶³. Elles sont complémentaires : l'exposition permanente, qui ne peut pas tout dire, peut être complétée par l'exposition temporaire, qui apporte de nouvelles thématiques au musée²⁶⁴.

Les auteurs débattent des avantages de l'une sur l'autre. Les expositions temporaires se font-elles désormais au détriment des permanentes ? James Cuno, historien de l'art et président du J. Paul Getty Trust, met en avant trois arguments en défaveur de l'exposition temporaire.

« *Primo*, les expositions temporaires provoqueraient un déséquilibre dans l'allocation de l'ensemble des ressources (financières, humaines et intellectuelles) du musée, en en faisant un élément central de sa mission. *Secundo*, les expositions temporaires engendreraient un ensemble de dispositifs (pour l'accueil, les services, la communication, les programmes commerciaux, la recherche de financement, *etc*) qui créent un environnement artificiel autour du musée ; tandis qu'elles susciteraient chez le visiteur l'attente d'un événement particulier. *Tertio*, l'organisation d'expositions temporaires tendrait à dévaloriser, à placer au second plan et à détourner l'attention de la quiétude impassible des collections permanentes du musée, transformant ainsi la nature même de la visite muséale. »²⁶⁵

Malcolm Rogers, directeur du Musée des beaux-arts de Boston, défend quant à lui ces expositions temporaires. Selon lui, les expositions temporaires ne nuisent pas aux permanentes. Il affirme qu'entre deux grandes expositions temporaires, l'affluence du public augmente dans l'exposition permanente du musée. Il y voit aussi un avantage sur le plan scientifique, les expositions temporaires sont l'occasion de faire de la recherche. L'exposition temporaire deviendrait le fruit de

²⁶² ØSTERGAARD 2017, *op. cit.*

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ « Exposition », article de DESVALLÉES, SCHÄRER & DROGUET, in DESVALLÉES & MAIRESSE (dir.) 2011, p. 421.

²⁶⁵ TOBELEM 2005, p. 223.

longues recherches scientifiques dans les musées. En dernier argument, Rogers met en avant que ces expositions permettent avant tout d'augmenter le nombre d'adhérents du musée qui participent entre autres pour son financement²⁶⁶. Kenneth Hudson, fondateur de la revue « Muséum international », avance quant à lui que « la distinction traditionnelle entre expositions permanentes et temporaires est aujourd’hui dépassée. Elle constitue un obstacle au processus. »²⁶⁷

On comprend donc bien que les questions liées aux expositions deviennent complexes, surtout dans une société qui exige toujours plus de contenu et de divertissement. Cela rejoint ce que nous avons observé plus haut : la dernière fonction venue s’ajouter aux missions du musée est celle d’animation. Cette évolution traduit la nécessité, pour les institutions, de renouveler régulièrement leur offre, notamment au moyen d’expositions temporaires et thématiques, qui apparaissent dès lors comme une solution privilégiée pour dynamiser et diversifier l’offre muséale²⁶⁸.

C. Collections d’antiquités des musées belges

Les musées sont issus de l’Histoire européenne, ils s’inscrivent dans la pensée des Lumières et dans le contexte de naissance d’un sentiment national développé au XIX^e siècle²⁶⁹. À partir des années 1960, les nouvelles nations européennes souhaitent affirmer leur identité notamment par la valorisation de leur culture et de leur patrimoine²⁷⁰. Par ailleurs, la polychromie antique ne relève pas d’un patrimoine uniquement national et local. Elle appartient au patrimoine européen et plus largement occidental²⁷¹.

Les différences de traitement du sujet peuvent s’expliquer par des enjeux historiques et politiques. L’Allemagne joue un rôle clé dans l’histoire de l’archéologie classique, depuis le XIX^e siècle dans les *Klassische Archäologie*. Elle s’illustre grandement dans la recherche scientifique et les grandes expéditions archéologiques²⁷². Les recherches sur la couleur y ont une longue tradition, notamment à travers les travaux de Brinkmann et sont soutenues par quelques musées nationaux. Comme nous avons pu le constater, il semble y avoir une plus longue tradition de la muséographie de la polychromie dans la région germanique.

²⁶⁶ TOBELEM 2005, *op. cit.*

²⁶⁷ MERLEAU-PONTY & EZRATI 2006, p. 24.

²⁶⁸ *Idem*, p. 22.

²⁶⁹ GOB & DROUGUET 2021, p. 210.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ BÉGUIN 2021, p. 122.

²⁷² DIETRICH 2020, p. 2.

Il ne s'agit pas ici de refaire l'histoire des musées belges mais de recontextualiser la formation des collections d'antiquités du pays. Le Royaume de Belgique naît en 1830. Contrairement à ses pays voisins, comme la France ou l'Allemagne, à la fin du XIX^e siècle elle ne possède pas de riches collections d'œuvres d'art²⁷³. Pour construire de telles collections, il aurait fallu les amasser au fil de longs siècles et de dynasties puissantes. Au XVIII^e siècle, lorsque les musées commencent à fleurir en Europe (British Museum, Musée du Capitole, Galerie du Palais du Luxembourg)²⁷⁴, la Belgique appartient encore aux Pays-Bas méridionaux²⁷⁵. Ainsi, son histoire politique l'a donc privée de ce processus de constitution patrimoniale nationale.

Alors, au XIX^e siècle, le pays a la volonté d'ouvrir ses propres musées. D'une part, pour « compenser l'absence de nationalisation de collections particulières » et d'autre part, pour asseoir son identité nationale²⁷⁶. En 1835, un premier musée belge est fondé à Bruxelles, c'est le musée national de peinture et de sculpture²⁷⁷. En 1946, on fonde le Musée d'Histoire naturelle de Belgique²⁷⁸.

Malgré l'invention de ces musées, la Belgique présente un certain « décalage chronologique » par rapport aux musées de ses pays voisins²⁷⁹. À l'époque, le Musée d'Art et d'Histoire de Bruxelles propose une collection assez pauvre en termes d'antiquités classiques²⁸⁰. Ce phénomène s'explique par deux éléments. D'abord, le manque de place de la Porte de la Hal et ensuite car l'État souhaite prioriser l'acquisition de pièces nationales dans le but de se légitimer en tant que nation²⁸¹. En conséquence, l'achat d'antiquités classiques devient secondaire²⁸².

²⁷³ PARÉE p. 40.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ WITTE 2010, p. 6.

²⁷⁶ PARÉE p. 41.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Idem*, p. 42.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*.

II. EXPOSITIONS PERMANENTES

A. Introduction

Pour chaque musée abordé, une brève présentation de l'institution est d'abord proposée, permettant de situer le contexte général. Elle est ensuite suivie d'une analyse muséographique fondée sur ce que j'ai pu observer *in situ*. Il convient néanmoins de préciser que mes visites ont été volontairement orientées selon un angle thématique spécifique. Afin de concentrer mon regard sur les aspects en lien avec mon sujet de recherche, je me suis limitée aux sections présentant des collections de statuaire antique gréco-romaine. Ce choix assumé implique que de larges pans des expositions permanentes n'ont pas été pris en compte dans le cadre de cette étude. Mon analyse ne prétend donc pas à l'exhaustivité, mais s'inscrit dans une perspective ciblée, qui m'a permis d'approfondir de manière cohérente les éléments en lien avec mon objet d'étude.

Par ailleurs, ces observations ont, dans certains cas, été enrichies par des échanges avec les conservateurs ou les membres des équipes muséales. Ces entretiens m'ont permis d'accéder à des informations complémentaires ou de replacer certains choix muséographiques dans leur contexte de conception. Ils ont ainsi contribué à approfondir et nuancer mes réflexions. L'ensemble des éléments analysés dans cette partie provient donc de mes propres réflexions réalisées sur le terrain et ponctuellement étoffées par des informations de première main recueillies auprès des professionnels des musées concernés.

Pour analyser et comparer ces expositions permanentes, nous les avons classées selon un critère central : le degré d'intégration de la polychromie dans la muséographie permanente. L'ordre retenu s'établit selon un *continuum* allant des institutions où la polychromie est absente ou marginalisée, jusqu'à celles qui l'intègrent de manière plus systématique. Ainsi, le Musée archéologique de Namur, avec sa collection restreinte et l'absence de médiation spécifique sur la polychromie, se situe à l'extrême inférieure de ce *continuum*. En revanche, le Musée d'Art et d'Histoire de Bruxelles, qui présente plusieurs exemples intégrant cette dimension chromatique, en occupe l'extrême supérieure. Ce classement ne constitue pas une typologie au sens strict, mais un outil d'analyse permettant d'appréhender de manière critique la place accordée à la polychromie dans la muséographie permanente.

B. Musée archéologique (Namur)

Le Musée archéologique de Namur fait partie des principaux musées d'archéologie de la Fédération Wallonie Bruxelles²⁸³. Crée en 1849 par la Société archéologique de Namur, il s'agit d'un des plus anciens musées de Belgique²⁸⁴. Il est installé à l'origine au sein de la Halle al'Chair de Namur²⁸⁵. Pour ses collections de la fin de l'Antiquité romaine et mérovingienne, le musée se fait connaître à travers l'Europe²⁸⁶. Il vise à venir créer des liens entre le passé archéologique, le présent et l'avenir²⁸⁷. Il fait aujourd'hui partie d'un pôle muséal : les Bateliers, aux côtés du Musée des Arts décoratifs²⁸⁸.

Il a réouvert en septembre 2024 dans le nouvel espace muséal réparti sur deux étages dédiés. L'exposition permanente est donc toute nouvelle. Le choix de ce musée s'est en partie appuyé sur le fait qu'il vient tout juste de rouvrir, avec une exposition permanente entièrement renouvelée. Cette donnée conduit à une hypothèse intéressante : la nouvelle muséographie refléterait-elle les avancées récentes de la recherche sur la polychromie antique, en intégrant davantage cette dimension dans la présentation des collections ?

La seule pièce de statuaire d'époque romaine exposée au musée est : le *Lion-fontaine d'Anthée* (Fig. 8). Il s'agit d'une œuvre d'exception, l'un des trésors de la Fédération Wallonie-Bruxelles. C'est l'une des rondes-bosses les plus complètes et les mieux conservées d'époque romaine retrouvées en Gaule et en Germanie. Exposée au premier niveau du musée, le lion trône en tant que pièce majeure de la collection. Il a été retrouvé dans la cour d'honneur de la villa gallo-romaine d'Anthée²⁸⁹.

Selon Annick Lepot, conservatrice du musée, cette œuvre ne présente aucune trace de polychromie. Une analyse menée en 2019, par Marie Herman, a d'ailleurs permis d'écartier cette hypothèse²⁹⁰. Bien que le lion comporte quelques traces de couleur rouge, celles-ci sont très probablement dues à

²⁸³ « Le Musée archéologique » [en ligne], disponible sur <https://www.namur.be/fr/loisirs/culture/musees/les-bateliers/musee-archeologique/le-musee> (consulté le 27 février 2025).

²⁸⁴ « Histoire du Musée archéologique » [en ligne], disponible sur <https://www.namur.be/fr/loisirs/culture/musees/les-bateliers/musee-archeologique/histoire> (consulté le 25 février 2025).

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ « Le Musée archéologique », [en ligne], *op. cit.*

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ « Restauration du lion d'Anthée » [en ligne], disponible sur <https://www.lasan.be/qui-nous-sommes/soutienfinancier/70-restauration-du-lion-d-anthee> (consulté le 17 juillet 2025).

²⁹⁰ LEPOT Annick : correspondance électronique, juillet 2025.

son enfouissement²⁹¹. L'absence d'information liée à la polychromie s'explique donc par l'absence de toute trace de polychromie sur l'œuvre elle-même.

Par ailleurs, toujours selon la conservatrice, une œuvre récemment découverte présenterait quant à elle des traces de couleurs. L'œuvre est un fragment de statuette de Mercure, découvert au Grognon à Namur. On pourrait observer à l'œil nu des traces de bleu et de rose. La pièce est inédite et n'a pas encore fait l'objet d'analyses plus poussées. Par conséquent, le musée n'a pas encore réfléchi à son intégration future dans le musée en ce qui concerne cet aspect polychrome : « De ce fait, nous n'avons (pas encore) pris de disposition muséographique pour restituer la polychromie mais c'est tout à fait envisageable et évidemment intéressant pour le public. »²⁹² Concernant le dispositif de médiation qui pourrait être proposé, elle pense que « [...] une tablette tactile et la restitution 3D sont notre meilleur allié dans ce type de reconstitution. »²⁹³

L'absence d'intégration de la polychromie dans l'exposition permanente au Musée archéologique de Namur s'explique par deux raisons principales. D'une part, la collection du musée comporte très peu de statuaire antique datant de l'époque gréco-romaine. D'autre part, la seule œuvre de cette période actuellement conservée a fait l'objet d'une analyse qui a confirmé l'absence de toute trace de polychromie. Ainsi, faute d'exemples concrets dans les collections, le musée n'a pas jugé pertinent d'aborder ce sujet dans sa nouvelle exposition permanente.

C. Musée L (Louvain-la-Neuve)

Le Musée L de Louvain-la-Neuve compte une collection d'antiquité d'environ 2000 objets provenant principalement du bassin méditerranéen²⁹⁴. Le musée indique que l'objectif principal de cette collection est à « des fins d'enseignement. »²⁹⁵ Il est intéressant de noter que nous sommes ici face à un musée de type universitaire, où l'approche didactique est donc supposément prépondérante. En effet, les musées universitaires se définissent comme « créés par des savants et pour des savants, afin de conserver les produits de leurs recherches ainsi que des objets à fonction didactique. »²⁹⁶

²⁹¹ LEPOUT Annick : *correspondance électronique*, juillet 2025.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ « Collection - Antiquité » [en ligne], disponible sur <https://museel.be/fr/collection/antiquite> (consulté le 21 juillet 2025).

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ GIACOBINI, CILLI & MALERBA [sans date], p. 60.

La muséographie générale

Conçu dans un style brutaliste²⁹⁷, le bâtiment intérieur met en avant le béton coffré, des volumes massifs et une matérialité brute qui confèrent au lieu une dimension presque sculpturale : l'architecture elle-même s'apparente à une œuvre d'art. Cette esthétique très marquée influe directement sur la muséographie générale. L'espace consacré aux moulages adopte ainsi une scénographie minimalisté et épurée (Fig. 9). On est dans une certaine uniformité chromatique : tous les moulages sont présentés dans un blanc éclatant, qu'ils reproduisent des œuvres d'Antiquité classique, égyptienne ou médiévale.

La particularité du musée : l'usage de moulages

La collection qui nous intéresse se trouve au quatrième étage du musée. Ce cas d'étude se distingue des autres par une particularité notable : les « sculptures antiques » présentées sont exclusivement des moulages en plâtre, réalisés d'après des œuvres originales conservées dans d'autres institutions. Il faut se rendre au sixième étage, où est exposée une collection privée, pour retrouver deux sculptures originales en marbre. Cette spécificité contraste fortement avec les autres musées analysés, dans lesquels les sculptures exposées sont majoritairement des originaux, le plus souvent en marbre. Les moulages exposés reproduisent des sculptures originales datant de différentes périodes de l'Antiquité : époque archaïque, période classique et hellénistique grecque ainsi que romaine.

Le terme de moulage désigne deux éléments : le matériau lui-même (fabriqué à partir du gypse) et le résultat du moulage d'un objet (ici d'une sculpture)²⁹⁸. En Europe, les collections de moulages de sculptures antiques augmentent à partir du XVIII^e siècle²⁹⁹. Au départ, on les utilise dans les collections princières et dans les bibliothèques. Ensuite, à la fin du XVIII^e siècle, on les exploite à des fins pédagogiques notamment dans les universités, c'est le cas à Louvain-la-Neuve. Au XIX^e siècle, les gypsothèques³⁰⁰ constituent de vastes collections exposées dans les musées³⁰¹. Mais au XX^e siècle, ces collections connaissent un déclin important et sont détruites ou déplacées dans les

²⁹⁷ « À propos du Musée L » [en ligne], disponible sur <https://museel.be/fr/le-musee> (consulté le 21 juillet 2025).

²⁹⁸ « Moulage (en plâtre), plâtre », in MAIRESSE 2022, p. 799.

²⁹⁹ *Idem*, p. 800.

³⁰⁰ « Une gypsothèque « [...] désigne à la fois la collection et le lieu de conservation d'une collection de moulages » (« Gypsothèque, musée de moulages », in MAIRESSE 2022, p. 637).

³⁰¹ « Moulage (en plâtre), plâtre », in MAIRESSE 2022, p. 800.

réserves³⁰². Quelques musées conservent néanmoins ce type de collections, comme le Victoria and Albert Museum à Londres³⁰³.

La collection de moulages de l'UCLouvain se développe entre la fin du XIX^e siècle et le début du XXI^e siècle, soit à une période où les moulages étaient encore très populaires. Cependant, malgré certains avantages, le regard sur ces moulages change au XX^e siècle. Les moulages deviennent petit à petit des « copies sans valeur » et le plâtre, un matériau « vil »³⁰⁴. Cela est surtout dû à un « désengouement » pour l'esthétique néo-classique, l'importance accordée au matériau et aussi à la texture de surfaces des originaux³⁰⁵.

Depuis ces 25 dernières années, les moulages rencontrent un regain d'intérêt par les communautés scientifiques à travers le monde : Europe, États-Unis, Australie et Amérique latine. En effet, il est désormais admis que les moulages sont certes des copies, mais ils sont eux-aussi devenus des objets historiques. Ils sont le témoin d'une époque et d'une évolution de l'Histoire de l'Art et de l'Archéologie³⁰⁶.

La présence quasi exclusive de moulages dans une collection soulève plusieurs questions majeures, notamment dans le cadre d'un mémoire portant sur la polychromie de la statuaire antique. En effet, les moulages, en tant que reproductions souvent blanches, occultent la dimension chromatique des œuvres originales. Cette monochromie renforce une vision « néoclassique » et épurée de la sculpture antique, qui correspond davantage à une esthétique du XIX^e siècle qu'à la réalité historique.

Un aspect particulièrement intéressant des moulages exposés dans ce musée est leur fidélité à l'état de conservation des originaux. Cela s'applique évidemment à tous les moulages. Lorsqu'un membre est manquant sur la sculpture antique, il l'est également sur le moulage (Fig. 10 et Fig. 11). De même, les cassures anciennes qui ont pu être recollées sur l'original se retrouvent sur le moulage, avec les mêmes coupures visibles sur les parties réparées. Cette attention à reproduire précisément l'état matériel de l'œuvre offre une forme de remise en contexte qui rappelle au visiteur l'histoire de ces objets. En revanche, tous les aspects liés au traitement de surface, comme l'usure du marbre, les

³⁰² « Moulage (en plâtre), plâtre », in MAIRESSE 2022, *op cit.*

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ VAN DEN DRIESSECHE 2020, p. 5.

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ *Ibidem.*

traces de polychromie ou de patine, ne sont pas représentés sur les moules. Ainsi, toute dimension matérielle liée à la couleur ou à la texture d'origine est effacée ou ignorée dans ces copies, qui imitent uniquement la forme.

Pourtant le musée expose des moules d'originaux attestés comme polychromes. C'est le cas notamment de la *Koré 685* conservée au Musée de l'Acropole d'Athènes. Ce dernier a d'ailleurs acquis une restitution polychrome grandeur-nature de l'œuvre, réalisée vers 1911 par Émile Gilliéron (Fig. 12)³⁰⁷. Dans ce contexte, comment justifier que le Musée L présente une reproduction blanche (Fig. 13), sans aucune mention de la couleur, ni visuellement, ni dans le cartel de l'œuvre ? Cette absence d'évocation de la polychromie, alors même que l'original est reconnu comme coloré et que son musée aborde explicitement cette question, interroge la cohérence des choix muséographiques et le rôle des moules dans la transmission des connaissances sur la statuaire antique.

Les textes

Les cartels accompagnant les moules suivent tous le même format : ils indiquent le titre de l'œuvre, la provenance du moulage, l'époque, le matériau ainsi que le numéro d'inventaire. Ils précisent aussi les caractéristiques de l'original dont le moulage est issu, notamment sa provenance, sa date, le matériau d'origine et son lieu de conservation. À noter que le musée ne propose pas de cartel informatif général sur la collection. L'information reste dispersée au niveau des œuvres individuelles, limitant ainsi la compréhension globale du visiteur sur la nature des moules.

Les dispositifs de médiation

Le musée s'est doté, en juin 2025, d'un nouveau dispositif de médiation, que j'ai pu analyser lors de ma visite. Il s'agit d'une tablette numérique interactive (Fig. 14), proposant aux visiteurs une exploration virtuelle d'un parcours muséographique fictif centré sur plusieurs œuvres. Ce support numérique offre également un accès à des contenus complémentaires absents de l'exposition permanente. Toutefois, il ne fournit aucune information relative à la polychromie et ne permet donc pas d'aborder cette dimension.

³⁰⁷ MITSOPOULOU 2024, p. 22.

Un élément est tout de même intéressant, un texte mentionne « Aujourd’hui, nous pourrions à nouveau questionner la place et l’importance de ces moulages pour une université. Ils restent néanmoins des outils didactiques fréquemment utilisés dans le cadre de nos cours. » Cette mention confirme que les moulages continuent aujourd’hui d’être employés à des fins pédagogiques, principalement pour l’enseignement des étudiants. Toutefois, ils ne sont pas actualisés à la lumière des connaissances contemporaines sur la polychromie. Cette situation interroge le rôle pédagogique du musée universitaire : si celui-ci ne reflète pas l’état actuel de la recherche, notamment sur la restitution des couleurs, peut-on réellement considérer qu’il transmet une information scientifique actualisée ?

Un second espace de médiation se trouve à proximité immédiate de l’espace des moulages et de la table interactive. Il s’agit d’un espace entièrement dédié à la découverte des techniques de fabrication des statues, organisé autour de deux tables : l’une de grande dimension (Fig. 15) et l’autre plus petite. Sur la grande table, plusieurs étapes liées à la fabrication de statues sont présentées, de la sculpture jusqu’à la réalisation de moulages en plâtre en passant par la technique de la cire perdue. Des outils sont également exposés et certains matériaux peuvent être touchés, offrant ainsi aux visiteurs une perception plus concrète des différentes phases de traitement du travail.

Un petit panneau intégré à cette table détaille les différentes étapes nécessaires à la réalisation d’un moulage (Fig. 16). Toutefois, on remarque qu’aucune mention n’est faite d’une éventuelle phase de mise en couleur des plâtres. Cette omission est d’autant plus frappante qu’à proximité de ce dispositif est exposée une tête de statue égyptienne en plâtre (Fig. 17), totalement blanche. Or, il est aujourd’hui bien établi, et de manière particulièrement documentée, que les œuvres égyptiennes étaient également peintes³⁰⁸.

Il est d’autant plus surprenant que la dimension polychrome soit totalement absente de cet espace de médiation, qu’elle aurait pourtant pu y trouver une place légitime et pertinente. En effet, les objets présentés ici sont des moulages en plâtre, un matériau non noble, totalement dissociés des originaux tant par leur statut que par leur finalité. Il ne s’agit ni d’œuvres antiques, ni de copies fidèles à l’échelle 1:1 exigeant une rigueur scientifique absolue, mais bien de supports pédagogiques

³⁰⁸ « Rediscovering color » article de DREYFUS Renée, in BRINKMANN, *et al.*, p. 53.

contemporains, conçus pour expliciter des techniques de fabrication. Dans ce contexte, la restitution d'une polychromie, même approximative, aurait pu être envisagée sans risquer de porter atteinte à l'authenticité historique ou à l'intégrité de l'œuvre. Cela aurait constitué une opportunité de sensibiliser les visiteurs à la réalité polychrome de la statuaire antique. Cette présentation monochrome des objets participe ainsi, de manière implicite, à la persistance d'un imaginaire erroné autour d'une statuaire antique « blanche », en invisibilisant une nouvelle fois la dimension polychrome des objets originaux. On constate donc que l'on est dans un dispositif lié à la « forme », mettant de côté la « couleur ».

La plus petite table, quant à elle, est consacrée à la découverte par le toucher des matériaux utilisés pour la réalisation des statues (Fig. 18). Le visiteur peut, par exemple, comparer directement le plâtre et le marbre, observant ainsi leurs textures, leurs poids ou encore leurs rendus visuels. Cet espace propose une médiation davantage sensorielle, sollicitant non seulement la vue mais aussi le toucher, dans une démarche plus immersive.

Les cas des moulages médiévaux

À proximité des moulages de sculptures antiques, le musée présente également un ensemble de moulages d'œuvres médiévales (Fig. 19). Ces derniers, tout comme les précédents, sont entièrement blancs. Cette monochromie des moulages contredit une idée largement admise aujourd'hui : la statuaire médiévale était polychrome³⁰⁹.

Ces œuvres moulées étaient à l'origine sculptées non pas dans le marbre, mais dans le bois, matériau qui se prête particulièrement bien à la polychromie³¹⁰. Ne pas intégrer cette dimension dans la médiation revient à figer ces œuvres dans une esthétique artificielle. Leur blancheur efface toute trace de couleur, et avec elle, une partie importante de leur sens symbolique.

Ce parti pris révèle une forme de standardisation muséographique dans la présentation des moulages, qui tend à gommer les spécificités historiques et matérielles des œuvres originales. Il ne s'agit donc pas uniquement d'un biais lié à l'Antiquité et au mythe persistant de la Grèce blanche, mais d'un traitement plus général des sculptures comme objets par défaut monochromes, quelle que

³⁰⁹ « Moyen-Âge et couleur » [en ligne], disponible sur <https://www.louvre-lens.fr/mon-louvre-lens/moyen-age-et-couleur/> (consulté le 21 juillet 2025).

³¹⁰ *Ibidem*.

soit leur période d'origine. Cette neutralisation visuelle suggère que le patrimoine sculpté serait exclusivement lié à la forme. En ce sens, le parti pris muséographique d'exposer des moulages médiévaux en blanc ne peut être vu comme neutre : il reflète une logique esthétique dominante, où la blancheur du plâtre devient une norme, indépendamment des contextes historiques des œuvres copiées.

D. Musée gallo-romain (Tongres)

L'exposition permanente du Musée gallo-romain de Tongres propose un parcours chronologique retracant l'histoire des habitants de la région, depuis la Préhistoire jusqu'à la fin de l'Antiquité romaine³¹¹. Elle présente une large collection de plus de 2 000 objets, allant des outils des Néandertaliens aux pièces de la culture gallo-romaine, en passant par des artefacts celtiques et germaniques. Ces objets témoignent aussi bien de la vie quotidienne que des transformations sociales majeures, comme la romanisation progressive du territoire³¹².

La muséographie générale

L'exposition permanente du Musée gallo-romain de Tongres s'organise sur trois niveaux. Selon les indications du musée, elle est mise en place en 2009³¹³. Le dernier niveau, consacré à l'époque romaine, constitue la partie centrale de notre analyse.

Il est intéressant de noter que la scénographie du parcours évolue de manière sensible au fil des étages, dans une sorte de gradation de lumière. Le premier niveau, consacré à la Préhistoire, plonge le visiteur dans une ambiance assez sombre : les espaces sont fermés, les murs et les supports noirs et l'éclairage faible. Le second étage adopte une atmosphère légèrement plus claire, introduisant une transition visuelle progressive. Enfin, l'étage supérieur, entièrement dédié à l'époque romaine, se distingue par une scénographie plus lumineuse (Fig. 20).

La statuaire antique occupe actuellement une faible place dans l'exposition permanente du Musée gallo-romain de Tongres. Au sein du parcours dédié à l'époque romaine, seules quatre sculptures sont exposées. De plus, elles ne sont pas en marbre, mais en grès ou en pierre.

³¹¹ « Des Néandertaliens aux Gallo-Romains » [en ligne], disponible sur <https://galloromeinsmuseum.be/fr/a-voir-a-faire/des-neandertaliens-aux-gallo-romains/> (consulté le 21 juillet 2025).

³¹² *Ibidem*.

³¹³ CLEYMANS Sam : *correspondance électronique*, juin 2025.

Le musée indique être en cours de réflexion sur un nouveau projet d'exposition permanente, dont l'ouverture est envisagée aux alentours de 2028³¹⁴.

Les textes

Les cartels fournissent les informations de base : le titre, le matériau, la datation et le lieu de conservation. On observe une relative absence de panneaux explicatifs plus développés, susceptibles d'accompagner ou de contextualiser les objets de manière plus approfondie. Quelques plus grands panneaux informatifs sont bien présents dans le parcours mais ils restent peu nombreux et n'abordent pas la question de la polychromie.

Les dispositifs de médiation

La couleur est mentionnée à un endroit de l'exposition : une vitrine encastrée dans un mur à proximité des mosaïques et des peintures murales (Fig. 21). Celle-ci apporte des informations sur les pigments et les couleurs, mais dans un contexte qui concerne plutôt la peinture murale et l'art de la mosaïque. Cette localisation précise, éloignée des sculptures, interroge. Elle suggère que la couleur, dans le récit muséal proposé, est associée à des pratiques décoratives et non à la statuaire. Ainsi, le lien entre polychromie et sculpture n'est ni explicité, ni suggéré dans la médiation.

On retrouve des maquettes exposées au même niveau que la statuaire. Elles proposent des reconstitutions architecturales de la ville antique de Tongres, comme le forum ou le temple. Celles-ci sont intégralement blanches, sans aucune indication ni tentative de restitution colorée. Pourtant, on sait aujourd'hui que l'architecture romaine, tout comme la statuaire, était fréquemment peinte.

Aucun dispositif n'est donc spécifiquement consacré à la restitution ou même à l'évocation de la polychromie. On peut toutefois relever un élément original : un sol sensoriel constitué de sept revêtements différents, sur lequel le visiteur est invité à marcher afin de ressentir les sensations que pouvaient produire les sols antiques. Ce dispositif, bien que n'ayant aucun lien direct avec la statuaire, participe à une approche plus sensible de l'Antiquité.

³¹⁴ CLEYMANS Sam : *correspondance électronique*, juin 2025.

E. Musée royal de Mariemont (Morlanwelz)

Le Musée royal de Mariemont trouve son origine, au XIX^e siècle, dans la collection privée de Raoul Warocqué (1870-1917)³¹⁵. Ce dernier est un bourgeois, industriel, homme politique et grand collectionneur d'art³¹⁶. Il voyage en Italie, en Grèce, en Egypte. Au fil de ses voyages, il constitue une remarquable collection d'antiquités classiques, que même les spécialistes admirent³¹⁷. Quand il meurt en 1917³¹⁸, il lègue cette collection à l'État belge par testament afin « de permettre au public la visite du château, des collections, du parc et des serres. »³¹⁹. Son ambition dépasse la simple accumulation d'objets : il souhaite créer un musée afin « d'en faire bénéficier la collectivité. »³²⁰ C'est en 1991 que le musée devient la propriété officielle de la Fédération Wallonie-Bruxelles³²¹.

L'exposition permanente du premier étage (étage qui nous intéresse ici) est le résultat d'un réaménagement effectué entre 2009 et 2011³²². Les salles sont agencées autour du critère géographique, ici de la Méditerranée. Étant donné le nombre plus élevé d'informations à traiter, l'analyse de ce musée se fera ici par salle.

Les textes

Concernant les cartels imprimés, on retrouve, en haut et en gras, le titre de l'œuvre. Juste en dessous, sont indiqués les matériaux utilisés, le statut de l'œuvre (par exemple : *copie d'un original grec*), la période, ainsi que le numéro d'inventaire. Enfin, dans la partie inférieure, on peut retrouver pour certaines œuvres un texte explicatif qui contextualise l'œuvre. Les cartels exposés ont été placés de manière progressive dans l'exposition et sont encore régulièrement réactualisés³²³.

³¹⁵ PARÉE 2017, p. 21-22.

³¹⁶ *Idem*, p. 26.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ *Idem*, p. 23.

³¹⁹ *Idem*, p. 46.

³²⁰ « Histoire du domaine de Mariemont » [en ligne], disponible sur <https://musee-mariemont.be/fr/lhistoire-du-domaine> (consulté le 13 juillet 2025).

³²¹ *Ibidem*.

³²² AMOROSO Nicolas : *correspondance électronique*, juin 2025.

³²³ *Ibidem*.

1. Salle Monde méditerranéen A

Cette première salle constitue un espace dédié à la présentation de sculptures issues du monde gréco-romain. Elle expose notamment quatre statues antiques dans une scénographie claire et épurée (Fig. 22). Dans cette salle, les cartels proposent des informations sur des notions telles que les copies romaines d'œuvres grecques originales, les sources littéraires ou l'iconographie. En revanche, aucun cartel ne mentionne une polychromie originelle des œuvres.

À côté de la statue dite *Arès Somzée* ou *Éphèbe de Mariemont*, un QR code³²⁴ donne accès à un contenu complémentaire accessible sur smartphone. Celui-ci mentionne entre autres : « Saviez-vous que cette statue était très probablement peinte ? La peau rosée, les cheveux clairs ou foncés... l'effet devait être étonnant ! » Cette brève mention confère à la polychromie un statut d'information exclusive et novatrice, destinée à surprendre et captiver le visiteur. Elle présente la polychromie comme une découverte étonnante, ouvrant une perspective renouvelée sur la statuaire antique. Elle introduit la problématique d'une polychromie d'origine, offrant au visiteur attentif une ouverture vers une compréhension enrichie de la statuaire antique. L'information relative à la polychromie est accessible uniquement via un appareil mobile et se situe en dehors du parcours de lecture principal, ce qui lui confère un caractère secondaire dans la visite. Cette configuration traduit une intégration périphérique du discours scientifique sur la couleur : la polychromie, bien que mentionnée, n'est pas pleinement intégrée dans la médiation muséale.

Ce décalage entre le discours officiel (les cartels imprimés) et le discours plus exploratoire (la médiation numérique) témoigne d'une transition en cours, entre l'héritage d'un modèle muséographique classique et une nouvelle muséographie portée par les résultats de la recherche. Cette dissociation entre les discours soulève plusieurs enjeux muséologiques :

- Elle met en évidence une forme de hiérarchisation du savoir où les données scientifiques récentes (en l'occurrence, la polychromie) sont reléguées dans un espace secondaire, moins assumé que les textes imprimés ;
- Elle témoigne d'une transition muséographique en cours, où les institutions expérimentent des supports numériques pour aborder des sujets peut-être plus « complexes » ou « controversés », sans pour autant modifier totalement l'exposition permanente ;

³²⁴ Lien du QR code : <https://izi.travel/fr/browse/07e45723-d287-4fd1-b67f-02c425a22445>.

- Enfin, elle soulève la question de l'accessibilité et de l'universalité du discours muséal : l'information sur la couleur n'est accessible qu'aux visiteurs équipés d'un smartphone et enclins à explorer les contenus numériques.

Ce basculement est d'autant plus perceptible que le Musée royal de Mariemont a amorcé une réflexion sur la refonte de son exposition permanente³²⁵. Une note d'informations est d'ailleurs consultable à l'entrée de la salle : « Nous souhaitons mettre en place de nouvelles étiquettes, concernant les objets dans les différents espaces du musée. »

2. *Salle Monde méditerranéen B*

La deuxième salle représente également une étape significative dans le parcours qui nous intéresse. Cette salle présente un ensemble de huit sculptures, dont certaines relèvent spécifiquement du contexte gréco-égyptien de l'époque hellénistique et ptolémaïque.

Contrairement à la salle précédente, ici, la question de la polychromie est évoquée dans les cartels imprimés de certaines œuvres. Deux sculptures en particulier font l'objet d'un traitement explicite à ce sujet :

- Le *buste du dieu de Sarapis* : présenté hors vitrine, est accompagné d'un cartel mentionnant : « traces de polychromie » (Fig. 23 et Fig. 24) ;
- Le *portrait de la reine Bérénice II* : exposé quant à lui sous vitrine et décrit comme un « marbre avec traces de dorures et de polychromie » (Fig. 25 et Fig. 26).

Ces deux nouveaux cartels ont été récemment imprimés afin de prendre place dans l'exposition permanente. L'objectif du musée est de faire apparaître progressivement au public les nouvelles données attestées scientifiquement dans le cadre du projet PolyChRomA³²⁶. L'ensemble des données et des résultats d'analyses seront révélés lors d'une exposition temporaire en 2026³²⁷. Cette suggestion de la polychromie dans le texte s'explique, entre autres, par l'investissement scientifique du musée dans l'étude de ces pièces. Le *portrait de la reine Bérénice II*, en particulier, a fait l'objet d'analyses archéométriques et a été exposé dans le cadre de l'exposition *L'Antiquité en couleurs* à Tongres.

³²⁵ AMOROSO Nicolas : *entretien par visioconférence*, janvier 2025.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Ibidem*.

Ces deux statues représentent le premier cas de notre étude où la polychromie est explicitement mentionnée dans l'exposition permanente. Toutefois, si cette mention témoigne d'une prise en compte nouvelle de la couleur d'origine des œuvres, son traitement reste limité. L'emplacement précis de cette polychromie sur les sculptures n'est pas indiqué. En l'absence de repères visuels ou d'explications localisées, la polychromie peut demeurer abstraite pour le visiteur, qui peine à la percevoir concrètement. Or, l'identification précise des zones polychromes (par exemple, un drapé, un visage ou un attribut particulier) oriente le regard et enrichit la compréhension de l'œuvre, rendant la restitution de sa dimension colorée plus tangible.

Il est cependant important de noter que cette ouverture à la polychromie reste partielle dans la salle : les autres statues exposées ne présentent aucune mention liée à la couleur dans leurs cartels. De plus, aucun dispositif numérique ou interactif (comme les QR codes observés dans la salle A) n'est ici mis à disposition du public.

3. Espace intermédiaire

Entre les salles *Monde méditerranéen A* et *B*, un espace intermédiaire accueille trois sculptures antiques. Situées dans un couloir de passage, ces œuvres apparaissent en retrait par rapport à la scénographie structurée des salles principales. Leur position est ambiguë dans le parcours. Elles ne sont ni véritablement intégrées à une salle thématique, ni signalées comme une étape particulière.

Parmi ces trois sculptures, une est dépourvue de cartel, ce qui rend son identification impossible pour le visiteur. Les deux autres pièces disposent de cartels présentant les informations suivantes : titre, matériau, origine géographique, contexte chronologique et numéro d'inventaire.

L'analyse des trois espaces présentant de la statuaire classique au sein du Musée royal de Mariemont révèle une muséographie contrastée, révélatrice des dynamiques actuelles dans la mise en exposition de la polychromie antique. Au fil de ce parcours, se dessine donc une muséographie en mutation : hésitante dans certains cas, plus affirmée dans d'autres, elle oscille entre les vestiges d'un paradigme classique hérité et les apports croissants des recherches archéologiques et archéométriques. Ce double mouvement est renforcé par les projets de refonte des dispositifs permanents, déjà amorcés par le musée, notamment à travers l'annonce de nouvelles étiquettes et l'intégration future d'informations sur la polychromie. Cela fait écho au « thaumatrope

patrimonial » imaginé par Béguin. Cette double image (l'une blanche et l'autre polychrome) fait que deux réalités cohabitent sans jamais fusionner totalement³²⁸, comme c'est actuellement le cas à Mariemont.

F. Musée royal d'Art et d'Histoire (Bruxelles)

Le Musée d'Art et d'Histoire de Bruxelles, fondé en 1835, fait partie des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Belgique. À sa création, il portait le nom de « Musée d'Armes anciennes, d'Armures, d'Objets d'art et de Numismatique »³²⁹, reflétant la diversité des collections dès ses débuts. Il est installé au cœur du parc bruxellois du Cinquantenaire, un site dont l'histoire est étroitement liée à celle de l'indépendance de la Belgique et aux grandes expositions nationales organisées à la fin du XIX^e siècle.

Brève analyse du site internet³³⁰

Une consultation rapide de la page internet du musée consacrée à Rome apporte des éléments intéressants concernant la question de la polychromie, ou plutôt de la blancheur associée aux sculptures. Le discours institutionnel y interroge : « Et que penser de ces nus en marbre blanc inspirés de l'art grec ? »³³¹ Plus loin, une autre section dédiée spécifiquement à la sculpture précise que « les salles hébergent plusieurs sculptures idéales en marbre »³³². La couleur n'est évoquée qu'une seule fois et uniquement en lien avec les mosaïques, qualifiées de « mosaïques colorées »³³³. Cette approche, qui limite la mention de la couleur aux mosaïques, rappelle les observations faites au Musée gallo-romain de Tongres, où la question chromatique était également restreinte à ces supports décoratifs.

Ces informations, qui valorisent principalement la blancheur et l'idéal du marbre des sculptures antiques, contrastent avec le discours développé dans l'exposition permanente. Car, nous le verrons, la question de la polychromie y est explicitement évoquée.

³²⁸ BÉGUIN 2021, p. 6.

³²⁹ PARÉE 2017, p. 41.

³³⁰ Cette analyse du site internet sort quelque peu du cadre méthodologique général retenu pour ce mémoire, qui ne comprend pas systématiquement l'étude des supports numériques. Toutefois, elle a été jugée pertinente dans le cas présent, le site offrant des informations directement liées à la thématique de la polychromie, contrairement aux autres institutions étudiées dont les contenus en ligne ne présentaient pas de données suffisamment significatives pour justifier une analyse spécifique.

³³¹ « Rome » [en ligne], disponible sur <https://www.artandhistory.museum/fr/rome> (consulté le 5 mars 2025).

³³² *Ibidem*.

³³³ *Ibidem*.

La muséographie générale

Les collections se répartissent en quatre grandes sections : l'Antiquité, les civilisations non-européennes, l'Archéologie nationale et les Arts décoratifs européens. Le département des Antiquités, qui nous intéresse tout particulièrement, est lui-même subdivisé en plusieurs sections thématiques : le Proche-Orient, l'Iran, l'Égypte, la Grèce, Rome ainsi que l'Empire byzantin. Le musée est donc structuré autour de la géographie.

La section qui fait l'objet de notre étude se trouve au premier étage du musée et recouvre trois zones géographiques : la Grèce, Rome et la Syrie romaine. On y dénombre une soixantaine de sculptures exposées dans ces espaces.

L'entrée dans l'espace muséal est marquée par la présence de la grande colonnade d'Apamée. Cet espace monumental, où quelques sculptures sont déjà exposées, évoque l'esthétique d'une Antiquité monochrome. L'architecture y occupe une place centrale : sol clair, ouverture importante au plafond et luminosité abondante (Fig. 27).

L'exposition se déploie ensuite dans plusieurs espaces distincts. L'un d'eux, une galerie de portraits, expose principalement des bustes et se caractérise par sa clarté et ses larges fenêtres qui laissent entrer la lumière (Fig. 28). Un contraste marqué est offert par une autre salle plus sombre, aux murs noirs et à l'éclairage directionnel centré sur chaque œuvre (Fig. 29).

Les textes

Ce qui est particulièrement intéressant dans l'analyse de ce musée, c'est la diversité et l'hétérogénéité des informations fournies par les cartels imprimés. Sur chaque cartel, on retrouve en haut et en gras les informations essentielles : le titre de l'œuvre, la date de création, le lieu de provenance et le matériau utilisé. Sur le côté, au milieu, figure le numéro d'inventaire. Enfin, dans certains cas, un texte explicatif accompagne ces informations.

Dans ces cartels, on trouve un certain nombre d'informations sur la polychromie antique, mais celles-ci sont souvent présentées de manière disparate et inégale. Parfois évoquée brièvement dans le texte explicatif, parfois reléguée à une mention dans la description des matériaux, la polychromie ne fait pas toujours l'objet d'un traitement cohérent. Elle peut apparaître dans différents niveaux de

lecture du cartel, ce qui peut rendre son identification et sa compréhension plus difficile. Nous avons interrogé la conservatrice du département, Natacha Massar, à ce sujet. Selon elle, le fait que les cartels soient bilingues, voire parfois trilingues, implique de devoir faire des choix dans le discours. Et ce choix dépend de ce qu'il y a à dire de l'objet en question, donc l'intégration de la polychromie peut varier dans ce contexte :

« S'il est important d'attirer l'attention des visiteurs sur son existence [celle de la polychromie], et de lui en « montrer » des exemples, il n'est pas nécessaire de le faire systématiquement, surtout que la couleur est parfois seulement présente à l'état de traces. Et, pour la plupart des œuvres, la polychromie n'est pas l'aspect le plus notable, celui à mettre absolument en évidence dans le cartel. Il y a évidemment des exceptions, notamment lorsque la polychromie est particulièrement bien conservée. »³³⁴

Sur la soixantaine de sculptures antiques exposées dans l'exposition permanente, j'ai relevé plusieurs cas qui illustrent cette disparité dans le traitement des informations. Certains cartels mentionnent la présence originelle de polychromie sur des sculptures, bien qu'aucune trace ne soit perceptible à l'œil nu. C'est le cas par exemple d'un *Portrait de l'impératrice Livia* (Fig. 30 et Fig. 31). Cela rappelle ce que nous venons de voir à Mariemont. Indiquer précisément l'emplacement des traces de polychromie dans le texte permettrait de rendre l'information plus tangible. Sans cela, la polychromie reste une donnée abstraite, mentionnée comme un simple fait scientifique mais rarement incarnée dans l'exposition.

Pour répondre à cette problématique, prenons l'exemple du *Portrait de femme voilée* (Fig. 32). Les informations générales du cartel ne mentionnent pas la polychromie, contrairement à ce que l'on observe dans d'autres cas de la collection. Pourtant, le texte détaillé du cartel précise explicitement : « Cette sculpture a préservé de nombreuses traces de sa peinture originelle, notamment sur les cheveux (brun-rouge) et les lèvres. » (Fig. 33) Cette indication permet au visiteur d'identifier précisément les zones où elle est encore conservée. Il est toutefois surprenant que cette information ne figure pas dans la partie générale du cartel, alors qu'elle constitue un élément essentiel à la compréhension de l'œuvre et de sa matérialité.

³³⁴ MASSAR Natacha : correspondance électronique, juillet 2025.

Le cas du *Portrait de femme voilée*³³⁵ (Fig. 34) est particulièrement intéressant. Le cartel indique : « Comme la plupart des sculptures antiques en marbre, celle-ci devait être peinte, même si toute trace de couleur a disparu. » (Fig. 35) Ce choix interpelle. Une information d'une portée aussi générale, affirmant la polychromie originelle de l'ensemble des sculptures antiques, se trouve ici insérée dans le cartel d'une seule œuvre, qui ne conserve par ailleurs aucune trace. On peut se demander pourquoi cette affirmation, qui constitue une prise de position muséale sur le sujet, n'est pas présentée dans un dispositif plus général. On pourrait la placer plutôt sur un panneau explicatif général sur la statuaire. Placée dans ce contexte précis, l'information perd en visibilité et en impact, alors même qu'elle témoigne d'une volonté claire du musée de reconnaître l'importance de la couleur.

Ce constat met en lumière un enjeu plus large : faut-il disperser l'information sur la polychromie à travers les cartels individuels ou la centraliser dans des dispositifs plus généraux ? D'un point de vue de la lisibilité du discours muséal, un texte explicatif, placé à l'entrée de la salle ou à proximité immédiate des sculptures, transmettrait l'information de manière plus contextualisée. Il permettait aussi de libérer les cartels de mentions dispersées. Cependant, le département des Antiquités grecques et romaines ne présente aucun cartel général. La conservatrice nous a confié qu'il n'était de toute façon pas prévu d'intégrer ce type d'informations dans les futurs panneaux des salles grecques :

« Par ailleurs, il manque des textes généraux dans toute la section Antiquité classique, qui restent à écrire. Il n'est pas a priori prévu d'y inclure un texte sur la polychromie, mais ce thème sera sûrement évoqué dans un texte général sur la sculpture romaine (la sculpture grecque étant peu représentée dans les collections des MRAH). À noter toutefois que le nombre de caractères sur les panneaux généraux est très limité, et que cette limite imposera nécessairement des choix. »³³⁶

Seules les collections romaines bénéficieront donc, éventuellement, d'un discours général sur leur aspect polychrome.

³³⁵ Il s'agit ici d'une œuvre différente que celle décrite ci-dessus.

³³⁶ MASSAR Natacha : *correspondance électronique*, juillet 2025.

Les dispositifs de médiation

Bien que ce musée soit celui qui intègre le plus la question de la polychromie antique à travers ses contenus textuels, force est de constater que cette présence ne se traduit pas dans les autres dispositifs de médiation. Dans les salles consacrées à l'époque gréco-romaine, aucun outil de médiation n'est proposé au visiteur.

Cette absence est d'autant plus frappante que les textes des salles et des cartels individuels, au contraire, intègrent à plusieurs reprises des références à la polychromie. Cela montre un effort du musée de prendre en compte cette question dans son discours. Ce décalage illustre parfaitement ce que soulignait Béguin sur la réception muséale de la polychromie : « [...] la couleur se donne à lire plus souvent qu'elle ne se donne à voir. »³³⁷ L'observation s'applique particulièrement à ce cas d'étude. Dans ce musée, la couleur est bel et bien présente mais uniquement dans le discours textuel. Elle circule sous forme de texte sans jamais faire l'objet d'une traduction sensible ou visuelle.

G. Conclusion : développement d'une typologie muséographique

À l'issue de l'analyse des cinq expositions permanentes sélectionnées, plusieurs types muséographiques de la polychromie antique se dégagent. D'abord, convenons de ce que nous entendons par « typologie ». Selon Didier Demazière, sociologue français et directeur de recherche au Centre de Sociologie des Organisations, « l'objectif [d'une typologie] est d'organiser la description des phénomènes observés à partir d'un classement des matériaux empiriques [...]. L'opération de base consiste à regrouper des unités ou des cas en classes bien différenciées et dotées chacune de cohérence. »³³⁸ Il faut choisir des attracteurs, aussi appelés « unités-noyaux », autour desquels les catégories pourront se développer³³⁹. Il met également en évidence un type appelé le « type idéal »³⁴⁰, que nous développerons dans notre typologie. Dans le cadre de cette recherche, l'intégration de la polychromie dans la muséographie permanente a été retenue comme élément attracteur. Nous avons aussi dégagé un type idéal, qui ne se rencontre pas dans ce premier volet d'analyse.

³³⁷ BÉGUIN 2021, p. 422.

³³⁸ DEMAZIÈRE 2013 [en ligne].

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ibidem*.

Nous présentons d'abord les terminologies choisies pour chacun des types, avant d'en développer leurs critères respectifs :

- Muséographie intégrative : « Qui tend à intégrer ; qui est propre à intégrer. »³⁴¹ ;
- Muséographie suggestive : « Qui a le pouvoir d'évoquer des idées, des sentiments, des actes. »³⁴²
Plus largement, la suggestion se définit comme l' « action de suggérer ; art de faire naître une idée, un sentiment sans l'exposer ouvertement. »³⁴³ ;
- Muséographie omissive : « Action d'omettre, d'oublier (volontairement ou non) de faire ou de mentionner quelque chose qu'il aurait été utile de mentionner ou de faire ; résultat de cette action »³⁴⁴.

Notons qu'un autre terme avait initialement été envisagé pour le troisième type : « silencieux ». Cependant, ce terme ne possède pas le même statut que les deux autres, davantage axés sur une action (intégrer ou suggérer), tandis que « silencieux » relève davantage d'un effet. C'est pourquoi il est finalement remplacé par « omissif », qui s'inscrit mieux dans la logique terminologique adoptée ici.

Après avoir précisé ce que nous entendons par typologie et présenté la terminologie adoptée, nous allons désormais exposer la typologie développée dans le cadre de cette étude.

Type A - muséographie intégrative

Dans ce premier type, la polychromie est pleinement assumée comme une dimension constitutive de l'exposition. Elle est considérée comme le type idéal. Elle fait l'objet d'un traitement approfondi, visible et transversal :

- Cartels ou panneaux explicatifs généraux mentionnant ou développant le phénomène de la polychromie dans l'Antiquité ;
- Restitutions (intégrale ou non, grandeur-nature ou autre échelle, projection, *etc*) ;
- Outils de médiation (pigment, table numérique, *etc*) ;
- Dialogue explicite entre œuvres originales et restitutions ;
- Mise en avant des recherches scientifiques menées sur le sujet.

³⁴¹ « Intégratif » [en ligne], disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/intégratif> (consulté le 22 juin 2025).

³⁴² « Suggestif » [en ligne], disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/suggestif> (consulté le 22 juin 2025).

³⁴³ « Suggestion » [en ligne], disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/suggestion> (consulté le 22 juin 2025).

³⁴⁴ « Omission » [en ligne], disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/omission> (consulté le 22 juin 2025).

- Ce type de muséographie vise à déconstruire l'imaginaire de l'Antiquité blanche et à restituer visuellement au visiteur une compréhension concrète de cet aspect polychrome.

Type B - muséographie suggestive

Ce deuxième type regroupe les expositions dans lesquelles la polychromie est suggérée, mais de manière partielle. Elle n'apparaît pas comme un axe majeur, mais elle est suggérée à travers certains cas de figure :

- Mention ponctuelle et textuelle de la polychromie dans les cartels ;
- Absence de fil conducteur autour de la thématique ;
- Dispositifs limités ou relégués à des supports périphériques (ex : qr code).

- Proposer une première approche, encore partielle, de la polychromie antique. Le musée cherche à transmettre cette idée sans l'assumer pleinement, notamment visuellement, et de manière non systématique, en fonction de la pertinence pour les œuvres présentées.

Type C - muséographie omissive

Enfin, certains musées n'accordent aucune place à la thématique de la polychromie dans leurs expositions. Les œuvres y sont présentées de manière « neutre », c'est-à-dire sans contextualisation de la polychromie, ni mention explicite d'une potentielle couleur originelle :

- Absence de toute mention (textuelle ou visuelle) liée à la polychromie ;
- Présentation des œuvres dans leur état actuel, sans mise en perspective contextuelle ;
- Reproduction implicite des canons esthétiques classiques ;
- Invisibilisation des recherches récentes sur la couleur dans l'Antiquité.

- Ce type de muséographie tend à renforcer une vision idéalisée et blanche de l'Antiquité.

Au terme de ce premier volet d'analyse, nous relevons donc la présence de deux types dans les expositions permanentes : le type B et le type C :

Musée	Type A - intégrative	Type B - suggestive	Type C - omissive
Musée archéologique (Namur)			×
Musée L (Louvain-la-Neuve)			×
Musée gallo-romain (Tongres)			×
Musée royal de Mariemont (Morlanwelz)		×	
Musée d'Art et d'Histoire (Bruxelles)		×	

Tab. II. Typologie muséographique des expositions permanentes (© Sara DISKEUVE, 2025).

La prédominance du discours textuel

Notons que les quelques mentions de polychromie observée dans les expositions permanentes se font par le médium du texte. Rappelons que le texte est une composante majeure de l'exposition. Dans notre analyse, il n'y a pas de panneaux explicatifs généraux mentionnant dans une certaine mesure la polychromie. Il faut se tourner vers les cartels d'œuvres. Ceux-ci, toujours placés à proximité de l'objet auquel ils se rapportent³⁴⁵, ont pour seul objectif « d'identifier, de décrire, d'expliquer, ou d'être une aide à l'interprétation »³⁴⁶. Ainsi, à part ce texte, aucun autre dispositif n'est mis en place pour aborder le sujet. Cela amène à penser que la polychromie se lit plutôt que se voit. La polychromie est donc, dans l'exposition permanente, une composante textuelle et non visuelle : « Lorsqu'elle existe, la médiation des couleurs de la statuaire antique s'effectue essentiellement *via* le registre textuel. »³⁴⁷

Nous l'avions pourtant vu à l'époque de la diffusion des découvertes archéologiques (XIX^e siècle) : la polychromie doit être observée pour être comprise et acceptée. Aucun de nos cas d'étude ne propose de restitution visuelle. Dans la partie théorique, nous mettions aussi en lumière les critiques liées aux restitutions colorées³⁴⁸. Cette « mise en image de savoirs hypothétiques » permet

³⁴⁵ MERLEAU-PONTY & EZRATI 2006, p. 185.

³⁴⁶ *Idem*, p. 134.

³⁴⁷ BÉGUIN 2021, p. 184.

³⁴⁸ Voir : ØSTERGAARD 2019.

difficilement de nuancer les incertitudes scientifiques des analyses : « la mise en image pose problème. »³⁴⁹

Marie-Sylvie Poli, chercheuse en muséologie à Avignon Université, aborde la question de ce qui n'est pas abordé dans l'exposition :

« Ces non-dits parlent eux aussi de ce que les auteurs n'ont pas voulu, pas pu aborder. Si l'on y prend garde, ce que ne manquent jamais de faire les experts scientifiques du domaine traité par une exposition thématique, ces silences disent bien des choses sur les limites scientifiques, éthiques ou politiques au-delà desquelles les commissaires ne veulent/ne peuvent aller. »³⁵⁰

L'absence de discours explicite ou de dispositif visuel sur la polychromie dans les expositions permanentes peut être comprise à la lumière de la réflexion de Poli. Ces « non-dits » constituent eux aussi un message, révélant ce que les musées n'ont pas voulu ou pas pu aborder. Dans le cas de la polychromie antique, cette omission est souvent d'ordre scientifique, mais elle peut aussi résulter de contraintes liées à la nature même des collections : certaines ne se prêtent pas au traitement du sujet faute de statuaire en nombre suffisant (Tongres), d'autres ne disposent que de sculptures dont il a été démontré qu'elles n'étaient pas polychromes (Namur), ou encore ne présentent que des moulages (Louvain). Les raisons sont donc diverses, mais, comme nous l'avons constaté, elles tiennent principalement à la composition et aux caractéristiques propres aux collections de chaque musée.

³⁴⁹ BÉGUIN 2021, p. 188.

³⁵⁰ POLI 2010, p. 2.

III. EXPOSITIONS TEMPORAIRES

A. Introduction

Après avoir examiné la manière dont les expositions permanentes traitent la question de la polychromie antique, ce deuxième volet s'intéresse aux expositions temporaires. Contrairement à d'autres thématiques largement explorées dans les institutions muséales, les expositions spécifiquement dédiées à la polychromie de la statuaire antique restent extrêmement rares en Belgique. À ce jour, seule une exposition temporaire consacrée à ce sujet a été organisée : il s'agit de *Bunte Götter*, une exposition itinérante internationale déjà évoquée dans la première partie de ce mémoire.

Le second cas d'étude que nous aborderons est quant à lui prospectif. Il s'agit d'une exposition en cours de préparation au Musée royal de Mariemont, prévue pour l'automne 2026. Ce projet nous a été communiqué lors d'un entretien avec Nicolas Amoroso, conservateur au musée, qui m'a partagé un ensemble d'informations sur la réflexion en cours. Cette perspective offre l'occasion d'analyser les intentions et les parti pris en amont de la conception d'une exposition temporaire sur ce thème.

Les analyses proposées reposent donc sur deux approches distinctes. La première se concentre sur le résultat d'une exposition déjà réalisée, sans réel accès aux données en amont du projet. La seconde, à caractère prospectif, s'intéresse uniquement à la phase de conception d'une exposition en cours de préparation, en analysant les intentions et les choix anticipés, sans pouvoir examiner la mise en œuvre finale.

B. L'Antiquité en couleurs (Tongres)

Avant d'analyser cette première exposition temporaire, il paraît utile de revenir brièvement sur le phénomène des expositions itinérantes internationales³⁵¹. Depuis les années 2000, ce type d'exposition s'est largement développé et peut être accueilli dans des musées très variés³⁵². Kéloglanian souligne le principe fondamental qui les guide :

³⁵¹ KÉLOGLANIAN 2018, p. 2.

³⁵² *Ibidem*.

« [...] on espère amortir les coûts de production sur un plus grand nombre de visiteurs et d'institutions, tout en cherchant à dégager éventuellement un bénéfice. Il est donc essentiel de concevoir une exposition pensée dès l'origine pour l'itinérance, en tenant compte des contraintes liées aux objets présentés, aux contenus et à la scénographie. »³⁵³

Dans notre étude, il convient de se placer du point de vue d'un musée souhaitant accueillir une exposition itinérante internationale. Le principal avantage pour l'institution réside dans le renouvellement de son offre muséale et par conséquent dans la possibilité d'attirer un nouveau public³⁵⁴. Accueillir une exposition itinérante internationale propose ainsi des thématiques inédites, que le musée n'aurait peut-être pas eu les moyens ou le temps de développer lui-même³⁵⁵.

Généralités

Organisée du 21 octobre 2023 au 2 juin 2024 au Musée gallo-romain de Tongres, l'exposition *L'Antiquité en couleurs* (Fig. 36) s'impose comme la première exposition consacrée à la polychromie des sculptures antiques en Belgique. Cette exposition est conçue en partenariat avec Vinzenz Brinkmann et la Liebieghaus Skulpturensammlung³⁵⁶. En consultant le catalogue de 2007, on s'aperçoit qu'une grande partie des objets exposés sont les mêmes depuis une vingtaine d'années³⁵⁷.

Le Musée gallo-romain de Tongres a organisé cette exposition dans le cadre de sa politique de recherche d'expositions itinérantes à présenter en ses murs³⁵⁸ :

« En tant que musée, nous sommes toujours à la recherche d'expositions itinérantes que nous pouvons accueillir au Musée gallo-romain. L'exposition *Bunte Götter*, conçue par le Liebieghaus Skulpturensammlung et présentée chez nous sous le titre *L'Antiquité en couleurs*, était depuis longtemps sur notre radar. Nous l'avions découverte pour la première fois en 2005, lorsqu'elle était visible à l'Allard Pierson Museum d'Amsterdam sous le titre *Kleur!* Si nous ne l'avons accueillie qu'en 2023, c'est parce qu'elle ne comprenait, jusqu'à il y a

³⁵³ KÉLOGLANIAN 2018, p. 3.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ « Dossier de presse : L'Antiquité en couleurs » [en ligne], disponible sur <https://galloromeinsmuseum.be/fr/communique-de-presse-le-musee-gallo-romain-apporte-des-couleurs-aux-statues-en-marbre-blanc/> (consulté le 11 juillet 2025).

³⁵⁷ Voir : BRINKMANN, *et al.*, 2007.

³⁵⁸ CLEYMANS Sam : *correspondance électronique*, juin 2025.

quelques années, que des reconstructions de sculptures grecques. Or, au Musée gallo-romain, nous souhaitons également valoriser les récits liés à la Rome antique. Il a donc fallu attendre que des reconstructions de sculptures romaines peintes soient intégrées à l'exposition. Dès que cela a été le cas, nous avons entamé les négociations pour faire venir l'exposition à Tongres. »³⁵⁹

Comme nous l'avons mentionné, l'un des avantages principaux de l'exposition itinérante est de permettre la présentation d'un projet de plus grande envergure. Grâce à cette démarche, le musée de Tongres a pu accueillir des statues célèbres ainsi qu'une scénographie très attractive et nécessairement plus coûteuse³⁶⁰. Cela rejoint ce que nous avons observé dans la partie consacrée aux fonctions du musée, et plus particulièrement à la fonction d'animation : dans ce cadre, l'exposition temporaire apparaît comme l'événement idéal pour stimuler et renouveler l'offre muséale. Cependant, à propos de ces expositions spectaculaires, Jean-Michel Tobelem, docteur en gestion, s'interroge : « [...] on est fondé à se demander si les grandes expositions - que beaucoup de grandes (ou de moins grandes) villes rêvent d'accueillir - ne constituent pas l'une des manifestations supplémentaires de l'entrée du musée dans le monde de la communication, de l'événement et du spectaculaire. »³⁶¹

La mise en scène des restitutions a été confiée au bureau Pièce Montée³⁶², en charge de la scénographie, de la conception graphique, du développement multimédia ainsi que de la coordination et de la production du projet³⁶³. Les textes étaient proposés en trois langues : néerlandais, français et anglais. À ce propos, Grand-Clément met en avant qu'il s'agit de la première exposition de la série *Bunte Götter* réalisée en langue française³⁶⁴.

Le parcours

Un panneau explicatif indique, dès l'entrée, comment se déroule l'exposition (Fig. 37) :

³⁵⁹ CLEYMANS Sam : *correspondance électronique*, juin 2025.

³⁶⁰ GOB & DROUGUET 2021, p. 445.

³⁶¹ TOBELEM 2005, p. 219.

³⁶² « Dossier de presse : L'Antiquité en couleurs » [en ligne], *op. cit.*

³⁶³ « De oudheid in kleur - Gallo-Romeins Museum Tongeren 2023 » [en ligne], disponible sur <https://piemontee.be/work/de-oudheid-in-kleur> (consulté le 11 juillet 2025).

³⁶⁴ GRAND-CLÉMENT 2024 [en ligne], disponible sur <https://reainfo.hypotheses.org/32930> (consulté le 5 juillet 2025).

« Au cours de l'exposition *L'Antiquité en couleurs*, vous découvrirez d'où vient notre idée que les sculptures étaient blanches [espace 1]. Vous apprendrez comment tailleurs de pierre, sculpteurs et peintres travaillaient à la réalisation d'une statue [espace 3]. Et nous vous montrerons des sculptures antiques sur lesquelles subsistent des restes de peinture [espace 5]»³⁶⁵.

L'exposition déploie son parcours autour de cinq espaces successifs, qui traduisent, chacun à sa manière, l'évolution du regard sur la sculpture antique. Ces salles peuvent être lues comme une progression symbolique, du mythe de la Grèce blanche vers la reconnaissance de la polychromie.

Espace 1

La visite commence par une installation vidéo (Fig. 38) ayant pour objectif de plonger le visiteur dans la thématique. Le musée avance que le but est de faire réaliser à quel point l'imaginaire d'une sculpture blanche est ancré dans notre imaginaire collectif à travers les films et les jeux vidéo par exemple³⁶⁶.

Espace 2

La deuxième salle plonge le visiteur dans un espace que j'apparente à un « white cube » : épuré, minimaliste et blanc (Fig. 39). Trois statues blanches sont exposées dans le silence. Ces sculptures datent de trois époques distinctes : Antiquité, Renaissance et Époque contemporaine. Elles sont présentées devant une projection diffusant des images de la carrière de marbre de Carrare (Fig. 40). Ce choix n'est pas neutre : il reproduit l'imaginaire hérité du XIX^e siècle, où la blancheur du marbre est érigée en idéal esthétique. Le musée souhaite ici représenter visuellement l'esthétique blanche développée dès la Renaissance et par Winckelmann³⁶⁷. Ce dépouillement volontaire fait évidemment écho à l'imaginaire collectif encore dominant d'une Antiquité blanche³⁶⁸.

Cette introduction propose donc une mise en scène du mythe de la Grèce blanche, non pour le reconfirmer, mais pour l'amener à vaciller. Elle prépare le public à revoir ses repères culturels.

³⁶⁵ L'espace 2 et 4 ne sont pas mentionnés dans ce panneau.

³⁶⁶ « Dossier de presse : l'Antiquité en couleurs » [en ligne], *op. cit.*

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ *Ibidem*.

Espace 3

La troisième salle est consacrée au processus de création des sculptures, depuis l'extraction de la pierre jusqu'à leur mise en couleur³⁶⁹. Ici, le marbre blanc cesse d'être perçu comme un idéal esthétique pour redevenir une matière technique à façonner.

Dans cette logique, la salle expose les outils utilisés pour la fabrication de la statuaire (Fig. 41), ainsi que des pigments potentiellement employés à l'époque (ex : bleu d'Égypte, blanc de plomb, laque de garance), présentés sous forme brute et en poudre (Fig. 42). Ces éléments relèvent de ce que Camille Béguin qualifie d'« expôt secondaire », c'est-à-dire un type d'outil centré sur les matériaux de la couleur : pigments bruts, broyés ou appliqués³⁷⁰. L'objectif de ce type de médiation est d'expliquer au public que « le processus de mise en couleur est le suivant » et de « prouver la faisabilité des pratiques de mise en couleur »³⁷¹. Cette première étape du discours sur la couleur se concentre sur la présentation des outils (forme) et des pigments (couleur), sans mise en relation directe avec les « expôts primaires », tels que les résultats d'imagerie scientifique. Béguin considère pourtant qu'il y aurait une « logique scientifique » dans laquelle il faudrait d'abord présenter des expôts primaires, pour, après présenter des secondaires voire tertiaires³⁷².

Pour renforcer cette approche technique de la salle, plusieurs autres dispositifs de médiation sont proposés aux visiteurs. Des vidéos spécialement conçues pour l'exposition retracent les différentes étapes du processus de création des sculptures (Fig. 41)³⁷³. Ces vidéos, à vocation didactique, illustrent concrètement le passage de la matière brute à l'œuvre achevée. Par ailleurs, un dispositif tactile invite le public à toucher les matériaux aux différentes étapes de leur traitement (Fig. 43).

Espace 4

Entre la section consacrée aux matériaux et celle dédiée aux restitutions, l'exposition propose un espace intermédiaire qui peut être perçu comme une zone de transition. On y trouve une restitution polychrome grandeur nature, placée au centre d'une cour d'une maison grecque de Délos datant du I^{er} siècle avant J.-C. (Fig. 44)³⁷⁴. L'ensemble cherche à replacer la statue dans son contexte d'origine : elle n'est plus présentée comme un objet isolé, mais intégrée dans un cadre censé

³⁶⁹ « Dossier de presse : l'Antiquité en couleurs » [en ligne], *op. cit.*

³⁷⁰ BÉGUIN 2021, p. 161.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ « Dossier de presse : l'Antiquité en couleurs » [en ligne], *op. cit.*

³⁷⁴ « Communiqué de presse », disponible sur <https://galloromeinsmuseum.be/wp-content/uploads/2023/10/Communiqué-de-presse-LAntiquité-en-couleurs-2.docx> (consulté le 31 juillet 2025), p. 2

évoquer son usage initial. La copie, peinte, est mise en valeur par une projection de variations colorées simulant les effets de la lumière et des conditions météorologiques³⁷⁵.

Nous sommes ici face au type d'expôt tertiaire : les restitutions polychromes³⁷⁶. À nouveau, aucun expôt primaire n'est proposé pour appuyer scientifiquement cette restitution intégrale, qui correspond pourtant au plus haut niveau d'extrapolation³⁷⁷.

La finalité précise de cet espace est incertaine : s'agit-il de renforcer l'immersion, de suggérer une dimension domestique de la sculpture ou de créer une pause narrative dans le parcours ? Cette absence de clarté questionne la logique et invite à réfléchir à l'intention sous-jacente de cet espace.

Espace 5

La dernière salle, et la plus grande, constitue le cœur de l'exposition. On retrouve ici les fameuses restitutions polychromes 1 : 1 des Brinkmann. Cette salle apparaît comme un véritable choc d'ordre visuel. Après un espace présentant des statues en marbre blanc dans un espace immaculé, le visiteur se retrouve dans une salle sombre face à des statues à l'échelle 1 : 1 entièrement polychromes (Fig. 45).

Comme nous l'avions vu dans la partie dédiée aux restitutions, Brinkmann met en avant le caractère hypothétique de ces dernières :

« Notre processus de recherche est un processus d'approximation. Nous n'arriverons jamais à une vérité immuable, car nous n'avons pas de machine du temps. C'est tout simplement un processus qui nous permet d'être aussi justes que possible. »³⁷⁸

Pourtant, le panneau introductif de l'exposition présente un discours moins nuancé :

« Le point culminant de l'exposition est constitué par des dizaines de reconstructions grandeur nature, qui montrent ce à quoi ressemblaient vraiment les statues de l'Antiquité. » (Fig. 37).

³⁷⁵ « Communiqué de presse », *op. cit.*, p. 2.

³⁷⁶ BÉGUIN 2021, p. 161.

³⁷⁷ *Idem*, p. 159, 160, 161.

³⁷⁸ « The Modern invention of Ancient White Marble », documentaire réalisé par le METROPOLITAN MUSEUM OF ART (traduit par Sara DISKEUVE) [en ligne], disponible sur https://youtu.be/TrYXBzH2ZUI?si=b7Za8q0rNPX_YjAR (consulté le 5 juin 2025).

Cette situation révèle une ambiguïté notable entre le discours scientifique et la médiation grand public. D'un côté, on reconnaît explicitement le caractère hypothétique des restitutions présentées, soulignant qu'elles reposent sur des indices matériels et des comparaisons et qu'elles ne peuvent prétendre restituer avec certitude l'apparence originelle des œuvres. De l'autre, le panneau introductif adopte une formulation beaucoup plus affirmative, affirmant que les statues sont montrées « telles qu'elles étaient *vraiment* » dans l'Antiquité.

Il ne s'agit pas ici de revenir sur la notion même de restitution polychrome, ni sur les débats qu'elle a suscités au sein du monde savant, ces points ayant déjà été développés dans la première partie de ce mémoire. Ce qui retient notre attention dans le cadre de cette exposition, c'est la permanence d'une muséographie héritée du XIX^e siècle, qui consiste à présenter une restitution colorée à côté de son original. Ce dispositif tend à s'imposer comme une évidence quand il s'agit d'exposer la polychromie antique. Cependant, on observe une évolution notable : certaines sculptures font désormais l'objet de plusieurs propositions de restitution (Fig. 46, 47 et 48). Cela permet par conséquent de nuancer le discours en montrant que différentes interprétations sont possibles. Cette démarche invite le visiteur à comprendre que la restitution n'est pas une vérité définitive. Il peut donc la percevoir comme un outil hypothétique et évolutif, révélant la part d'incertitude inhérente à ce type d'outil. Cette démarche est d'ailleurs directement expliquée aux visiteurs :

« Parfois, vous verrez différentes reconstructions d'une même statue, illustrant l'évolution des connaissances scientifiques ou révélant les incertitudes qui vont de pair avec la réalisation de reconstructions. »

Il convient également de souligner que si certaines œuvres originales sont effectivement présentes, une part importante des sculptures originales est absente du parcours. Celles-ci sont remplacées par des photographies des originaux (Fig. 49 et Fig. 50). Cela limite la possibilité d'une comparaison directe et matérielle entre l'original antique et sa restitution polychrome. Ce qui est pourtant à l'origine le but de cette démarche. Dans la majorité des cas, l'unique objet auquel le visiteur a accès est la restitution. Cette disposition renforce la place donnée à l'hypothèse colorée, qui tend alors à se substituer à l'objet original, brouillant la distinction entre la matérialité archéologique et la proposition interprétative contemporaine.

Dans cette salle, nous sommes confrontés à un type qui correspond directement à ce que Béguin définit dans sa typologie comme un « expôt tertiaire », c'est-à-dire une restitution polychrome d'un objet référent³⁷⁹. Selon elle, pour rappel, l'objectif de ce type de médiation est de permettre au public de visualiser ce à quoi l'objet polychrome « pouvait ressembler »³⁸⁰. Ces expôts se situent au niveau d'extrapolation le plus élevé³⁸¹, puisqu'ils reposent sur des restitutions intégrales, qui relèvent donc d'une interprétation particulièrement hypothétique³⁸².

Pour justifier cette catégorie, Béguin souligne le fait de recourir à l'archéologie expérimentale³⁸³. Cette « condition de la preuve »³⁸⁴ est ici remplie par la présence d'un film vidéo dans lequel Vincenz et Ulrike Brinkmann expliquent leur démarche scientifique et expérimentale. Des panneaux explicatifs viennent aussi compléter cette approche.

Comme pour les espaces précédents de l'exposition, la restitution polychrome n'est pas accompagnée d'*« expôt primaire »*, c'est-à-dire d'imagerie scientifique. Au lieu d'appuyer le discours sur des images issues de la recherche, la médiation présente surtout des comparaisons entre l'objet original (ou sa photo) et sa restitution intégrale. Étant donné que le visiteur n'est pas confronté visuellement à l'original de l'œuvre, il aurait été d'autant plus pertinent de proposer une imagerie scientifique venant attester, de manière objective, des traces de polychromie observées. Cela aurait permis de fonder plus solidement les hypothèses colorées et d'offrir au public une base matérielle claire.

C. Polychroma - Les couleurs perdues des statues antiques (Morlanwelz)

L'exposition *L'Antiquité en couleurs* du Musée gallo-romain de Tongres misait sur une médiation immersive et spectaculaire pour sensibiliser un large public à la polychromie antique. À l'inverse, le projet en développement au Musée royal de Mariemont adopte une approche plus scientifique, nuancée et critique.

³⁷⁹ BÉGUIN 2021, p. 161.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Idem*, p. 160.

³⁸³ *Idem*, p. 161.

³⁸⁴ *Ibidem*.

Généralités

Contrairement à l'exposition précédemment analysée, il s'agit ici d'un projet qui n'a pas encore été présenté au public. Prévue pour se tenir de mi-novembre 2026 à mai 2027³⁸⁵, l'exposition se nommera *Polychroma - Les couleurs perdues des statues antiques*. L'absence d'expérience de visite implique toutefois que l'analyse proposée repose sur une documentation limitée et que certaines hypothèses avancées devront être nuancées ou réévaluées après la mise en place effective de l'exposition. Les informations auxquelles j'ai eu accès proviennent des discussions avec Nicolas Amoroso.

Ce projet s'inscrit dans une longue réflexion et sera le fruit de plusieurs années de recherche, menées dans le cadre du projet *PolyChRomA*. Il répond ainsi à l'idée développée précédemment par Rogers, selon laquelle les expositions temporaires sont souvent l'aboutissement de programmes scientifiques approfondis et prolongés.

Un projet à double ambition : la diffusion de résultats et expérimentation muséographique

Polychroma - Les couleurs perdues des statues antiques est pensée pour s'inscrire dans un format plus modeste que certaines grandes expositions temporaires précédentes du musée. Il s'agit, selon le conservateur, d'une « exposition-focus » qui se distingue de précédentes expositions comme *Les Amis de Mariemont. Histoire d'une passion* (décembre 2023 - août 2024) ou *La Chine au Féminin. Une aventure moderne* (avril - octobre 2022)³⁸⁶.

La programmation culturelle du musée s'articule, depuis quelques années, autour de deux événements annuels. D'une part, une exposition d'envergure est organisée au second étage, dans le principal espace dédié aux expositions temporaires. D'autre part, une « exposition-focus » met l'accent sur un dossier précis ou une thématique plus ciblée, parfois en lien direct avec l'exposition permanente³⁸⁷. *Polychroma - Les couleurs perdues des statues antiques*, faisant partie de la seconde catégorie, prendra place dans une salle plus réduite, avec un budget également plus restreint³⁸⁸. Elle se composera principalement d'œuvres issues des collections du musée, auxquelles s'ajouteront éventuellement quelques prêts³⁸⁹.

³⁸⁵ AMOROSO Nicolas : *entretien par visioconférence*, janvier 2025.

³⁸⁶ AMOROSO Nicolas : *correspondance électronique*, août 2025.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ AMOROSO Nicolas : *entretien par visioconférence*, janvier 2025.

³⁸⁹ *Ibidem*.

L'exposition poursuit deux objectifs principaux³⁹⁰ :

- Valoriser les résultats d'analyses réalisées dans le cadre du projet *PolyChRomA* sur les sculptures conservées à Mariemont ;
- Servir de « laboratoire muséographique », en testant différents types de dispositifs de médiation qui pourraient être intégrés dans la future exposition permanente.

En ce sens, il s'agit moins d'une exposition de restitutions que d'une exposition de méthode. Le musée refuse la tentation du spectaculaire et des restitutions intégrales de type Brinkmann. Seuls les éléments attestés par l'analyse scientifique seront présentés³⁹¹. Le musée souhaite insister sur un point essentiel : selon eux, il n'existe pas une vérité unique de la polychromie antique, mais des cas particuliers³⁹². Chaque œuvre, chaque époque, chaque contexte matériel et culturel appellent à sa propre interprétation. Le Musée de Mariemont adopte donc une approche plus nuancée de la polychromie.

Le parcours

Le parcours de l'exposition sera structuré en quatre moments principaux, chacun portant une ambition spécifique³⁹³ :

- L'exposition débutera dans un couloir introductif posant le cadre historique et théorique de la question. On observera notamment des références à notre désormais bien connu Winckelmann et Quatremère de Quincy. Cette entrée reviendra sur les origines idéologiques du mythe de la blancheur, en montrant comment des figures majeures des XVIII^e et XIX^e siècles ont influencé durablement la perception occidentale sur la statuaire antique ;
- Le deuxième espace est imaginé comme l'atelier des peintres de statues. Il sera développé en collaboration avec l'archéologue expérimentale et praticienne de la restitution picturale, Maud Mulliez. Cet espace permettra de démontrer les gestes, les outils et les matériaux utilisés dans la mise en couleur des sculptures, à travers une approche expérimentale et documentée. Plutôt que de montrer un produit fini, il s'agira de donner à comprendre un processus et d'ancrer la couleur dans une pratique technique ;

³⁹⁰ AMOROSO Nicolas : *entretien par visioconférence*, janvier 2025.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ *Ibidem*.

- Enfin, la dernière salle présentera sept sculptures issues des collections du musée, dont le *portrait de la reine Bérénice II* et le *buste du dieu Sarapis*. Chacune fera l'objet d'une présentation individualisée, appuyée sur ses propres résultats d'analyses scientifiques et illustrera différentes propositions de restitution polychrome. Dans le cadre du projet PolyChromA, certaines statues romaines ont été numérisées en 3D par l'Atelier de l'Imagier³⁹⁴ (en août 2024 et juillet 2025). Cette initiative est financée par la Direction du Patrimoine Numérique³⁹⁵. Ces modèles, actuellement en cours de développement (échéance pour décembre 2025), intègrent les résultats des analyses afin de permettre des expérimentations de restitution des couleurs. Ces travaux trouveront des applications concrètes dans la médiation muséale grâce à des dispositifs tels que le mapping vidéo, le film d'animation ou encore la borne interactive³⁹⁶ ;
- L'exposition s'achèvera par une « ouverture » vers le monde médiéval, suggérant que la polychromie n'est pas apparue soudainement au Moyen-Âge. Cela permet de remettre en question l'idée d'une rupture esthétique entre l'Antiquité et les périodes suivantes.

Les dispositifs de médiation

Concernant les dispositifs de médiation, on retrouvera notamment une borne interactive donnant accès aux modèles 3D des sculptures analysées. Cet outil numérique donne accès à un géoréférencement des traces de polychromie relevées, ainsi qu'aux différentes données scientifiques associées : cartographie, spectres, imagerie multispectrale et propositions de restitution colorée (Fig. 51 et 52)³⁹⁷. Cette fonctionnalité répond à une problématique déjà observée dans différentes expositions, notamment dans les expositions permanentes de Mariemont et de Bruxelles, où la polychromie était mentionnée mais sans indication précise de l'endroit où elle se trouvait. Ici, l'outil permet de localiser précisément ces traces, apportant ainsi une réponse concrète à cette lacune.

Dans la typologie proposée par Béguin, ce type de dispositif correspond aux « expôts primaires », c'est-à-dire à l'imagerie scientifique. Il s'agit d'ailleurs, dans le cadre de notre étude, de la première occurrence de ce type d'éléments, qui visent, pour rappel, à prouver objectivement l'existence de la polychromie à partir des traces observées. La plateforme regroupant ces données, ainsi que la borne interactive, sont actuellement en phase de test³⁹⁸.

³⁹⁴ Lien vers le site web : <https://lesimagiers.eu/root/>.

³⁹⁵ AMOROSO Nicolas : *correspondance électronique*, août 2025.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ *Ibidem*.

La muséographie observée à Mariemont relève du type A - intégratif. Plusieurs éléments viennent appuyer cette classification : la présence de restitutions, outils de médiation, des cartels et panneaux dédiés explicitement à la question de la polychromie antique ainsi qu'un dialogue assumé entre œuvres originales et hypothèses de restitution. Par ailleurs, l'un des critères essentiels de la muséographie intégrative, à savoir la mise en avant des recherches scientifiques ayant conduit à ces résultats, sera particulièrement valorisé, conformément aux objectifs affirmés par le musée.

D. Conclusion : comparaison de deux approches muséales

Les deux expositions étudiées, *L'Antiquité en couleurs* et *Polychroma - Les couleurs perdues des statues antiques*, offrent deux modèles muséographiques contrastés mais complémentaires pour aborder la question de la polychromie antique. Si elles poursuivent un même objectif, celui de revaloriser l'aspect polychrome de la statuaire antique, elles divergent quant à la manière d'y parvenir.

Pour commencer cette comparaison, il nous semblait intéressant de s'intéresser aux titres des expositions, car ils constituent un premier point d'entrée discursif vers la thématique abordée. Les deux titres traduisent des approches différentes du sujet. *L'Antiquité en couleurs* adopte une formulation large, laissant entendre une vision globale de l'Antiquité colorée, alors que l'exposition elle-même se concentre sur un aspect particulier : la statuaire. *Polychroma - Les couleurs perdues des statues antiques* est plus précis, puisqu'il désigne explicitement la statuaire et souligne la notion de perte des couleurs. Ce choix met l'accent sur la dimension lacunaire des vestiges : l'intérêt porté aux couleurs ne se limite pas à leur restitution hypothétique, mais englobe aussi leur absence et les traces qui subsistent. Ainsi, là où le premier titre annonce une découverte générale, le second propose une approche nuancée, centrée sur la matérialité et l'histoire des objets.

L'exposition de Tongres adopte une stratégie immersive et spectaculaire, en misant sur la restitution intégrale des Brinkmann. Ce parti pris fort produit un impact visuel immédiat. La médiation est orientée vers la surprise et la découverte sensorielle, avec une structure narrative progressive qui accompagne le visiteur dans une prise de conscience intellectuelle et visuelle.

L'exposition s'adresse volontairement à un large public, ce qui oriente sa conception vers une logique de vulgarisation. Le site officiel précise en effet que « l'exposition vise un large public »³⁹⁹, soulignant ainsi une volonté claire de rendre le sujet accessible au plus grand nombre. Cette orientation explique le choix d'une approche générale et pédagogique : il s'agit de familiariser les visiteurs avec la question, encore assez méconnue, de la polychromie. En présentant les grands principes, les découvertes et les enjeux de manière claire et visuelle, l'exposition participe à déconstruire progressivement le mythe de l'Antiquité blanche.

La muséographie de la polychromie mise en œuvre dans cette exposition relève clairement d'une approche intégrative, première occurrence de ce type rencontrée dans le *corpus* étudié. Dans cette exposition, plusieurs éléments en témoignent comme des restitutions polychromes en regard direct des œuvres originales ou leurs photos, suscitant un dialogue visuel et critique entre passé et hypothèse scientifique. Des cartels et panneaux explicatifs développent de manière approfondie la question de la couleur antique. Le tout est soutenu par des dispositifs multimédias, interactifs et immersifs, qui donnent l'occasion aux visiteurs de comprendre, expérimenter et manipuler.

Le projet du Musée royal de Mariemont, en revanche, repose sur une posture réflexive et scientifique. Loin des restitutions intégrales, il s'appuie sur des analyses archéométriques, sur des études de cas contextualisées et sur une volonté d'éviter toute surinterprétation. L'objectif n'est pas de montrer absolument « comment étaient *vraiment* les statues antiques », mais de faire comprendre ce que l'on sait et surtout ce que l'on ignore encore. L'exposition est également pensée comme un outil de médiation expérimentale, destiné à tester des dispositifs scénographiques et de médiation avant leur intégration dans une future exposition permanente.

Ces deux expositions traduisent deux manières distinctes d'aborder la polychromie :

- Tongres vise l'impact, la diffusion large, le décloisonnement des savoirs par l'expérience sensible ;
- Mariemont vise la profondeur, la nuance et une pédagogie fondée sur l'analyse.

Si la première attire par son évidence visuelle, la seconde invite à participer au processus scientifique et à comprendre que la restitution est moins un résultat qu'un cheminement.

³⁹⁹ « Dossier de presse - l'Antiquité en couleurs » [en ligne], *op. cit.*

Exposition	Type A - muséographie intégrative	Type B - muséographie suggestive	Type C - muséographie omissive
<i>L'Antiquité en couleurs (Tongres)</i>	×		
<i>Polychroma - Les couleurs perdues des statues antiques (Mariemont)</i>	×		

Tab. III. Typologie muséographique des expositions temporaires (© Sara DISKEUVE, 2025).

IV. DU TEMPORAIRE AU PERMANENT : VERS UNE PÉRENNISATION DE LA POLYCHROMIE

A. Introduction

Comme nous l'avons observé précédemment, les expositions temporaires constituent un cadre privilégié pour aborder la question de la polychromie. Leur caractère éphémère leur permet en effet de traiter des sujets encore à l'état d'hypothèse, d'explorer des pistes de recherche et de proposer au public des restitutions qui ne prétendent pas être définitives. À l'inverse, l'exposition permanente se doit de présenter des informations scientifiquement établies et pleinement assumées par l'institution sur le long terme.

Dans cette perspective, on comprend que la polychromie, lorsqu'elle demeure hypothétique, trouve plus facilement sa place dans une exposition temporaire que dans la permanente. Mais dès lors, que reste-t-il de ces propositions lorsque l'exposition ferme ses portes ? Un musée qui consacre une exposition temporaire à la polychromie antique, qui investit dans des analyses, une médiation, des dispositifs, doit-il logiquement intégrer ce sujet dans son exposition permanente ? Si ce n'est pas le cas, comment justifier cette absence ? Et dans le cas contraire, comment pérenniser cette intégration de manière réussie ?

À notre connaissance, Camille Béguin est la seule chercheuse à avoir abordé la question de la pérennisation de la polychromie dans les expositions permanentes à la suite d'expositions temporaires. Selon ses résultats, une fois l'exposition terminée, la thématique de la couleur disparaît le plus souvent des parcours muséaux : « La couleur s'écrit difficilement dans la durée. »⁴⁰⁰ Elle décrit un cycle en quatre temps qui caractérise ce phénomène⁴⁰¹ :

1. Le vernissage de l'exposition temporaire ;
2. Le déroulement et la médiatisation de l'exposition temporaire ;
3. Le retour à l'exposition permanente, où la couleur n'est généralement plus traitée que de façon ponctuelle voire pas du tout ;

⁴⁰⁰ BÉGUIN 2021, p. 172

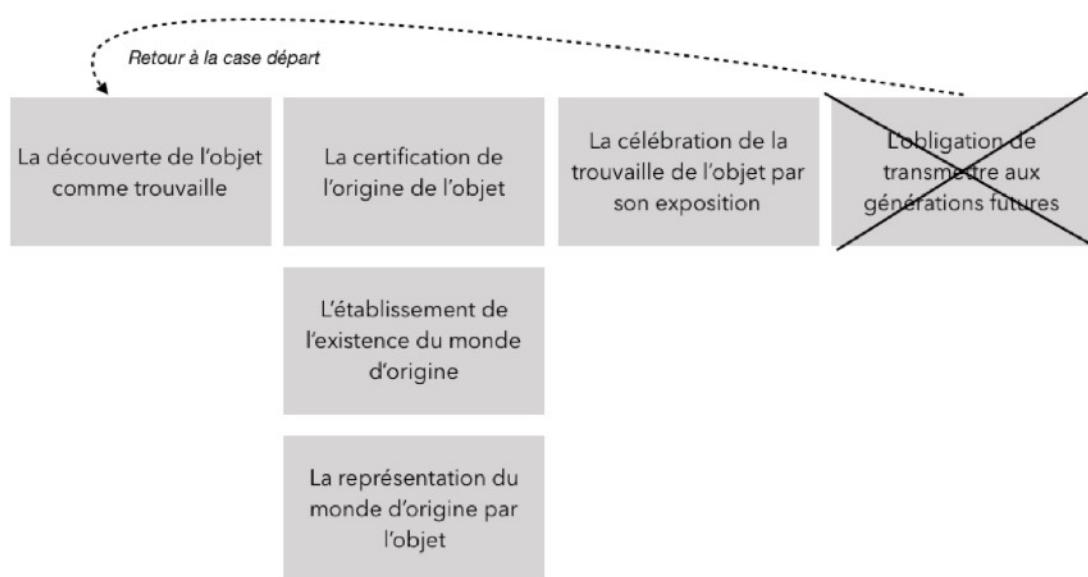
⁴⁰¹ *Ibidem*.

4. La préparation d'une nouvelle exposition temporaire portant sur un sujet totalement différent, effaçant la dynamique initiée autour de la polychromie.

Béguin identifie trois contraintes en lien avec la pérennisation de la polychromie dans l'exposition permanente et les questions respectives auxquelles font face les conservateurs⁴⁰² :

- Le caractère hypothétique des savoirs ➤ « Comment montrer l'hypothèse de la couleur ? »
- Les objets des collections qui ne présentent pas forcément de trace de polychromie (visibles ou non) ➤ « Comment raccorder un discours aux objets de leurs collections ? »
- L'esthétique achrome persistante dans les salles des parcours permanents ➤ « Comment concilier deux esthétiques différentes ? »

La pérennisation de la couleur ne serait donc presque jamais atteinte et serait caractérisée par une temporalité éphémère. L'étape de la « célébration par l'exposition » empêcherait la « conservation et la transmission aux générations futures ». La polychromie se heurte alors sans cesse à l'étape de « trouvaille de l'objet »⁴⁰³.



Tab. IV. « Patrimonialisation de la couleur non aboutie, un processus en boucle » (© BÉGUIN 2021, p. 242).

⁴⁰² BÉGUIN 2021, p. 241.

⁴⁰³ *Ibidem*.

Il semblerait que la fin des expositions temporaires soit souvent marquée par la disparition de la polychromie dans l'exposition permanente du musée. À ce propos, Béguin parle d'un « processus d'atténuation » qui caractériserait le retour au permanent. Tout au mieux, la couleur qui était visible à travers divers dispositifs de médiation est reléguée dans le cartel⁴⁰⁴. À nouveau, la polychromie serait donc réduite à une donnée textuelle.

B. Musée gallo-romain (Tongres)

En 2023-2024, le musée a accueilli l'exposition temporaire *L'Antiquité en couleurs*. Toutefois, lors d'une visite effectuée après la clôture de cette exposition, force est de constater que rien dans l'exposition permanente du musée ne fait référence à la polychromie. Aucun dispositif, panneau explicatif ou restitution issue de l'exposition temporaire ne semble avoir été intégré ou réutilisé. L'absence de toute mention explicite ou indirecte à ce sujet souligne une rupture nette entre le discours temporaire qui était de type A - intégratif et le permanent.

Nous pouvons tenter d'expliquer cette situation par deux facteurs :

- D'une part, le caractère itinérant de l'exposition sous-tend des contraintes matérielles et contractuelles : les objets, restitutions et dispositifs présentés ne font pas partie des collections du musée et ne peuvent donc pas être intégrés durablement dans les espaces permanents ;
- D'autre part, la collection de statuaire du musée est peu abondante. De plus, elle se compose majoritairement de sculptures en calcaire ou en grès, matériaux peu propices à la conservation des couches picturales originales⁴⁰⁵. De ce fait, les œuvres des collections n'offrent aucune trace de polychromie, ce qui limite fortement la possibilité d'intégrer cette thématique dans une muséographie fondée sur les objets originaux.

Le musée travaille à une refonte de son exposition permanente, dont l'ouverture est prévue pour 2028⁴⁰⁶. Dans ce cadre, une intégration de la polychromie est envisagée, bien que limitée. Quant à la manière de pérenniser ce discours au sein de l'exposition permanente, le musée indique :

⁴⁰⁴ BÉGUIN 2021, *op. cit.*

⁴⁰⁵ CLEYMANS Sam : *correspondance électronique*, juin 2025.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

« Nous travaillons actuellement à une nouvelle exposition permanente. Dans ce cadre, nous avons l'intention de sensibiliser les visiteurs au fait que les sculptures antiques (y compris celles de notre région) étaient peintes à l'origine. Cela dit, nous ne pourrons pas développer largement ce sujet. En effet, les œuvres de notre collection sont en calcaire ou en grès et non en marbre. Pour peindre ces types de pierre, on appliquait souvent d'abord une couche de plâtre pour préparer la surface. Or, cette couche de plâtre a rarement été conservée et la surface externe des sculptures est souvent très altérée. Par conséquent, toutes les traces de polychromie ont disparu et il n'est pas possible de réaliser des reconstitutions sur les pièces de notre propre collection. [...] La polychromie y [la nouvelle exposition permanente] sera bien mentionnée, mais pour les raisons évoquées dans la réponse précédente, elle ne pourra pas y occuper une place très importante. »⁴⁰⁷

Le musée se montre donc conscient de l'importance de cette dimension chromatique de la statuaire antique, mais reconnaît également que, faute de preuves matérielles suffisantes dans ses propres collections, cette thématique ne pourra occuper qu'une place marginale dans le futur parcours⁴⁰⁸. Ainsi, cela rejette la question formulée par Béguin : « Comment raccorder un discours aux objets de leurs collections ? »⁴⁰⁹

Nous émettons l'hypothèse que, dans le futur, le Musée de Tongres intégrera la polychromie principalement par le biais du registre textuel, au vu des observations que nous avons pu recueillir jusqu'ici. Cette hypothèse rejette le constat de Béguin selon lequel, après une exposition temporaire, la polychromie tend souvent à redevenir une donnée strictement textuelle. Il conviendra toutefois de vérifier, une fois la nouvelle exposition permanente mise en place, si cette hypothèse se confirme ou non.

Ce cas met en lumière une problématique : comment assurer la continuité d'un discours scientifique temporaire dans un discours muséal permanent, surtout lorsque les collections propres de l'institution ne le permettent pas ? Le choix du Musée de Tongres pose aussi la question du rôle des expositions temporaires comme moteur (ou non) d'évolution du discours muséal à long terme.

⁴⁰⁷ CLEYMANS Sam : *correspondance électronique*, juin 2025.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ BÉGUIN 2021, p. 241.

Ainsi, ce cas répond au constat selon lequel la polychromie antique peut être vue mais souvent de manière éphémère⁴¹⁰.

C. Musée royal de Mariemont (Morlanwelz)

À la suite de l'exposition temporaire *Polychroma - Les couleurs perdues des statues antiques*, le Musée royal de Mariemont projette une refonte de son exposition permanente. Ce projet s'inscrit dans une volonté d'actualiser la médiation des collections à la lumière des données scientifiques les plus récentes, notamment celles relatives à la polychromie antique⁴¹¹.

L'exposition permanente actuelle repose essentiellement sur une muséographie de l'objet, organisée selon une logique chronologique⁴¹². Bien que cette approche situe les œuvres dans leur contexte historique, elle limite souvent la mise en valeur de leur histoire matérielle et de leurs usages successifs. Dans la nouvelle conception du parcours, le musée souhaite adopter une muséographie biographique de l'objet : de la création à la redécouverte, en passant par leurs transformations, leur réception au fil des époques et les avancées scientifiques qui ont permis d'en renouveler la lecture⁴¹³. Cette approche narrative et recontextualisée offre un cadre idéal pour intégrer les nouvelles données sur la polychromie.

Les œuvres concernées par cette actualisation seront principalement issues des périodes hellénistique et romaine⁴¹⁴. L'exposition temporaire, conçue comme un « projet-pilote », joue ici un rôle de « laboratoire muséographique » : c'est-à-dire qu'elle préfigure des choix muséographiques et scénographiques à inclure par la suite dans l'exposition permanente⁴¹⁵.

Dans cette perspective, plusieurs axes de renouvellement de la médiation sont envisagés par le musée⁴¹⁶ :

- Actualisation des cartels d'œuvre : chaque cartel mentionnera explicitement les informations relatives à la polychromie ;

⁴¹⁰ BÉGUIN 2021, p. 182-183.

⁴¹¹ AMOROSO Nicolas : *entretien par visioconférence*, janvier 2025.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ AMOROSO Nicolas : *correspondance électronique*, juin 2025.

⁴¹⁵ GOB & DROUGUET 2021, p. 441

⁴¹⁶ AMOROSO Nicolas : *correspondance électronique*, juin 2025.

- Installation de panneaux explicatifs illustrés : des panneaux pédagogiques présenteront les œuvres avec des restitutions en couleurs, réalisées sur la base des résultats scientifiques du projet *PolyChRomA*. Ces supports offriront une lecture comparative entre l'état actuel des œuvres et leur apparence d'origine ;
- Déploiement d'outils audiovisuels hérités de l'exposition temporaire (ex : borne interactive).

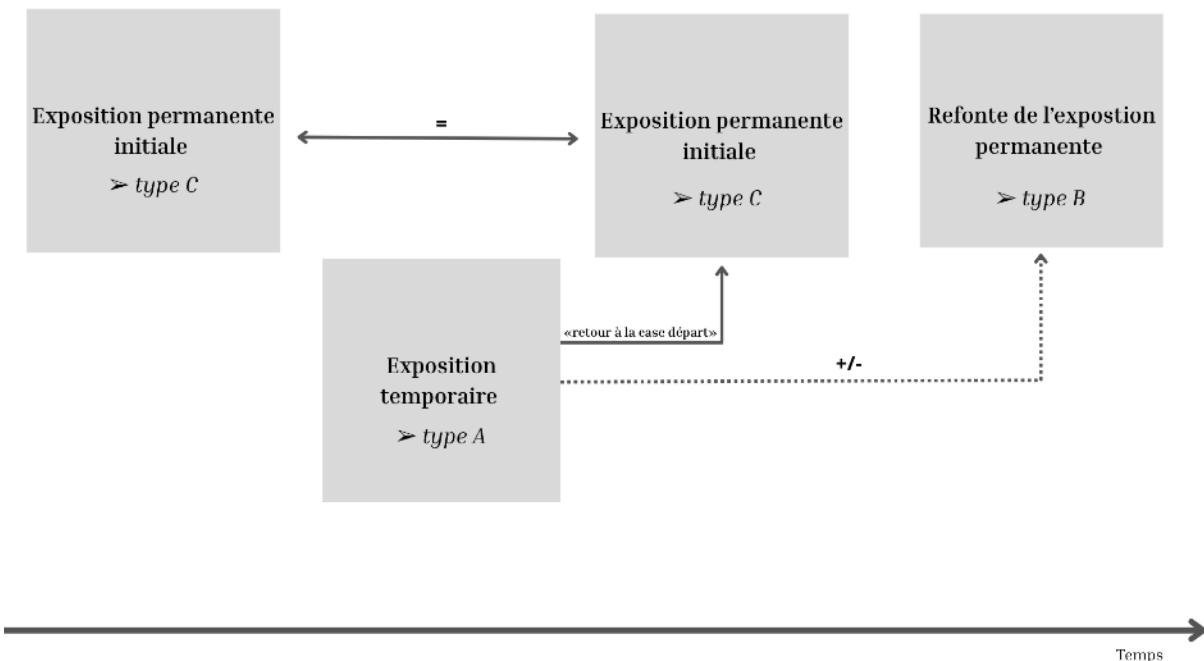
D. Conclusion : entre ruptures et continuité

La comparaison entre le Musée gallo-romain de Tongres et le Musée royal de Mariemont met en lumière deux stratégies muséales différentes face à la question de l'intégration durable de la polychromie antique dans l'exposition permanente.

Pour représenter la dynamique observée dans les trois volets consacrés au Musée de Tongres, j'ai élaboré un schéma structuré en quatre étapes distinctes, disposées le long d'une ligne du temps afin de souligner l'enchaînement chronologique des événements :

- La première étape correspond à l'exposition permanente initiale (type C) ;
 - La deuxième étape est celle de l'exposition temporaire consacrée à la polychromie antique (type A). Cette exposition a mis en valeur ce thème de manière ponctuelle mais assez importante. Aucune flèche ne relie l'exposition permanente initiale à l'exposition temporaire : ce choix traduit l'absence de continuité et de logique entre ces deux expositions ;
 - En troisième temps, après la fermeture de l'exposition temporaire, le musée revient à l'exposition permanente initiale, strictement identique à son état antérieur (type C). Aucun élément, même textuel, ne rappelle le sujet de l'exposition temporaire : il s'agit d'un « retour à la case départ »⁴¹⁷ ;
 - Enfin, une quatrième étape, prévue en 2028, correspond à la refonte de l'exposition permanente. Celle-ci devrait intégrer certains éléments relatifs à la polychromie, mais de manière limitée, laissant entrevoir une évolution vers une muséographie suggestive (type B), sans pour autant marquer une rupture fondamentale avec le modèle initial.
- La polychromie, bien qu'introduite de manière très affirmée dans une exposition temporaire, échoue ici à franchir le seuil de la muséographie permanente.

⁴¹⁷ BÉGUIN 2021, p. 242



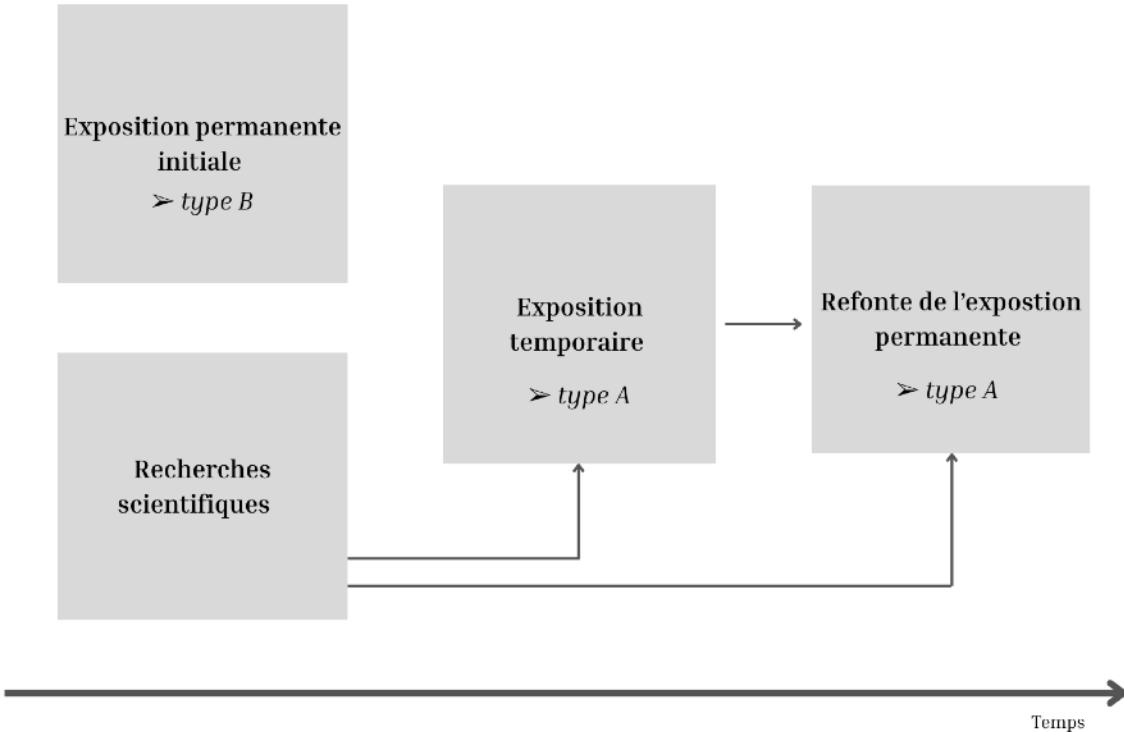
Tab. V. Schéma illustrant le passage du temporaire au permanent au Musée gallo-romain de Tongres (© Sara Diskeuve, 2025)

À l'inverse, le Musée royal de Mariemont adopte une stratégie fondée sur un enchaînement cohérent entre recherche, expérimentation et transformation muséographique. *Polychroma - Les couleurs perdues des statues antiques* s'inscrit dans une volonté de refondre l'exposition permanente. L'exposition temporaire n'est donc pas conçue comme une finalité en soi, mais comme une étape intermédiaire, destinée à nourrir une réflexion muséale sur le long terme.

Le schéma ci-dessous met en évidence un processus que l'on peut qualifier de linéaire :

- Dans un premier temps, il y a l'exposition permanente initiale (type B) tandis que le musée mène parallèlement des recherches scientifiques sur la polychromie antique appliquées à ses collections ;
- Ces recherches aboutissent, dans un second temps, à la conception d'une exposition temporaire (type A), qui joue le rôle de laboratoire, testant ainsi leurs hypothèses scientifiques et les dispositifs de médiation ;
- Enfin, ces acquis sont intégrés dans la refonte de l'exposition permanente (type A), qui reprend à la fois les résultats scientifiques issus de la recherche et certains dispositifs développés pour l'exposition temporaire.

➤ Ce cas constitue l'unique exemple de notre *corpus* dans lequel la polychromie ne revient pas à un état de marginalité après une exposition temporaire. Il s'agit donc d'un « modèle de pérennisation aboutie », où l'exposition temporaire joue un rôle de levier pour transformer durablement le discours muséal.



Tab. VI. Schéma illustrant le passage du temporaire au permanent au Musée royal de Mariemont (© Sara Diskeuve, 2025)

Le tableau suivant met en évidence les différents types observés dans les deux musées au travers des trois volets de l'étude :

Musée	Type d'exposition	Type A - muséographie intégrative	Type B - muséographie suggestive	Type C - muséographie omissive
Musée gallo-romain (Tongres)	Permanente initiale			×
	Temporaire	×		
	Refonte du permanent		×	
Musée royal de Mariemont (Morlanwelz)	Permanente initiale		×	
	Temporaire	×		
	Refonte du permanent	×		

Tab. VII. Typologie muséographique des trois volets d'analyse à Tongres et Mariemont (© Sara DISKEUVE, 2025).

V. CONCLUSION

L'analyse de terrain menée dans le cadre de ce mémoire avait pour objectif de mieux comprendre la place accordée à la polychromie de la statuaire antique au sein des musées belges. Elle s'est particulièrement intéressée à la manière dont ces institutions choisissent de l'intégrer ou de l'omettre dans leurs expositions. Cette étude s'est articulée autour de trois volets distincts : les expositions permanentes, les expositions temporaires et enfin la pérennisation éventuelle.

Dans ce cadre, deux institutions ont occupé une place particulièrement importante : le Musée gallo-romain de Tongres et le Musée royal de Mariemont. Ces études de cas, présentes dans chaque volet d'analyse, ont permis de dégager des tendances essentielles pour la compréhension plus globale des pratiques muséographiques actuelles.

Cette conclusion se veut volontairement brève, dans la mesure où chaque conclusion des volets a déjà permis de développer des observations spécifiques. Elle prépare ainsi la transition vers la partie suivante, consacrée à la mise en perspective de l'ensemble des résultats obtenus, afin de dégager une vision transversale et critique de l'intégration de la polychromie dans la muséographie en Belgique.

SYNTHÈSE

Nous arrivons à présent à l'avant-dernière partie de ce mémoire, consacrée à la synthèse des résultats issus de l'analyse de terrain. Cette section a pour objectif de mettre en lumière et de structurer l'ensemble des données recueillies tout au long de l'étude afin d'en dégager une vision claire et critique de la manière dont la polychromie antique est traitée aujourd'hui dans les musées belges. Il s'agira ainsi de répondre à la problématique initiale : comment la polychromie antique est-elle intégrée dans les dispositifs muséographiques, et que révèlent ces choix de présentation sur la manière dont les institutions belges se positionnent aujourd'hui face à cette thématique ?

Notre analyse pratique s'est articulée autour de trois volets principaux. Tout d'abord, nous avons examiné les expositions permanentes au travers de cinq musées : le Musée archéologique de Namur, le Musée L de Louvain-la-Neuve, le Musée gallo-romain de Tongres, le Musée royal de Mariemont et le Musée d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Cette première étape a analysé comment la polychromie est aujourd'hui intégrée dans les expositions permanentes. Ensuite, nous avons porté notre attention sur les expositions temporaires à travers l'analyse de deux cas spécifiques : *L'Antiquité en couleurs* au Musée de Tongres et *Polychroma - Les couleurs perdues des statues antiques* au Musée de Mariemont. Enfin, le troisième volet de cette étude s'est intéressé à la pérennisation de la polychromie dans les expositions permanentes après ces expositions temporaires.

À la fin de chaque volet, une conclusion a été proposée afin de reprendre et comparer les différentes approches muséales observées. C'est donc dans cette synthèse que nous allons confronter ces différentes dimensions pour dégager les tendances majeures qui caractérisent la muséographie de la polychromie de la statuaire antique dans notre étude.

Les expositions permanentes : une polychromie majoritairement absente et discours purement textuel

L'analyse des expositions permanentes constitue le point de départ de cette étude. L'observation des parcours de cinq musées belges a permis de dégager une typologie muséographique structurant l'ensemble de notre démarche analytique. Celle-ci distingue trois grands types de traitement de la polychromie antique :

- Le type A dit intégratif où la polychromie est pleinement intégrée au discours et aux dispositifs ;
- Le type B dit suggestif où elle est évoquée de manière ponctuelle et textuelle ;
- Le type C dit omissif où elle est absente du récit muséal.

Cette typologie a servi à, non seulement mesurer le degré d'intégration de la polychromie dans les expositions permanentes, mais aussi à répondre à la question : quels dispositifs muséographiques sont privilégiés pour évoquer la polychromie antique, et certains tendent-ils à prévaloir sur d'autres ? L'enquête de terrain a permis de constater que, dans les expositions permanentes actuelles, le dispositif privilégié est clairement le texte. Il constitue d'ailleurs le seul outil de médiation observé lors de nos visites qui aborde la polychromie. Ce constat souligne la prédominance d'une médiation textuelle au sein des expositions permanentes.

Voici comment les types s'observent concrètement dans les musées étudiés, par ordre d'apparition :

- La muséographie omissive domine majoritairement les expositions permanentes. Elle se manifeste par l'absence totale de mention de la polychromie, que ce soit dans les textes ou les dispositifs de médiation. C'est le cas au Musée archéologique de Namur, au Musée L de Louvain-la-Neuve et au Musée gallo-romain de Tongres ;
- La muséographie suggestive se rencontre au Musée royal de Mariemont et au Musée d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Dans ce type, la polychromie est certes évoquée et suggérée, mais de manière partielle. Elle est intégrée uniquement à travers des textes, parfois dispersés, rarement mis en valeur et sans réel fil narratif ;
- Enfin, la muséographie intégrative, qui consisterait à faire de la polychromie une composante visible, structurante et pleinement assumée du parcours muséal est absente de toutes les expositions permanentes étudiées. Aucun musée de ce volet n'a encore adopté cette intégration de la couleur dans son parcours permanent.

Ce constat est significatif : l'exposition permanente des musées belges ne donne pas à voir la polychromie, et ce, même lorsqu'elle est mentionnée. Ce paradoxe est central : la polychromie est une réalité visuelle, mais dans ces musées, elle est le plus souvent réduite à une composante textuelle. Elle se lit plus qu'elle ne se voit. Cette tension rappelle les critiques formulées dans la partie théorique. Dès le XIX^e siècle, une des raisons de la controverse sur la polychromie était liée

au fait qu'elle ne se donnait pas à voir (moyens de diffusion en noir et blanc)⁴¹⁸. Plus récemment, Østergaard affirmait que des dispositifs visuels sont nécessaires à la compréhension de la polychromie par le public⁴¹⁹. Dans nos cas d'étude, l'état actuel des expositions permanentes montre que les musées peinent à traduire visuellement cette polychromie. La muséographie reste majoritairement omissive et la couleur continue d'être exclue du champ de ce qui est montré.

Les expositions temporaires : deux stratégies muséales : entre restitution intégrale et mise en perspective scientifique

Les deux expositions temporaires analysées, *L'Antiquité en couleurs* et *Polychroma - Les couleurs perdues des statues antiques*, présentent une rupture nette avec la muséographie observée dans les expositions permanentes. Cette observation répond à une question de notre étude : les expositions temporaires offrent-elles un cadre plus favorable à l'intégration ou à la restitution de la polychromie antique que les expositions permanentes ? Les résultats montrent que oui, puisque, pour la première fois dans notre *corpus*, apparaît une muséographie de type A. Ces expositions temporaires se distinguent ainsi par leur capacité à expérimenter de nouvelles formes de médiation de la polychromie antique, en contraste avec l'approche suggestive ou omissive observée dans les expositions permanentes.

À Tongres, l'exposition se caractérise par la présentation de restitutions intégrales, colorées et grandeur nature confrontées (parfois) à leurs originaux en marbre. Ce dispositif illustre bien l'un des constats formulés dans la conclusion de la partie théorique : le modèle de scénographie le plus fréquent dans la représentation de la polychromie est celui de la comparaison entre un original et sa restitution colorée. À Mariemont, l'approche est différente : plus nuancée et centrée sur ses propres collections. Mais elle est surtout fondée sur des recherches scientifiques menées par le musée. Celui-ci propose une approche plus rigoureuse, où la polychromie devient un véritable objet d'étude, d'analyse et de transparence méthodologique.

Il s'agit également de la première occurrence où l'on observe qu'une exposition, qu'elle soit temporaire ou permanente, fait usage d'expôts primaires. L'imagerie scientifique est présentée au public, ce qui constitue une base essentielle pour l'exposition ultérieure d'autres types d'expôts, comme différentes formes de restitutions.

⁴¹⁸ GRAND-CLÉMENT 2005.

⁴¹⁹ ØSTERGAARD 2019.

Dans ces deux cas, la polychromie ne se contente pas d'être suggérée : elle structure l'exposition. Ces deux stratégies incarnent des modèles différents : l'un tourné vers le grand public et l'autre vers un public plus ciblé. Malgré ces deux approches différentes, tous deux relèvent clairement du type A :

- Cartels ou panneaux explicatifs mentionnant ou développant le phénomène de la couleur dans l'Antiquité ;
- Mise en avant des recherches scientifiques menées sur le sujet ;
- Restitutions (intégrale ou non, grandeur-nature ou autre échelle, projection, *etc*) ;
- Outils de médiation (pigment, borne interactive avec géoréférencement, *etc*) ;
- Dialogue explicite entre œuvres originales et restitutions.

Ce type de muséographie n'a été rencontré pour l'instant que dans les expositions temporaires. Ce constat invite à une réflexion critique sur les possibilités qu'offrent les expositions temporaires : plus expérimentales, innovantes et indépendantes des contraintes de l'exposition permanente. Elles semblent offrir un espace privilégié pour explorer des sujets novateurs. En d'autres termes, la muséographie intégrative semble plus employée dans un cadre éphémère, où le sujet peut être traité sans devoir s'insérer dans une trame muséale préexistante. La principale conséquence de ce traitement dans les expositions réside dans le fait qu'elles présentent souvent la couleur des marbres comme une découverte ponctuelle et inédite : « La couleur des marbres est bien souvent traitée dans l'exposition comme une nouveauté, comme si sa trouvaille se répétait. »⁴²⁰

Même si l'échantillon étudié reste limité, étant donné le peu d'expositions temporaires réalisées sur le sujet au niveau national, il reflète une tendance actuelle claire dans notre étude : les expositions temporaires apparaissent comme les premiers vecteurs d'innovation muséographique en matière de polychromie antique.

Le cas de Tongres : « Pourquoi avoir accueilli cette exposition ? »

Lors de l'élaboration de ce mémoire, je me suis souvent interrogée : pourquoi le Musée gallo-romain de Tongres a-t-il choisi d'accueillir une exposition sur la polychromie antique, alors que ce sujet ne s'inscrit pas au cœur de sa collection permanente ? Le conservateur m'avait expliqué que ce choix relevait avant tout d'une opportunité liée à la politique d'exposition temporaire de

⁴²⁰ BÉGUIN 2021, p. 422.

l'institution. En effet, le musée n'a pas conçu cette exposition en lien direct avec ses propres collections ou son projet scientifique, mais a saisi l'occasion d'accueillir un grand projet itinérant d'envergure internationale, déjà largement reconnu en Europe. Le fait d'avoir attendu que l'exposition intègre des sculptures romaines témoigne d'un souci de cohérence avec le profil du musée, mais cet ajustement reste limité et ne traduit pas une démarche profondément ancrée dans les spécificités institutionnelles.

À l'inverse, le Musée d'Art et d'Histoire adopte une approche différente. Interrogée sur l'exposition *L'Antiquité en couleurs* et la politique d'exposition temporaire du musée, la conservatrice précisait : « En ce qui concerne l'exposition *L'Antiquité en couleurs*, la politique actuelle d'expositions temporaires au musée privilégie les expositions centrées sur ses propres collections. » Cette stratégie traduit une volonté de valoriser prioritairement le patrimoine propre à l'institution, tout en laissant ouverte la possibilité d'accueillir d'autres projets selon les opportunités.

Ces deux exemples illustrent comment la politique d'exposition et le profil institutionnel influencent les choix des musées. Tongres apparaît plus ouvert à accueillir des expositions extérieures qui ne sont pas directement liées à ses propres collections, tandis que d'autres institutions, comme le Musée d'Art et d'Histoire ou le Musée de Mariemont, préfèrent plutôt concevoir leurs expositions temporaires à partir de leurs propres collections.

La question d'une éventuelle pérennisation dans l'exposition permanente

Après avoir analysé les expositions permanentes puis les expositions temporaires consacrées à la polychromie antique, il paraissait pertinent de s'interroger sur l'après : comment la polychromie présentée dans le cadre d'expositions temporaires se pérennise-t-elle dans les expositions permanentes ? Est-elle totalement abandonnée au profit d'autres thématiques ? Ou, au contraire, trouve-t-elle une place dans le parcours permanent, contribuant ainsi à un renouvellement durable de la muséographie ? C'est à ces questions qu'a voulu répondre le troisième volet de l'étude. L'examen des deux cas retenus, le Musée gallo-romain de Tongres et le Musée royal de Mariemont, montre que les réponses apportées diffèrent sensiblement d'une institution à l'autre, notamment selon la nature de leurs collections.

L'analyse a permis de mettre en évidence deux approches muséographiques distinctes. Au Musée gallo-romain de Tongres, le parcours permanent actuel se caractérise par une muséographie omissive. Toutefois, la refonte complète de l'exposition permanente devrait aboutir à une muséographie suggestive, intégrant au moins une évocation textuelle de la couleur. D'un autre côté, le Musée royal de Mariemont disposait déjà d'une exposition permanente proposant une muséographie suggestive de la polychromie. Le projet de refonte de l'exposition permanente, conçu après l'exposition temporaire, annonce une évolution vers une muséographie intégrative, incluant donc pleinement la dimension colorée des sculptures antiques.

Mais alors, comment parvenir à une « pérennisation aboutie » de la polychromie dans les expositions permanentes, de manière à inscrire durablement les connaissances et expérimentations développées dans les expositions temporaires ? L'analyse montre que l'un des facteurs déterminants réside dans la nature de la collection de statuaire. Sans un ensemble d'œuvres, et de plus d'œuvres présentant des traces de polychromie, il devient difficile voire impossible de proposer une mise en valeur durable de cette thématique.

Le cas du musée de Tongres illustre bien cette limite : malgré le succès de l'exposition temporaire *L'Antiquité en couleurs*, aucun élément n'a été intégré par la suite dans le parcours permanent. Cela s'explique notamment par le fait que les collections ne comprennent pas de statuaire permettant de traiter ce sujet. Faute de matière, le discours reste limité et difficile à transmettre au public. Cela explique pourquoi la pérennisation des contenus de l'exposition dans l'exposition permanente est restée limitée : sans collection propre sur laquelle s'appuyer, et sans projet muséal structuré autour de cette thématique, *L'Antiquité en couleurs* apparaît davantage comme un événement ponctuel. L'ensemble du processus mis en évidence révèle des ruptures dans le projet muséographique, marqué par l'absence de continuité immédiate entre les différentes étapes et par une intégration différée et limitée de la polychromie.

Le Musée royal de Mariemont illustre ce que pourrait être une pérennisation réussie de la polychromie antique, avec l'émergence d'une muséographie de type A. Plusieurs facteurs essentiels expliquent cet aboutissement :

- Une collection significative de statuaire antique en marbre, qui constitue une base matérielle solide pour un traitement muséographique approfondi ;

- Des œuvres présentant des traces de polychromie, condition indispensable pour justifier leur intégration dans un discours visuel sur la couleur ;
- Des recherches scientifiques menées sur ces œuvres, permettant d'enrichir la médiation par une base documentaire fiable, légitimant pleinement le propos dans l'exposition permanente ;
- Une exposition temporaire pensée non pas comme un événement ponctuel, mais comme une étape stratégique dans la construction de la future exposition permanente.

À Mariemont, l'évolution se caractérise par une progression linéaire : on passe d'une muséographie suggestive vers une muséographie intégrative, dans une logique de continuité et d'enrichissement progressif du discours muséal. À Tongres, le processus est marqué par des ruptures successives dans le projet muséographique global : on passe d'une muséographie omissive à une exposition temporaire de type intégrative, puis à un retour à une muséographie omissive, avant d'envisager à terme une orientation davantage suggestive. On est donc face à deux trajectoires distinctes : l'une caractérisée par la continuité, l'autre par une alternance de ruptures.

La pérennisation de la polychromie reste rare, mais possible lorsqu'elle est portée par une vision muséographique à long terme. Dans notre étude, elle est avant tout conditionnée par la qualité du *corpus* statuaire disponible. Une exposition temporaire peut sensibiliser et expérimenter mais sans objets significatifs appartenant au musée, la transmission dans le temps reste limitée. À ce titre, Mariemont incarne un cas particulièrement favorable, là où d'autres institutions, comme Tongres, se heurtent aux contraintes de leurs propres collections. Cet aboutissement place Mariemont dans une position unique dans notre terrain d'étude pour offrir une muséographie intégrative de la polychromie antique dans sa future exposition permanente.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous arrivons au terme de ce mémoire, qui s'est attaché à comprendre la place et le traitement de la polychromie antique dans les musées belges. Nous avons déjà pris en compte et discuté en détail des résultats de l'analyse de terrain dans la partie de synthèse. La conclusion générale se situe donc dans un registre différent : il s'agit ici d'adopter une perspective plus méthodologique et réflexive sur l'ensemble du mémoire, en soulignant la démarche adoptée, les apports de la recherche ainsi que ses limites et les perspectives qu'elle ouvre.

La première partie de ce mémoire avait pour objectif de retracer partiellement l'histoire de la polychromie antique et d'en analyser la muséographie à travers différentes époques. Elle nous a notamment aidé à identifier différentes manières de mettre en exposition la polychromie, que nous avons pu ensuite observer sur le terrain d'étude. Parmi ces dispositifs, on retrouve entre autres des restitutions grandeur nature, des comparaisons entre un original et sa restitution en couleurs, des dispositifs numériques ou de l'imagerie scientifique.

La seconde partie a abordé l'analyse du terrain à travers un échantillon de cinq expositions permanentes, complétée par l'étude de deux expositions temporaires consacrées à la polychromie. Enfin, nous avons examiné la question de la pérennisation des dispositifs et de l'intégration éventuelle de la polychromie dans les parcours permanents après ces expositions temporaires. Ces étapes d'analyse ont permis de mieux comprendre comment la polychromie antique est abordée aujourd'hui dans les musées belges et d'identifier les logiques muséographiques qui en découlent.

En prenant en compte notre terrain d'analyse, il apparaît que le degré relativement faible d'intégration de la polychromie dans les expositions permanentes actuelles s'explique en grande partie par la nature et l'ampleur des collections muséales belges. Celles-ci restent globalement modestes. La jeunesse relative des collections belges d'antiquités classiques constitue ainsi un facteur limitant, à la fois matériel et discursif, réduisant les marges de manœuvre pour renouveler le discours muséal sur la couleur.

Cette situation aurait pu, paradoxalement, offrir aux musées une certaine liberté muséographique pour expérimenter et intégrer davantage la polychromie, du fait de l'absence d'un *corpus* massif contraignant. Le Musée archéologique de Namur ne présente qu'une seule sculpture originale, limitant les possibilités d'une médiation approfondie autour de la polychromie, tandis que le Musée de Tongres, malgré une exposition temporaire majeure sur la polychromie, conserve lui aussi un nombre restreint de pièces.

Cela invite à réfléchir sur les liens entre constitution des collections et stratégies muséographiques, mais aussi à poser une question plus large : comment la Belgique se situe-t-elle par rapport à cette problématique, et dans quelle mesure son histoire patrimoniale et muséale influence-t-elle la perception et la restitution de la polychromie antique ? Ce que l'analyse du terrain muséal belge met en lumière, c'est avant tout une insuffisance manifeste dans la taille et la diversité des collections de statuaires antiques. Cette lacune se traduit par une représentation limitée des œuvres portant des traces avérées de polychromie, ce qui constitue un frein important à l'intégration de cette thématique dans les expositions permanentes. Les observations contemporaines mettent en évidence une intégration encore très limitée de la polychromie dans les expositions permanentes des musées belges.

Et maintenant, quelles orientations peut-on envisager pour la muséographie de la polychromie ? Un mouvement d'évolution apparaît dans certains établissements. Le Musée de Tongres (bien que de manière partielle) et plus particulièrement le Musée de Mariemont, manifestent une volonté d'inscrire davantage la polychromie dans leurs projets de refonte des expositions permanentes. Ainsi, malgré un état actuel marqué par une faible intégration, il se dégage une dynamique en faveur d'une valorisation future de cette dimension chromatique.

Cette recherche apporte une contribution originale en proposant, à petite échelle, une première classification des musées belges selon trois types de muséographie : intégrative, suggestive et ommissive. Il convient de distinguer, au sein des résultats obtenus, ceux issus de l'analyse actuelle menée en 2025, et ceux relevant d'une perspective plus prospective, notamment en ce qui concerne l'exposition temporaire de Mariemont et la refonte des parcours permanents. Nous espérons que le classement typologique élaboré dans ce mémoire contribuera à éclairer l'analyse des cas d'étude abordés. Plus largement, il pourrait constituer un outil utile pour de futures recherches muséologiques consacrées à la polychromie.

Cette étude comporte toutefois certaines limites. Bien que des échanges aient pu être menés, notamment avec Nicolas Amoroso, le recours à des entretiens plus longs et systématiques aurait permis de recueillir des informations plus approfondies et des perspectives plus nuancées. Néanmoins, les questions ciblées adressées à chaque conservateur, fondées sur une observation préalable de leur musée, ont permis d'obtenir des réponses précises et directement liées aux problématiques posées. La bibliographie disponible précisément sur la muséographie de la polychromie de la statuaire antique demeure limitée. Je me suis donc grandement appuyée sur certains spécialistes tels que Jan Stubbe Østergaard, Philippe Jockey, Vincenz Brinkmann et Camille Béguin. Cette relative rareté des références confirme le caractère émergeant du sujet et renforce l'intérêt de cette étude.

Une perspective complémentaire consisterait à élargir le terrain d'analyse afin d'atteindre une couverture plus exhaustive du terrain muséal belge. Bien que les musées étudiés constituent les principales institutions susceptibles de conserver des collections de statuaire antique, l'exploration d'autres établissements pourrait révéler d'autres approches concernant la polychromie. Nous espérons ainsi que ce mémoire apportera des réponses utiles et ouvrira des perspectives pour de futures réflexions sur l'intégration de la polychromie dans la muséographie, en Belgique et au-delà.

BIBLIOGRAPHIE

I. RÉFÉRENCES PUBLIÉES

A. Ouvrages

- BAUDRY Marie-Thérèse, 2022 : *Sculpture : méthode et vocabulaire*, nouvelle édition, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux.
- BLÜMNER Heinrich, 1884 : *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, t. III, Leipzig.
- BRINKMANN Vincenz, KOCH-BRINKMANN Ulrike & CLEYMANS Sam, 2023 : *L'Antiquité en couleurs, le vrai visage des statues antiques*, Louvain, Lannoo.
- BRINKMANN Vinzenz, *et al.*, 2007, *Gods in Color : Polychromy in the Ancient World*, Stiftung Archäologie.
- CHASTEL André, 1987 : *Léonard de Vinci. Traité de peinture*, Paris, Éditions Berger-Levrault.
- DESVALLÉES André & MAIRESSA François (dir.), 2011 : *Dictionnaire encyclopédique de muséologie, Paris*, Presses Universitaires de France.
- GOB André & DROUGUET Noémie, 2021 : *La muséologie : histoire, développements et enjeux actuels*, 5^e édition, Malakoff, Armand Collin.
- HENDLER Sefy, 2013 : *La guerre des arts - Le Paragone peinture-sculpture en Italie XV^e-XVII^e siècle*, Rome, L'Erma di Bretschneider.
- HITTORFF Jacques-Ignace, 1982 : « Notes sur les temples de la Sicile : présentation à l'Académie », in *Paris-Rome-Athènes, le Voyage en Grèce des architectes français aux XIX^{ème} et XX^{ème} s*, Paris, École nationale des Beaux-Arts.
- JACOBI Daniel & DENISE Fabrice (dir.), 2017 : *Les médiations de l'archéologie*, Dijon, Editions universitaires de Dijon.
- JOCKEY Philippe, 2013 : *Le mythe de la Grèce blanche - Histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin.
- MAIRESSA François (dir.), 2022 : *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin.
- MERLEAU-PONTY Claire & EZRATI Jean-Jacques, 2006 : *L'exposition : théorie et pratique*, Paris, L'harmattan.

- MURRAY Peter & MURRAY Linda, 1991 : *L'Art de la Renaissance*, Londres, Thames and Hudson.
- PARÉE Daphné, 2017 : *Du rêve du collectionneur aux réalités du musée : l'histoire du musée de Mariemont (1917-1960)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- POMMIER Edouard, 2003 : *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard.
- QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine, 1814 : *Le Jupiter Olympien*, Firmin Didot, Paris.
- RAOUL-ROCHETTE Désiré, 1836 : « A propos de Weigmann, la peinture des anciens », in *Journal des Savants*.
- RIBEYROL Charlotte, 2013 : *Étrangeté, passion, couleur*, Grenoble, UGA Éditions.
- SANTACANA Joan & CARME BELARTE Maria, 2008 : « Problèmes généraux concernant la restitution en archéologie ».
- TOBELEM Jean-Michel, 2005 : *Le nouvel âge des musées - Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris, Armand Collin.
- VAN DEN DRIESSCHE Bernard, 2020 : *La collection des moulages de l'UCLouvain*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain.
- WINCKELMANN Johann Joachim, 1764 : *Histoire de l'Antiquité*. Traduction par TASSEL Dominique, 2005, Paris, Librairie Générale Française.
- WITTE Els, 2010 : *Nouvelle histoire de la Belgique (1828-1847) : la construction de la Belgique*, Bruxelles, Le Cri.

B. Catalogues d'exposition

- Cat. Exp. 2025 : *Ils peignaient nos statues - enquête au musée*.
- Cat. Exp. 2004 : *Rubens contre Poussin - La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*, Bruxelles, Ludion.

C. Articles

- BÉGUIN Camille, 2022 : « Comprendre la patrimonialisation d'une statuaire antique en couleurs », in *Culture & Musées* [en ligne], 1^{er} décembre 2022, <https://journals.openedition.org/culturemusees/9617> (consulté le 24 juin 2025).

- BÉRAT Paul, 2022 : « Une exposition au Met anime le débat sur la polychromie antique », in *Le Journal des Arts* [en ligne], disponible sur <https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/une-exposition-au-met-anime-le-debat-sur-la-polychromie-antique-162177> (consulté le 24 juin 2025).
- BERTRAND Pascal-François, 2001 : « L'héritage de l'antique dans l'art européen », in *Pallas*, n°57, pp. 11-14, disponible sur <http://www.jstor.org/stable/43605840> (consulté le 1 juillet 2025).
- BLANC Jean, 2018 : « Winckelmann et l'invention de la Grèce », in *Cahiers : « Mondes Anciens »*, mars 2018.
- DAVALLON Jean, 2010 : « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », in *Culture & Musées*, n° 16, pp. 229-238.
- DEMAZIÈRE Didier, 2013 : « Typologie et description », in *Sociologie* [en ligne], n° 3, vol. 4, disponible sur <https://journals.openedition.org/sociologie/1956#quotation> (consulté le 20 juin 2024).
- DIETRICH Nikolaus, 2020 : « L'école de Paris et l'archéologie classique en Allemagne », in *Cahiers « Mondes anciens »* [en ligne], disponible sur <https://journals.openedition.org/mondesanciens/2661#quotation> (consulté le 24 juillet 2025).
- GIACOBINI Giacomo, CILLI Cristina & MALERBA Giancarla [sans date], « Attirer le grand public dans les musées universitaires. L'expérience turinoise », in *Les Cahiers de muséologie* [en ligne], hors-série n° 1, pp. 58-73, disponible sur <https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php?id=677>.
- GRAND-CLÉMENT Adeline, 2024 : « L'Antiquité en couleurs. Le vrai visage des statues antiques », in *Actualités des études anciennes* [en ligne], disponible sur <https://reainfo.hypotheses.org/32930> (consulté le 5 juillet 2025).
- GRAND-CLÉMENT Adeline, 2018 : « Couleurs et polychromie dans l'Antiquité », in *Perspective*, pp. 87-108.
- GRAND-CLÉMENT Adeline, 2009 : « Les marbres antiques retrouvent des couleurs : apports des recherches récentes et débats en cours », in *Anabases*, pp. 243-250.
- GRAND-CLÉMENT Adeline, 2005 : « Couleur et esthétique classique au XIX^e siècle : l'art grec antique pouvait-il être polychrome ? », in *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, n° 21, pp. 139-160.
- JOCKEY Philippe, 2007 : « La sculpture antique, entre histoire de l'art et histoire des techniques : vers un renouveau historiographique et thématique », in *Perspective*, pp. 19-44.

- KÉLOGLANIAN Méliné, 2018 : « Le marché de l'exposition itinérante internationale, ses acteurs et sa filière », in *La Lettre de l'OCIM*, n° 178, pp. 12-18, disponible sur <https://journals.openedition.org/ocim/2652?lang=en#quotation> (consulté le 30 juin 2025).
- MITSOPOULOU Chrisitina, 2024 : « Gilléron et la polychromie », in *Dossiers d'Archéologie*, n° 425.
- MOLES Abraham, 1971 : « Qu'est ce que le Kitsch », in *Communication & Langages*, pp. 74-87, disponible sur https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1971_num_9_1_3856 (consulté le 23 juillet 2025).
- NIELSEN Astrid, 2016 : « Exposer la sculpture dans l'Albertinum de Dresde : passé, présent et futur », in *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 8.
- ØSTERGAARD Jan Stubbe, 2019 : « 'Reconstruction' of the polychromy of ancient sculpture : a necessary evil ? » in *Techne*, n° 48, pp. 110-119.
- ØSTERGAARD Jan Stubbe, 2017 : « The polychromy of ancient sculpture : experimental reconstructions in permanent museum display », in *Virutal Projects*, acte de conférence, novembre-décembre, vol. 8, pp. 187-197.
- PASTOUREAU, Michel, 2005 : « Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites », in *Communications*, pp. 51-66.
- POLI Marie-Sylvie, 2010 : « Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension », in *La Lettre de l'OCIM* [en ligne], disponible sur <https://journals.openedition.org/ocim/377?gathStatIcon=true&lang=en> (consulté le 24 juin 2025).
- SACKETT James, 1986 : « La 'New Archaeology' », in *Nouvelles de l'Archéologie*, n° 22, pp. 16-22, disponible sur https://www.persee.fr/doc/nda_0242-7702_1986_num_22_1_1566 (consulté le 24 juillet 2024).

D. Thèse de doctorat

- BÉGUIN Camille, 2021 : Écrire et réécrire un patrimoine : Approche communicationnelle de la statuaire antique, entre blancheur idéelle et polychromie originelle, thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon.

E. Acte de conférence

- TREU Georg, 1884 : « Sollen wir unsere Statuen bemalen ? », conférence donnée à Dresde, disponible sur <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/treu1884/0001/image.info.thumbs>.

II. SOURCES

A. Sites internet

- ACROPOLIS MUSEUM [en ligne], disponible sur <https://www.theacropolismuseum.gr/en/research-programs/archaic-colours> (consulté le 25 juin 2025).
- BUNTE GÖTTER [en ligne], <https://buntegoetter.liebieghaus.de/> (consulté le 22 février 2025).
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES [en ligne], disponible sur <https://www.cnrtl.fr/> (consulté le 1 juillet 2025).
- FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES [en ligne], disponible sur <https://www.federation-wallonie-bruxelles.be> (consulté le 27 janvier 2025).
- GALLO ROMEINS MUSEUM [en ligne], disponible sur <https://galloromeinsmuseum.be/fr/> (consulté le 2 décembre 2024).
- INTERNATIONAL ROUND TABLE ON POLYCHROMY IN ANCIENT SCULPTURE AND ARCHITECTURE [en ligne], disponible sur <https://www.polychromyroundtable.com/> (consulté le 2 décembre 2024).
- L'ATELIER DE L'IMAGIER [en ligne], disponible sur <https://lesimagiers.eu/root/> (consulté le 6 août 2025).
- LIEBIEGHÄUS SKULPTUREN SAMMLUNG [en ligne], disponible sur <https://buntegoetter.liebieghaus.de/en/> (consulté le 2 décembre 2024).
- MUSÉE ART ET HISTOIRE [en ligne], disponible sur <https://www.artandhistory.museum/fr> (consulté le 5 mars 2025).
- MUSÉE L [en ligne], disponible sur <https://museel.be/fr> (consulté le 21 juillet 2025).
- MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT [en ligne], disponible sur <https://musee-mariemont.be> (consulté le 13 juillet 2025).
- PIÈCE MONTÉE [en ligne], disponible sur <https://piecemontee.be/> (consulté le 11 juillet 2025).

- POLYCHROMA [en ligne], disponible sur https://www.polychroma.uliege.be/cms/c_6264927/en/polychroma?id=c_6264927 (consulté le 2 décembre 2024).
- SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE NAMUR [en ligne], disponible sur <https://www.lasan.be> (consulté le 17 juillet 2025).
- THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART [en ligne], disponible sur <https://www.metmuseum.org/exhibitions/chroma> (consulté le 19 juin 2025).
- TRACKING COLOUR [en ligne] disponible sur <https://www.trackingcolour.com/> (consulté le 5 mars 2025).

B. Rubriques de sites internet

- « À propos du Musée L » [en ligne], disponible sur <https://museel.be/fr/le-musee> (consulté le 21 juillet 2025).
- « Collection - Antiquité » [en ligne], disponible sur <https://museel.be/fr/collection/antiquite> (consulté le 21 juillet 2025).
- « Communiqué de presse » [en ligne], disponible sur <https://galloromeinsmuseum.be/wp-content/uploads/2023/10/Communique-de-presse-LAntiquite-en-couleurs-2.docx> (consulté le 31 juillet 2025),
- « Des Néandertaliens aux Gallo-Romains » [en ligne], disponible sur <https://galloromeinsmuseum.be/fr/a-voir-a-faire/des-neandertaliens-aux-gallo-romains/> (consulté le 21 juillet 2025).
- « Dossier de presse : L'Antiquité en couleurs » [en ligne], disponible sur <https://galloromeinsmuseum.be/fr/communique-de-presse-le-musee-gallo-romain-apporte-des-couleurs-aux-statues-en-marbre-blanc/> (consulté le 11 juillet 2025).
- « En couleurs, la sculpture polychrome en France 1850-1910 » [en ligne], disponible sur <https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/expositions/presentation/en-couleurs-la-sculpture-polychrome-en-france-1850-1910> (consulté le 24 juin 2025).
- « Histoire du domaine de Mariemont » [en ligne], disponible sur <https://musee-mariemont.be/fr/lhistoire-du-domaine> (consulté le 13 juillet 2025).
- « Histoire du Musée archéologique » [en ligne], disponible sur <https://www.namur.be/fr/loisirs/culture/musees/les-bateliers/musee-archeologique/histoire> (consulté le 25 février 2025).

- « Les Bateliers » [en ligne], disponible sur <https://www.namur.be/fr/loisirs/culture/musees/les-bateliers> (consulté le 27 février 2025).
- « Le Musée archéologique » [en ligne], disponible sur <https://www.namur.be/fr/loisirs/culture/musees/les-bateliers/musee-archeologique/le-musee> (consulté le 27 février 2025).
- « Moyen-Âge et couleur » [en ligne], disponible sur <https://www.louvre-lens.fr/mon-louvre-lens/moyen-age-et-couleur/> (consulté le 21 juillet 2025).
- « Restauration du lion d'Anthée » [en ligne], disponible sur <https://www.lasan.be/qui-nous-sommes/soutienfinancier/70-restauration-du-lion-d-anthee> (consulté le 17 juillet 2025).
- « Rome » [en ligne], disponible sur <https://www.artandhistory.museum/fr/rome> (consulté le 5 mars 2025).
- « Spotlight : The Modern Invention of Ancient White Marble » [en ligne], disponible sur <https://www.metmuseum.org/fr/perspectives/spotlight-caligula-brinkmanns> (consulté le 19 juin 2025).
- « Venus met een tintje » [en ligne], disponible sur <https://blog.galloromeinsmuseum.be/venus-met-een-tintje/> (consulté le 6 août 2025).

C. Courriers électroniques

- AMOROSO Nicolas : *correspondance électronique*, août 2025 (Cf. Annexe 2. F).
- AMOROSO Nicolas : *correspondance électronique*, juin 2025 (Cf. Annexe 2. E).
- CLEYMANS Sam : *correspondance électronique*, juin 2025 (Cf. Annexe 2. B).
- LEPOUT Annick : *correspondance électronique*, juillet 2025 (Cf. Annexe 2. A).
- MASSAR Natacha : *correspondance personnelle par email*, juillet 2025 (Cf. Annexe 2. 7).

D. Entretien par visioconférence

- AMOROSO Nicolas : *entretien par visioconférence*, janvier 2025 (Cf. Annexe 2. D).

E. Audio

- « A Parthenon Metope : History and Reconstruction », vidéo réalisée par le BRITISH MUSEUM, 2008, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=EW5DMs1g_OE (consulté le 26 juin 2025).
- « The Modern invention of Ancient White Marble », documentaire réalisé par le METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2022, disponible sur https://youtu.be/TrYXBzH2ZUI?si=b7Za8q0rNPX_YjAR (consulté le 5 juin 2025).

LISTE DES TABLEAUX

Tab. I. « Catégories des expôts donnant à voir les savoirs sur la couleur » (© Béguin 2021, p. 161).....	43
Tab. II. Typologie muséographique des expositions permanentes (© Sara Diskeuve, 2025).....	76
Tab. III. Typologie muséographique des expositions temporaires (© Sara Diskeuve, 2025).....	92
Tab. IV. « Patrimonialisation de la couleur non aboutie, un processus en boucle » (© Béguin 2021, p. 242).	94
Tab. V. Schéma illustrant le passage du temporaire au permanent au Musée gallo-romain de Tongres (© Sara Diskeuve, 2025)	99
Tab. VI. Schéma illustrant le passage du temporaire au permanent au Musée royal de Mariemont (© Sara Diskeuve, 2025)	100
Tab. VII. Typologie muséographique des trois volets d'analyse à Tongres et Mariemont (© Sara Diskeuve, 2025).	100

