In Situ
Revue des patrimoines

19 | 2012
Patrimoines et conservation préventive. Pratiques comparées et nouveaux enjeux

La fragilité immatérielle comme paramètre de la conservation préventive : l'exemple de la collection de moulages du musée des Monuments français

Laetitia Antonini

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/insitu/9900
DOI : 10.4000/insitu.9900
ISSN : 1630-7305

Éditeur
Ministère de la culture

Référence électronique
Laetitia Antonini, « La fragilité immatérielle comme paramètre de la conservation préventive : l'exemple de la collection de moulages du musée des Monuments français », *In Situ* [En ligne], 19 | 2012, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/insitu/9900 ; DOI : 10.4000/insitu.9900

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La fragilité immatérielle comme paramètre de la conservation préventive : l'exemple de la collection de moulages du musée des Monuments français

Laetitia Antonini

1 Au-delà de l'apport technique et scientifique indéniable, la conservation préventive du patrimoine culturel sous-tend également une vision globale de la conservation[1]. Cette approche systémique permet notamment, en dépassant les seules considérations d'ordre environnemental[2], l'introduction du facteur humain dans la sphère de la conservation. Si le développement de la conservation préventive ces dernières années est incontestable, parfois même de manière incantatoire, le rôle de l'homme alors qu'il intervient directement ou indirectement dans l'ensemble des domaines de la conservation, est peu abordé concrètement. Au-delà du truisme, ce sujet est d'autant plus complexe lorsqu'il s'agit de mettre en exergue sa simple négligence, ou bien comme ici sa subjectivité.

2 Dans le cadre de la gestion des collections, le facteur humain est important, voire primordial, à plus forte raison pour des collections dont le positionnement dans le champ patrimonial, pour divers facteurs, ne fait pas forcément l'objet d'un consensus. Outre la reconnaissance qu'apporte un statut institutionnel, le regard porté par la société et le rapport qu'elle établit avec certains éléments de son patrimoine s'avèrent complexes. Cette ambiguïté se retrouve dans la relation que chaque individu entretient avec les objets concernés. Ainsi, nombreuses sont les collections, à l'image de la collection de moulages du musée des Monuments français, qui, ne bénéficiant pas d'une reconnaissance unanime, souffrent, au-delà de leur fragilité matérielle intrinsèque, d'une fragilité d'ordre immatérielle. En cela l'appréhension du moulage rejoint un questionnement plus large portant sur des collections pour lesquelles, considérant que

« le patrimoine est le résultat d'une décision ; [c'] est le fruit d'une convention[3] », la question est de savoir jusqu'à quel point cet accord existe.

3 De ce point de vue, le prisme du prêt d'œuvres offre un éclairage pertinent car il implique un large panel d'acteurs aussi bien internes qu'externes à l'institution prêteuse. En effet, le prêt recouvre un domaine large qui va bien au-delà du mouvement pris comme une simple étape[4]. S'insérant dans un processus plus vaste, il se présente comme un système global dans lequel les différents paramètres, par définition, interagissent entre eux.

4 De manière sans doute non exhaustive, on discerne cinq domaines principaux, au sein desquels les différents acteurs influencent objectivement ou subjectivement le processus du prêt :

5 - La documentation : elle se définit comme connaissance intellectuelle et matérielle de la collection et renvoie également à son accessibilité.

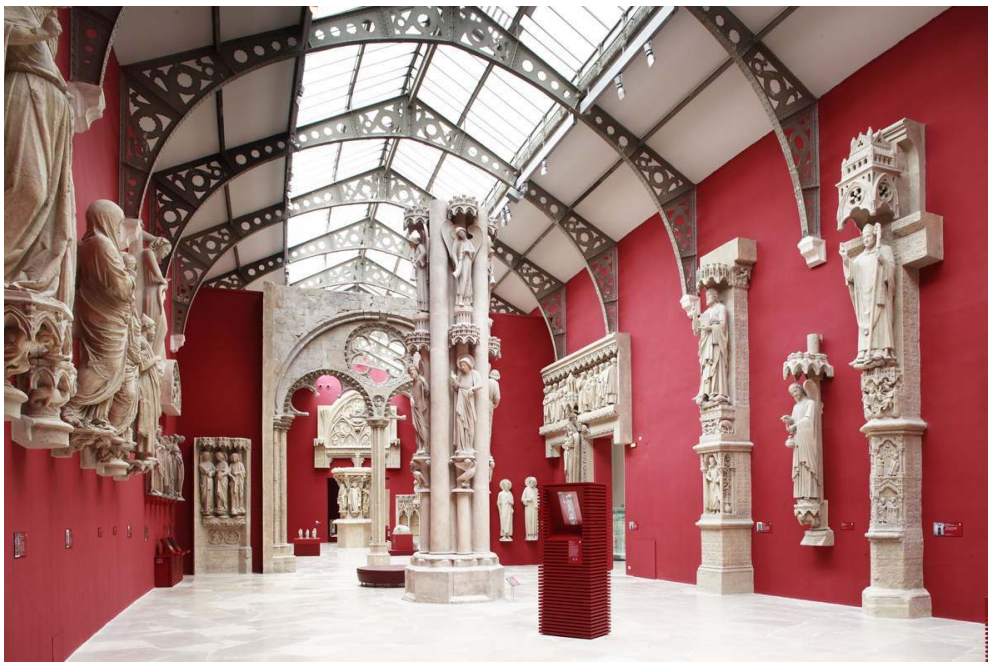
6 - Les conditions de stockage : elles désignent le contexte matériel autour de l'objet (réserves, conditionnement...) ayant des conséquences directes sur les œuvres et leur conservation. Elles représentent aussi un facteur qui intervient sur la perception, et donc sur le comportement des intervenants.

7 - Les procédures : leur mise en œuvre illustre les rapports entre l'institution prêteuse et l'institution emprunteuse. Elles concernent notamment les problématiques des conditions de transport, des modalités de présentation, de restauration, d'assurance, etc. Si elles ont une réelle incidence matérielle, elles ont aussi une portée pédagogique.

8 - Le mouvement : il renvoie au domaine strict du transport, de la prise en charge dans les lieux de conservation à la « livraison » dans les murs de l'emprunteur.

9 - La présentation : cette notion qui évoque la diffusion, désigne aussi les aspects techniques de l'installation et « symboliques » d'une exposition.

Figure 1



Galerie des Moulages, vue de la salle consacrée à l'Apogée du Gothique, 2007.
© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français/David Bordes.

10 Dans le paysage muséal français, le musée des Monuments français, suite à sa réouverture en 2007 **(fig. n°1) (fig. n° 2)**, se distingue par son propos sur l'architecture et le patrimoine, mais aussi, et surtout, par la nature de ses collections. En effet, celles-ci se définissent, pour la plupart, comme des reproductions, qu'elles soient sous forme de moulages, de copies de peintures murales et de vitraux, auxquels sont venues s'ajouter, en nombre, des maquettes d'architecture. En son sein, la collection de moulages, fondatrice de l'identité de ce musée, représente la collection la plus importante numériquement et le pourcentage le plus élevé d'œuvres en réserves (90 %). Cette situation est inédite puisque, jusqu'en 1997[5], une très large partie de la collection était présentée[6] et les réserves quasi inexistantes.

Figure 2

Galerie des Moulages, vue d'une partie de la galerie dédiée à l'Art Roman, 2007.
© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français/David Bordes.

11 La spécificité de cette collection est à l'évidence une problématique forte pour ceux qui ont en charge sa gestion[7]. La prise en compte de son particularisme physique et « métaphysique » ne peut alors être évacuée de l'analyse sous-tendue par l'application de la conservation préventive.

Une collection spécifique

12 À travers l'histoire du musée de Sculpture comparée puis de celle du musée des Monuments français[8], qu'il ne s'agit pas de développer ici, se dessine notamment l'évolution des valeurs attribuées aux moulages.

La fluctuation des valeurs

13 La création du musée de Sculpture comparée en 1882, constitué alors uniquement de moulages, s'inscrit dans un contexte bien particulier que l'on peut qualifier avec l'historien d'art Léon Pressouyre de « gypsomania[9] ». Ce phénomène prend naissance dans l'Europe de la Renaissance avec la reproduction des vestiges de l'Antiquité, renouant ainsi avec un usage antique du moulage servant à la diffusion de modèles. Alors que « la reproduction ou la description des œuvres sont des moyens légitimes de jouissance et d'étude, les moulages, les copies et la gravure, mais aussi la littérature artistique en général, fournissent une approche non moins convaincante que la vue directe[10] », la présence des moulages se multiplie tout au long du XVIII[e] siècle dans les académies, les cabinets de curiosité et les ateliers d'artistes. Cet essor aboutit, dès la fin du siècle, à l'introduction des moulages dans les musées. Au cours du XIX[e] siècle les gypsothèques se multiplient en Europe à l'exemple de celles de Berlin ou de Londres. Le débat sur le rapport entre l'œuvre originale et sa reproduction n'ayant pas cours, les moulages, ne retenant que la forme, s'imposent comme « des clés de la compréhension et embrayeurs de plaisir esthétique[11] ».

14 Parallèlement, le moulage s'est vu attribuer un autre usage dans le cadre de la restauration des monuments historiques. Le recours au moulage comme document et modèle pour la confection de copies de substitution en pierre se répand sur les chantiers de restauration[12]. C'est dans ce contexte que prend naissance le musée de Sculpture comparée. Il ouvre ses portes le 28 mai 1882 et se présente comme « la greffe de l'antiquaire et de l'historien[13] » **(fig. n°3)** avec la mise en avant d'un classement historique renvoyant à une « croyance dans la chronométrie de l'évolution des formes de l'art[14] » chère à l'architecte Eugène Viollet-le-Duc, son initiateur.

Figure 3

Carte postale n° 176 de la collection du musée de Sculpture comparée, vue d'une salle. Éditeur Frères Neurdein, vers 1905.

© Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives musée des Monuments français.

15 Durant le XX[e] siècle, se produit un changement profond dans l'appréhension des moulages dont, comme tout bien patrimonial, les valeurs « sont le produit de l'interaction entre l'objet et ses contextes ; elles n'émanent pas de l'objet lui-même[15] ». La résonance de débats qui prennent leurs racines dans l'émergence de l'histoire de l'art comme science, va entraîner un rejet clairement affirmé des moulages qui touche le musée de Sculpture comparée mais aussi plus généralement l'ensemble des collections de moulages en France et en Europe. L'acceptation générale du concept d'unicité de l'œuvre et du postulat de la valeur de l'œuvre d'art comme résidant prioritairement dans son authenticité, impliquent que le moulage ne puisse prétendre à la dignité de bien muséal. Il n'occupe alors qu'une position mineure, voire nulle « dans une société comme la nôtre pour laquelle priment la valeur d'échange, et la signature comme indice de la valeur d'échange symbolique[16] ». Les moulages à vocation essentiellement pédagogique ne peuvent alors être considérés comme collection muséale. L'ancien directeur des Musées de France, Jean Châtelain, s'en fait l'écho lorsqu'il dit en 1987 que « le moulage en France est considéré comme un pis-aller, que l'on tolère plus ou moins, qui à la rigueur, peut distraire les enfants des écoles mais qui n'est pas considéré comme un élément essentiel du patrimoine[17] ».

16 Ainsi, les moulages deviennent porteurs de valeurs négatives qui, pour le moins, agissent comme « la non-attribution à un objet d'une valeur (ou de plusieurs) qui aurait justifié sa conservation[18] ». Ils peuvent alors subir une destruction active ou passive sans susciter d'émoi. Considérés hors du statut d'œuvres de musée, la suppression des moulages semble admise et ce en dépit du principe d'inaliénabilité du domaine public et de l'ordonnance n°45-1546 du 13 juillet 1945 portant organisation provisoire des musées des Beaux-Arts. Le compte-rendu, établi par le directeur du musée des Monuments français, d'un comité qui s'est tenu en décembre 1961 donne une idée de la simplicité du processus de destruction. Ce document, conservé dans les archives du musée, présente une liste, soumise à l'approbation de ce comité, de moulages issus de la collection candidats à la radiation. Cette liste doit être par la suite validée par la direction des Musées de France pour qu'un arrêté de radiation soit pris. Or il est mentionné dans ce même document que « tous ces moulages ont été purement et simplement supprimés ». Comme le souligne Dario Gamboni, historien d'art, « ces techniques de délégitimation spectaculaire ne doivent pas non plus nous dissimuler la forêt des actes de dévalorisation quotidiens, banals, d'autant plus imperceptibles et efficaces qu'ils peuvent s'appuyer sur une longue tradition et un large consensus », et de poursuivre « d'ailleurs, selon l'état des réserves **(fig. n°4)**, une relégation durable a pu impliquer à terme une destruction [...] les plâtres, victimes du discrédit attaché au multiple, ont particulièrement fait les frais de ces paradoxes de la conservation »[19] **(fig. n°5)**.

Figure 4

Modalités de stockage des moulages dans les sous-sols du Palais de Chaillot, 1999.
© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français/Jacqueline Salmon.

Figure 5

État du moulage de la Vierge de la Cathédrale de Bamberg (n° inv. MOU. 05539, date d'inscription à l'inventaire : 1906) après une mise en réserve dans les espaces de stockage des sous-sols du Palais de Chaillot, vers 2002.

© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

Une reproduction en plâtre

17 Cette profonde remise en cause, qui touche les moulages de manière exponentielle durant le XX[e] siècle et atteint son paroxysme dans les années 1960-1970, rejoint un questionnement plus vaste sur l'ensemble des disciplines touchant à la reproduction. Ainsi Édouard Papet, conservateur au musée d'Orsay, mentionnant le rôle du moulage sur nature comme document de travail pour les sculptures[20], note toutes les polémiques que son utilisation éventuelle dans les œuvres elles-mêmes a pu susciter. Au-delà, la question est bien de revenir sur la définition même de l'art.

18 Plus encore que ceux réalisés sur nature qui renvoient à la notion uniquement de reproduction, les moulages, dans leur totalité, sont aussi perçus comme appartenant à un système de production. L'économiste Marc Guillaume mettant en parallèle la position d'un objet dans le système de conservation et son statut dans la production, souligne que « la production refoule la conservation[21] ». Que la production soit réelle ou non[22], les moulages sont, dans leur globalité, perçus comme étant de l'ordre du multiple. Source d'anathème, ce postulat a pu nuire à d'autres registres du patrimoine liés à la reproduction tels que l'estampe ou la photographie[23], mais aussi aux objets de l'ethnographie contemporaine issus de la production industrielle.

19 Dans cette appréhension de l'objet, le matériau dont il est constitué n'est pas neutre. Le plâtre, relativement facile à mettre en œuvre, présente des qualités physiques très

favorables à la réalisation de moulages. Durant la prise, le plâtre subit une expansion allant de 1 à 5 mm/m qui favorise un excellent contact entre le plâtre et le moule, et permet ainsi une reproduction des détails les plus fins[24]. Le but étant de reproduire des formes, le choix de ce matériau s'explique aussi par « son caractère immaculé qui semble ne retenir que la forme pure, [...] transmettre la forme indépendamment de la matière elle-même[25] ».

20 Or le plâtre en lui-même, matériau peu noble aux usages multiples, est un symbole de cette possible production. Ainsi un marchand d'art relate sa difficulté « à faire admettre la « matière » [...] Le plâtre est, a priori, réputé comme une matière pauvre et peu pérenne[26] ». Il note l'appréhension face à un objet possiblement multiple, appréhension totalement absente pour le bronze alors que reproductible également. On notera d'ailleurs que la désignation des moulages sous le vocable de « plâtres » est souvent usitée de manière péjorative et souvent suivie par l'exclamation « ce n'est que du plâtre ! ». Au-delà des moulages, c'est l'ensemble des œuvres en plâtre qui a pâti d'une non prise en considération. Les exemples des modèles originaux en plâtre délaissés, voire détruits, abondent. Nous ne citerons que celui d'un ensemble de sculptures en plâtre exécutées par Rodin, qui fût enfoui dans les années 1950 dans le jardin de la villa de Meudon[27].

Une patrimonialisation récente

21 Après une période de rejet qui a pu lui être fatale, le moulage suscite un regain d'intérêt se voyant attribuer des valeurs positives qui justifient sa patrimonialisation. Loin d'être une cause directe de ce regard renouvelé sur les moulages, un changement dans la perception de la matière plâtre dans son ensemble a pu être constaté. Cette évolution, consécutive de la valorisation des plâtres originaux, s'est manifestée à travers des exemples majeurs comme celui du musée d'Orsay[28]. Manifestation plus prosaïque de cette reconnaissance, les plâtres originaux ont maintenant leur place sur le marché de l'art[29]. À travers la confirmation du statut des œuvres originales en plâtre, ce matériau, sans pour autant être perçu positivement, tend à plus de neutralité.

22 Plus profondément, le phénomène de revalorisation des moulages peut être rattaché à un processus global de patrimonialisation suivant lequel « la valeur historique ne s'acquiert qu'au prix d'une distance temporelle et émotionnelle qui va souvent de pair, les destructions aidant, avec la raréfaction[30] ». Les moulages au même titre que de nombreux objets ont subi un mouvement où « les objets allant de soi deviennent contestables avant de disparaître de la circulation, de passer du visible à l'invisible pour être récupérés bien plus tard avec des fonctions et des finalités différentes, celles des intermédiaires entre le passé et le présent[31] ».

23 Nombreux sont ceux qui dorénavant, à l'instar du conservateur Jean-René Gaborit[32], accordent à un musée de moulages un rôle triple : celui de s'adresser à un large public, d'être un lieu de recherche et de comparaison, mais aussi d'être un conservatoire. Si les deux premières fonctions évoquées rejoignent, en les redéfinissant, la tradition de la vocation pédagogique et démonstrative autrefois conférée aux moulages, en revanche l'attribution d'un rôle de témoin est plus récente. Il devient un trait primordial voire quasi exclusif pour justifier la conservation des moulages. « On ne reconnaît plus unanimement aux plâtres ni le rôle symbolique de témoins de la construction nationale [...] ni le rôle pédagogique traditionnel qu'ils assumèrent si longtemps [...]. Seul le rôle documentaire d'un fonds exceptionnel « d'archives du patrimoine » échappe, pour le

moment, à toute contestation[33]. » Illustration du passage du moulage-modèle au moulage-document[34], il est estimé dorénavant que les moulages, « témoins d'un état à un moment donné et ne subissant pas les mêmes processus de dégradation que les œuvres in situ », « acquièrent une valeur mémorielle alors même que les originaux ont perdu toute valeur représentative ou sont détruits[35] ».

24 Si l'intérêt patrimonial des moulages apparaît clairement aux yeux de certains, il reste que d'une manière générale « il faut constater [enfin] que le culte de la valeur historique, même s'il ne reconnaît une pleine valeur documentaire qu'au monument en son état originel, concède cependant une valeur limitée à la copie lorsque l'original est irrémédiablement perdu[36] ». Ceci est d'autant plus valable que l'ambiguïté de l'apparence du moulage est source de confusion. L'approche superficielle des moulages renvoie ainsi à « une valeur d'art relative » mais aussi à une « valeur d'ancienneté » qui « l'emporte donc à l'évidence sur la valeur historique qui repose sur un fondement scientifique, et n'est donc accessible que par l'intermédiaire d'un effort de réflexion. La valeur d'ancienneté, elle, se manifeste immédiatement à la perception optique la plus superficielle, et s'adresse donc directement à la sensibilité[37]. »

25 À l'instar des patrimoines archéologique et ethnologique, les moulages devraient être perçus comme pouvant « avoir une valeur esthétique, c'est incontestable, mais les valeurs essentielles sont bien scientifiques, documentaires et médiatrices[38] ». Sans discours autour de l'objet, le moulage est appréhendé selon une échelle esthétique au sein de laquelle il prétend être l'équivalent de l'œuvre originale.

26 Le caractère « ancien » des moulages étant totalement factice, le conflit, ou pour le moins, la confusion autour des valeurs attribuées et attribuables aux moulages, ne facilite pas l'affirmation du moulage en tant que tel auprès des différents acteurs du prêt. Si dorénavant on accorde en partie au moulage le statut d'objet patrimonial, il demeure qu'il fût encore récemment un objet peu considéré.

Les répercussions de la perception

27 Héritage de cette perception négative du moulage, qui à ce jour demeure latente, les attitudes envers les moulages traduisent une certaine dévaluation (consciente ou inconsciente) allant jusqu'au dédain, mais qui de manière plus insidieuse entraîne une distanciation envers sa nature même, faisant du moulage un objet peu connu et reconnu.

La dissolution de la matérialité dans la documentation

28 Le statut conféré aux moulages n'a assurément pas été sans conséquences sur la manière dont l'institution elle-même s'est positionnée face à l'objet. Ainsi la documentation scientifique mais aussi technique a elle aussi été formatée par une certaine vision du moulage à laquelle le musée des Monuments français n'a pas échappée. Fruit de cette histoire, les éléments sur la matérialité du moulage et son histoire sont quasiment absents de la documentation du musée : la documentation peut en revanche être abondante sur l'œuvre originale. Cette particularité concernait aussi bien la collection de moulages que celle des copies de peintures murales. Or il apparaît difficile de faire respecter la matérialité d'une collection dont l'ambiguïté ne peut être évacuée, si l'institution elle-même n'assume pas en quelque sorte cet état de fait. Ainsi la

documentation, notamment sur les aspects ayant trait à la réalisation, est assez lacunaire, ce qui peut sembler paradoxal pour une collection majoritairement issue de commandes[39] .

29 Dans le rapport que le musée des Monuments français a entretenu avec ses propres collections, l'incendie du Palais du Chaillot, en 1997, qui toucha les moulages[40] constitue une phase importante. Il entraîna une prise de conscience de leur matérialité selon les dires de Dominique de Font-Réaux alors responsable de la Galerie des moulages[41]. Alors que le Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques et de nombreux restaurateurs se mobilisent, la spécificité des moulages apparaît sans pour autant que l'on connaisse réellement leur histoire matérielle. Conscient que les informations récoltées à cette occasion ont leur place dans la documentation, une réflexion sur la conception des dossiers d'œuvres a été mise en place. Cependant certains documents spécifiques, tel que les constats d'état, n'y furent jamais intégrés.

30 Aussi l'un de ses premiers axes de travail du service de la régie des œuvres, créé en 2004, a été de rassembler, dans la mesure du possible, des informations techniques sur chaque moulage, outil fondamental pour la gestion d'une collection. La documentation sur la réalité même de l'objet est d'autant plus importante pour le musée des Monuments français que l'accès aux œuvres est rendu complexe par l'éloignement des réserves et la difficile manipulation d'une partie importante de la collection.

31 La base de cette documentation technique a été constituée par les constats d'état dressés lors du déménagement des œuvres, qu'il a fallu trier, et classer par numéros d'inventaire. Elle a été complétée de tout document ou publication pouvant donner des renseignements sur la matérialité de l'œuvre.

32 Il demeure que le chantier de déménagement des œuvres (2002-2003) ne combla que partiellement le déficit d'informations techniques et sanitaires. En effet, le déménagement, avant les travaux du bâtiment, de près de 97 % de la collection[42] n'a pas donné lieu, faute de temps et d'argent, à un véritable chantier des collections tel qu'il a été formalisé avec l'expérience du musée du Quai Branly. L'aspect systématique qui ne fût pas toujours présent et le manque de formation de certains intervenants, marquent les limites de l'opération menée au musée des Monuments français. Malgré des tentatives de procédures et de transmissions de consignes, le contexte ne permettait pas forcément de garantir leur application. Aussi la documentation issue de ce chantier de déménagement (constats d'état, photographies) établie par des personnes diverses est d'une qualité et d'une fiabilité très variables.

33 Globalement, il apparaît que certains aspects spécifiques aux moulages ont pu être occultés. Cette non prise en compte de la particularité du moulage se lit ainsi à travers les photographies effectuées. Outre leur lisibilité très inégale, on constate que souvent les prises de vues ne concernent que la partie « présentable » des moulages et que les vues des revers sont absentes. Dans une perspective de prêt, cet aspect n'est pas négligeable. Avant d'être confronté directement au moulage nous ne pouvons savoir avec certitude si, par exemple, l'arrière est en ronde-bosse ou non. Élément important pour la scénographie, il l'est aussi pour la manutention et les modalités de présentation.

34 Face à cette carence, les actuelles campagnes de récolement effectuées dans le cadre de l'obligation décennale, offrent l'opportunité de recueillir des informations complètes et concrètes de matière systématique et codifiée, afin d'avoir une meilleure connaissance des moulages et en l'occurrence de mieux anticiper les mouvements.

Figure 6

Moulage de *Daphné poursuivie par Apollon* par Guillaume Ier Coustou (n° inv. MOU.07150, date d'inscription à l'inventaire : 1941) sorti de caisse pour examen lors du récolement, 2011.
© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

35 Au vu des conditions de stockage, l'exigence légale de vérification du marquage nécessite que chaque moulage soit déballé et mis sur un dispositif, plus ou moins complexe, pour permettre son examen visuel **(fig. n°6)**. Pour plus de la moitié de la collection, le recours à un prestataire extérieur pour effectuer ces manipulations s'avère obligatoire en raison de la dimension des moulages. Outre la vérification de la conformité à l'inventaire, du marquage et de la localisation, il est procédé à la prise de mesures des moulages et des caisses (dimensions et masses), à un constat d'état et à des prises de vue utilisables dans un but documentaire mais pouvant aussi être diffusées **(fig. n°7)**. Par ailleurs, un certain nombre d'observations portant notamment sur les modalités de présentation sont consignées[43] **(fig. n°8)**.

Figure 7

Prise de vue effectuée lors du récolement d'une partie (Le Tentateur) du moulage d'*Adam et Ève* par Andrea della Robbia (n° inv. MOU. 00799-03, date d'inscription à l'inventaire : avant 1890), 2010.

© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

Figure 8

Campagne de récolement. Le personnel du musée recueille les informations sur des fiches-navettes, 2012.

© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

Une fragilité occultée

36 Si les aspects techniques des moulages ont longtemps été peu pris en compte au sein même du musée des Monuments français, leur spécificité matérielle est également bien souvent négligée par un ensemble d'acteurs extérieurs. L'optique est bien de faire évoluer quelques réflexes à l'encontre de la matérialité des moulages. Il s'agit, par un comportement interne, de contribuer à modifier le regard porté sur les moulages et de faire prendre en considération leur fragilité matérielle. La vulnérabilité mécanique du plâtre et sa complexité sont en effet souvent mal connues de la part d'intervenants œuvrant dans le domaine muséal. Nous pensons notamment à ceux que nous désignerons par le terme de « transporteurs-installateurs ». Ces prestataires ont tendance à manipuler et à emballer les moulages comme de la statuaire en pierre. Leur apparence de solidité peut d'ailleurs faciliter cette confusion.

37 Malgré la diversité des plâtres existants, ce matériau est très hygroscopique, présentant une rayabilité forte et une résistance à la compression relativement faible. Dans son utilisation pour la réalisation des moulages, et plus généralement dans le domaine de la sculpture, pour compenser sa faiblesse mécanique, d'autres matériaux lui sont agrégés (bois, fer, filasse). Cependant les moulages demeurent des objets très sensibles aux chocs mécaniques, c'est leur plus grande faiblesse. Si cela n'est pas toujours pris en compte, ils présentent une fragilité certaine qui incite d'ailleurs Nathan Stolow, à établir comme critère pouvant justifier une interdiction de prêt, le fait que l'objet soit en plâtre, au même titre que les œuvres en verre[44].

38 Ce manque de connaissance de la matière et de reconnaissance de sa fragilité de la part des « transporteurs-installateurs » peut être illustré par le fait que lors des prêts de l'année 2000, dans près de la moitié des mouvements, des dégradations, de gravités diverses, liées au transport ont pu être constatées. La connaissance des faiblesses des moulages, nécessaire pour une bonne manipulation et un calage efficace, est longtemps demeurée une exception. Dans la confrontation avec des objets lourds et volumineux, la fragilité mécanique a été trop souvent évacuée, et cela sans doute d'autant plus facilement qu'il ne s'agissait que de « plâtre ». Ce dernier aspect joue forcément sur la qualité du travail de ces professionnels qui, aussi consciencieux soient-ils, n'en demeurent pas moins des hommes avec leur subjectivité et leur jugement de valeurs. Les anecdotes que l'on peut entendre de leur part, en particulier sur l'art contemporain, en attestent.

39 Cependant, actuellement un changement est perceptible dans l'appréhension de la matière de la part de certains d'entre eux. La multiplicité des chantiers, ces dernières années, autour d'œuvres en plâtre ont pu donner à certains une meilleure connaissance et conscience de la fragilité de ce matériau. Ici encore, la valorisation des œuvres originales en plâtre a eu un rôle non négligeable.

40 Parallèlement, le musée des Monuments français a fait le choix, outre d'une présence accrue, d'effectuer un travail de sensibilisation sur la spécificité des moulages, le but étant de distiller des informations techniques et historiques sur les moulages. Vis à vis des « transporteurs-installateurs » l'accent est mis sur l'ancienneté générale de la collection, ayant constaté que l'âge était un critère de respectabilité.

La portée d'un regard biaisé

41 Élément partagé par l'ensemble des acteurs intervenant dans le processus de prêt, le moulage souffre, d'une manière générale, de ne pas être prestigieux et de ne pas être auréolé de la « sacralité » propre aux biens muséaux.

42 À ce titre, le premier aspect notable est la déficience de sa diffusion. Les demandes de prêt sont relativement réduites alors que les raisons potentielles d'emprunt des moulages dans le cadre des expositions apparaissent explicitement. Outre comme reproductions d'œuvres détruites ou largement endommagées, les moulages permettent de soutenir un propos sur des œuvres originales indéplaçables, car constitutives d'un ensemble bâti **(fig. n°9)**, ou bien plus difficilement empruntables[45]. Si la mise en place d'une politique de prêt au sein du musée des Monuments français est récente, et n'est revendiquée en tant que telle que depuis 1999, il reste que cette faiblesse de la demande peut être perçue comme une conséquence du statut des moulages. Il existe assurément une réticence à user des moulages dans le cadre d'une exposition. À ce propos, la distinction faite par François Macé de Lépinay, inspecteur général des Monuments Historiques, entre différentes catégories de défenseurs du patrimoine avec notamment les « défenseurs généralistes » et les « défenseurs catégoriels, parfois intolérants à l'égard des autres patrimoines[46] » apporte un éclairage intéressant.

Figure 9

Moulages de claveaux de voussure de la cathédrale de Reims (n° inv. MOU.01013 à MOU.01023, date d'exécution : avant 1891) présentés à l'exposition *Le maître de Naumburg, sculpteur et architecte dans l'Europe des cathédrales* qui s'est tenue du 29 juin au 2 novembre 2011 à Naumburg.

© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

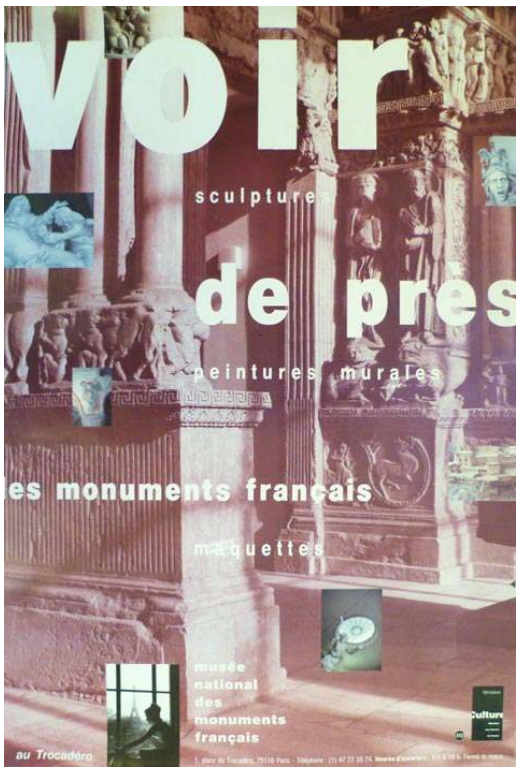
43 Assurément, le manque d'information sur l'existence d'une part et sur le contenu de la collection d'autre part, est un autre élément contribuant à expliquer cette lacune. Les moyens de communication sur la collection, sous forme de catalogue ou de base de données consultable, font actuellement défaut.

44 Lors d'un prêt effectif les emprunteurs peuvent avoir tendance à occulter l'emprunt de moulages présentés uniquement comme références à une œuvre originale et non en tant que moulages, avec leur histoire propre. Il y une certaine inclinaison à mettre, dans les fiches de prêt, la date de réalisation de l'œuvre originale et non du moulage. Il en est de même pour les titres des œuvres, et parfois même pour les matériaux. Cette attitude ne facilite pas une sensibilisation à la fragilité intrinsèque des moulages par rapport à des objets lapidaires.

45 Cet aspect a longtemps été négligé et actuellement le musée des Monuments français veille à transmettre des informations les plus précises et pertinentes possibles, afin d'éviter cette confusion. Ainsi lors de la présentation des moulages au sein d'une exposition, ils doivent apparaître en tant que tels.

46 Le moment de la confrontation avec le public, qui lui aussi se positionne de manière complexe par rapport au moulage, n'est pas forcément sans conséquence. Étant donné la typologie d'objets qu'ils reproduisent, les moulages[47] ne sont généralement pas exposés sous vitrine. À l'instar des éléments d'architecture originaux, cette mise sous vitrine pourrait paraître incongrue. Le mode de présentation retenu permet la manifestation d'une des vocations du moulage qui est de « voir de près » **(fig. n°10)** une œuvre originale souvent visuellement peu accessible *in situ*. Aussi en l'absence de barrières physiques, le sentiment du public face aux moulages peut, si des précautions ne sont pas prises, « s'exprimer » directement sur l'œuvre et lui porter atteinte.

Figure 10



Affiche du musée des Monuments français datant du début des années 1990.
© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

47 Or les moulages font l'objet d'un certain vandalisme plus ou moins volontaire, qui procède ou non d'une réelle volonté de nuire. Ces gestes, le plus souvent dictés par la négligence ou la bêtise, ne sont certes pas l'apanage des moulages, mais ici ils sont un renvoi direct à la matière même qui constitue les moulages, le plâtre. Outre l'inconscience de pouvoir nuire aux moulages, ces gestes sont souvent une réponse à la curiosité que suscite l'objet. On touche, on griffe pour vérifier si « c'est bien du plâtre ». Plus le « simulacre » est grand avec des patines reproduisant la matière d'origine, comme le bois par exemple, plus l'envie de vérification est grande. Ce comportement se caractérise parfois par une telle violence que nous ne pouvons exclure une volonté de marquer dans « sa chair » le mépris que l'on porte aux moulages.

Le contexte de sa conservation

48 Outre le rapport direct à l'objet, les conditions définissant le contexte matériel et immatériel entourant la collection de moulages ne sont pas sans influence sur la manière dont elle est perçue.

L'impact des conditions de stockage

49 Au-delà des conséquences directes sur les œuvres, qu'il ne s'agit pas ici d'analyser explicitement et qui dans le cas présent ne sont pas négligeables, les conditions de stockage sont aussi le reflet de l'attention qu'une institution porte à ses collections. Il

semble en effet qu'« en exposant des moulages grisâtres dans des espaces négligés, l'effet de dépréciation est multiplié. Inversement un cadre agréable ennoblit son contenu. La propreté joue un rôle non négligeable. Les moulages doivent reconquérir leur dignité, sinon les collections risquent de devenir de simples entrepôts où rien ne compenserait la misère du matériau[48] ».

50 La première caractéristique des réserves extérieures du musée des Monuments français[49] est leur dispersion et leur éloignement. Le parc des réserves a été constitué au fur et à mesure de l'avancement du chantier de déménagement des collections. À ce jour, le musée des Monuments français gère sept sites de réserves extérieures. Sur les plus de 6 000 m^2 de surface au sol que constituent ces sept espaces, 88 % sont dédiés au stockage des moulages soit près de 5 325 m^2. Preuve s'il en est que les moulages représentent une collection « encombrante[50] ». Le choix des sites de réserves s'est porté vers des espaces offrant des surfaces au sol importantes et présentant une hauteur sous plafond conséquente. Qualités que présentent les bâtiments de type industriel.

51 La situation des bâtiments dans leur ensemble, qui est certes à nuancer selon les cas, ne laisse pas présager que leur contenu à une importance réelle ou que pour le moins des moyens suffisants sont mis en œuvre pour sa bonne conservation **(fig. n°11)**. Aussi, en dehors des deux espaces de stockage chez des transporteurs (400 m^2) et des locaux de Provins situés dans un ancien couvent, les réserves du musée du Monuments français sont des anciens bâtiments d'usines ou de hangars industriels conçus en tôle d'acier ou en parpaings et sont localisées dans un environnement parfois peu attrayant, certaines étant dans des zones s'apparentant à des friches industrielles.

Figure 11

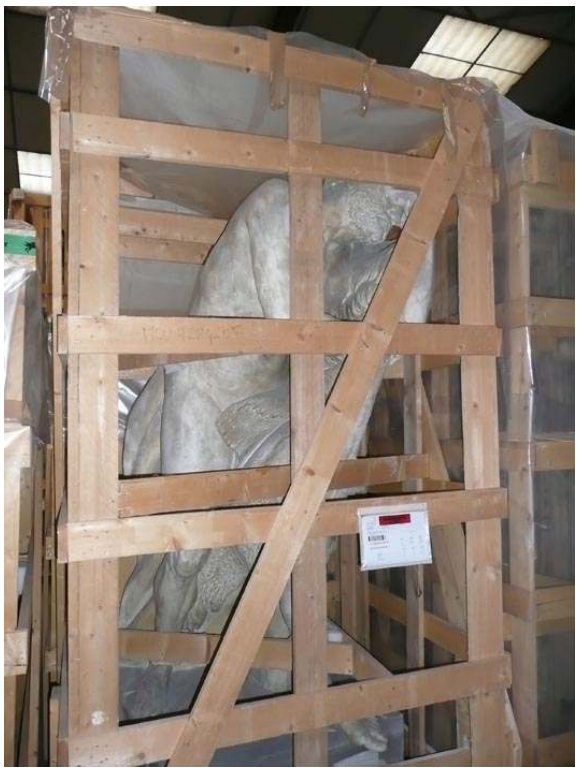
Abord d'une des réserves du musée des Monuments français.
© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

52 La vocation industrielle de ces bâtiments qui n'ont pas subi de réelle réhabilitation pour être mieux adaptés à des réserves muséales[51], et cela notamment parce qu'ils ne devaient être que provisoires, demeure présente à l'intérieur des locaux. Ainsi, dans une des réserves se trouve toujours une cabine de peinture d'un volume conséquent. Par ailleurs, la simple vision des imposants et vieillissants systèmes de chauffage suspendus, permet d'imaginer les conséquences sur les œuvres lors de leur fonctionnement[52].

53 Ce sentiment de non valorisation qui ne permet pas de compenser les a priori négatifs sur les moulages, peut aussi s'exprimer à travers leur mode de conditionnement. L'emballage effectué au moment du déménagement et pour lequel les exigences se bornaient à cet horizon, reste le mode de conditionnement actuel des moulages. À l'exception des moulages sur nature issus du fonds Geoffroy-Dechaume, l'emballage des moulages a été effectué avec deux sortes de contenants. Pour les moulages de petites dimensions, il s'agit de « classiques » cartons de déménagement à simple cannelure avec parfois la superposition de deux cartons maintenus ensemble par du ruban adhésif. À l'intérieur des cartons, les œuvres ont été calées par un rembourrage de lamelles de papier ordinaire. Ces cartons ont été rangés sur des étagères préalablement existantes, ou bien empilés sur des palettes.

54 La majeure partie de la collection est conditionnée dans des caisses à claire-voie qui en fonction de leurs formats sont soit posées au sol, soit, et cela est la majorité, stockées dans des racks à palettes. Ce mode d'emballage, qui a été largement décrié, apparaît aux yeux des transporteurs spécialisés comme désuet car hors des standards actuels. La caisse à claire-voie présente en effet par rapport à une caisse pleine, même la plus basique, des faiblesses considérables en termes de protection dans son ensemble. Au-delà de l'aspect mécanique lors du mouvement, ces caisses n'offrent aucune protection contre les variations climatiques et l'empoussièrement **(fig. n°12)**.

Figure 12



Moulage exposé à la poussière.
© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

55 Reste que, en tant que mode de stockage, nous pouvons voir des avantages à la caisse à claire-voie. Tout d'abord elle facilite l'accès visuel aux œuvres. Par ailleurs, lorsque cela est nécessaire, elle permet de manière relativement simple, de soutenir le moulage par sa structure arrière. En effet, beaucoup de moulages n'étant pas autoportants, leur structure doit être « soulagée » car ils ne sont pas conçus pour ne reposer que sur leur partie basse.

56 Malgré ces nuances et au-delà du principe même de la caisse à claire-voie, c'est la conception des caisses[53] qui peut alimenter une image négative des moulages. Il apparaît concevable que « de nombreux musées s'attachent, au prix de gros efforts, à produire de belles caisses, bien construites, propres, car cela incite ceux qui les manipulent à les ménager. Une caisse construite à la diable, qui sera prise pour du matériel de pacotille, est une invite à un traitement brutal[54] ». Il s'avère que la majorité des caisses n'a pas été pensée pour permettre une manipulation aisée (absence de plots, présence massive de clous...) et certaines présentent des formes toutes particulières **(fig. n°13)**. Leur structure par rapport au poids ou la longueur de certains moulages est un autre aspect négatif. Les fonds de caisses peuvent avoir une tendance à fléchir notamment lors de la manipulation. Par ailleurs, les calages effectués lors du déménagement n'ont pas été conçus pour permettre un stockage sur le long terme.

Figure 13

Exemple de caisse faite lors du chantier de déménagement.
© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

57 L'amélioration des conditions de stockage a été un axe primordial pour permettre la remise à niveau de la gestion des moulages au regard des critères muséaux. En tout premier lieu, cela a concerné l'état sanitaire des réserves et notamment l'entretien des espaces intérieurs. Entretien d'autant plus essentiel vu l'état des bâtiments qui ne représentent qu'un filtre limité aux poussières de toutes origines, ainsi qu'à divers rongeurs et volatils à même de laisser des traces de leur passage. Un entretien régulier a été mis en place à partir d'octobre 2006.

Figure 14

Accessibilité très limitée dans l'une des réserves avant le réaménagement, 2006.
© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

58 Plus largement, l'aspect intérieur des réserves a évolué suite aux opérations de réaménagement effectuées par la régie des œuvres (2006-2008) **(fig. n°14)**. Outre l'objectif d'avoir une meilleure accessibilité et d'optimiser l'espace, ces opérations ont permis de donner aux réserves une image globale d'organisation ordonnée **(fig. n°15)**. Par ailleurs, les actuelles campagnes de récolement poursuivent cette optique. À cette occasion, les moulages traités, ainsi que leurs caisses, sont dépoussiérés **(fig. n°16)** et le calage, voire la conception de certaines caisses, peuvent être totalement modifiés.

Figure 15

Conditions de stockage après le réaménagement et le récolement, 2011.
© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

Figure 16

Revers de moulage en cours de dépoussiérage, 2011.
© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

59 Si le fondement de ces dernières mesures n'est bien évidemment pas d'ordre symbolique, et sont une réponse à des problèmes bien tangibles, elles participent aussi à la perception que certains acteurs du prêt peuvent avoir de cette collection. Ces actions ont certes amélioré objectivement les conditions de conservation, mais la problématique d'un emballage, d'une qualité toute relative, faisant usage de conditionnement demeure, les caisses existantes servant au transport. Lors du mouvement, la fabrication d'une caisse est en effet une exception. Dans un cadre plus large dans lequel l'emprunteur n'est pas forcément à même d'investir des sommes importantes pour l'emprunt des moulages, le coût de fabrication et les frais liés aux manutentions **(fig. n°17)** qu'induit un nouvel emballage, pourraient éventuellement nuire à la diffusion.

Figure 17

Manipulations pour effectuer le changement d'une caisse, 2011.
© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

La revendication d'un statut muséal

60 Les moulages étant considéré comme des œuvres secondaires, qui bien souvent ne sont pas les pièces majeures d'une exposition, il est parfois délicat de faire accepter la nécessité de certaines opérations qui peuvent se révéler coûteuses. D'où l'importante cruciale de revendiquer son statut.

61 L'instauration d'un service de régie des œuvres en 2004 marque un tournant dans la reconnaissance interne de la matérialité des moulages et de sa prise en considération, qui rejaillit sur la vision donnée à l'extérieur de l'institution. Alors qu'auparavant les tâches relevant de la régie des œuvres étaient assurées par du personnel scientifique dont cela n'était pas le rôle premier, l'instauration d'un service rattaché à la direction du musée et qui gère l'ensemble des aspects matériels autour des collections, et notamment des prêts, est assurément un acte fort. L'initiative en revient à Marie-Paule Arnaud qui après sa nomination en tant que directeur du musée des Monuments français en mai 2004, exprima rapidement sa volonté de mettre en place une régie des œuvres[55].

62 Les mesures directement rattachées aux prêts d'œuvres ont eu pour objectif d'établir les moulages comme un patrimoine digne de recevoir les égards habituellement dus aux collections muséales. Une des premières actions de la régie des œuvres a été de mettre en place des procédures. Concernant les rapports avec les interlocuteurs extérieurs, il a fallu répondre à une carence qui s'expliquait par le changement de la situation administrative

du musée des Monuments français depuis 2001[56]. Aussi des documents de prêt ont été réalisés afin tout d'abord de régulariser cette situation.

63 Outre les aspects juridiques, la mise en place de documents pour l'extérieur, qui somme toute sont très « classiques », permet aussi dans le cas des moulages d'affirmer qu'il s'agit de biens muséaux et qu'à ce titre ils sont gérés comme tels. Cette revendication du statut de la collection de moulages n'empêche bien évidemment pas des entorses. Partageant l'analyse de Marie-Christine Malaro, directrice du programme d'études muséographiques de l'Université George Washington, sur le respect des procédures qui « considéré comme une fin en soi, peut très vite masquer un manque de réflexion[57] », la démarche de la régie des œuvres est sous-tendue par la notion de compromis. L'adaptation aux situations est nécessaire pour ne pas nuire à la diffusion des moulages.

64 Si bien évidemment que tout n'est pas acceptable, et les documents de prêt sont là pour le rappeler, dans la réalité, des arrangements ont lieu. Il en est ainsi des questions se rapportant au climat. En effet, l'exigence ferme de stabilité auprès d'institutions extérieures ne peut être envisageable alors qu'au sein même du musée des Monuments français, et en l'occurrence dans ses réserves, ce critère est absent. Même si des nuances sont à apporter selon les sites, le climat des réserves se caractérise, de manière générale, par la constance de ces variations.

65 En revanche, le recours à un conservateur-restaurateur est souvent imposé. La porosité intrinsèque du plâtre et les conditions de stockage justifient dans la majorité des cas une intervention plus poussée qu'un simple dépoussiérage afin d'ôter aux moulages leur « voile grisâtre » **(fig. n°18)**. La conservation-restauration peut alors apparaître comme un élément de prévention lors de la présentation au public en intervenant sur l'apparence des moulages. En agissant sur celle-ci, la restauration permet d'éviter de donner une image de négligence qui peut pousser le public à être moins respectueux dans son comportement. Par ailleurs, plus symboliquement, cette intervention permet d'affirmer le statut des moulages auprès des institutions emprunteuses. En effet, en suivant la pensée de Cesare Brandi, nous nous accordons à percevoir la conservation-restauration comme « un acte de reconnaissance au même titre que la muséalisation[58] ».

Figure 18

Moulage de l'*Allégorie du Commerce ou du Bon gouvernement* provenant de l'Hôtel d'Effiat (n° inv. MOU.00503, date d'exécution : 1882) en cours de nettoyage après dépoussiérage, intervention d'Amélie Méthivier, 2011.

© Cité de l'architecture et du patrimoine/musée des Monuments français.

66 Parallèlement, il a fallu affirmer l'identité juridique du moulage en rétablissant le rôle du numéro d'inventaire. Suite à l'incendie de 1997, la constitution d'une base de données, qui se concevait comme la formalisation de l'inventaire, est entreprise et sera par la suite basculée vers un logiciel de gestion des collections. Elle a été établie à partir des registres d'inventaire tenus depuis la création du musée de Sculpture comparée. Dans ces registres, les numéros d'inventaire correspondent à une simple suite numérique établie selon l'ordre d'entrée dans la collection.

67 Seules les œuvres physiquement présentes ont été reportées dans cette base. Ainsi si l'inventaire comporte 9 456 entrées, seuls 3 898 moulages sont renseignés dans la base de données, soit 41 %. Alors même qu'elle devrait se substituer à l'inventaire papier, on constate un certain nombre de « vides » (dépôts, destruction…) dont l'explication peut éventuellement se trouver dans les registres. D'une manière générale, le numéro d'inventaire semble avoir été considéré comme un numéro repère et moins comme le fondement de l'identité de l'objet et de son statut juridique. Conséquence de ce positionnement, des moulages ont pu « changer » de numéros d'inventaire[59]. Certains pouvaient avoir deux numéros d'inventaire différents, ou bien deux moulages différents ont pu se retrouver sous le même numéro d'inventaire.

68 Une mise à plat a été entamée lors de la création du service de la régie des œuvres pour la constitution de la documentation technique. Sa référence étant le numéro d'inventaire, les aspects administratifs ne pouvant être exclus de sa démarche, elle a été amenée à clarifier la situation des numéros d'inventaire. Actuellement ce travail se poursuit à l'occasion du récolement et des recherches préalables effectuées par le service de la Galerie des moulages. Ce travail, en permettant de documenter chaque moulage, s'inscrit aussi dans la perspective de la mise en ligne de l'ensemble des collections[60]. Comme évoqué précédemment, en l'absence de catalogue récent, cette mise en ligne future est

perçue comme un moyen de communication sur l'existence même de la collection et de sa richesse.

69 Il reste qu'à ce jour, la base inventaire, quoique complétée au fur et à mesure de la collecte d'informations, est loin d'être complète par rapport à l'ensemble des informations qu'elle devrait contenir[61]. Dans son état actuel, elle peut difficilement prétendre être « référence administrative, outil de gestion physique, instrument de recherche, et source de valorisation des collections[62] ».

Une valeur documentaire à affirmer

70 Si le travail effectué sur la documentation, ainsi que le récolement, permettront de fournir, ou de corriger, des informations sur la matérialité des moulages, reste un champ de recherches à approfondir concernant leur histoire. Au-delà de données précises comme l'auteur, la date de réalisation, il s'agit plus profondément d'avoir une idée claire, pour chaque moulage, de son rapport à l'original. Ce lien fondamental, qui donne sa valeur aux moulages, est souvent très flou voir absent dans les dossiers d'œuvres dans leur état actuel.

71 Cet objectif demande un important travail de recherche qui ne se focalise plus uniquement sur l'histoire de l'édifice de référence mais sur l'histoire commune de l'original et de sa reproduction. Cette perspective est envisageable car, à l'image de la revalorisation globale que connait le moulage, il y a un changement très net, en interne, d'attitude envers l'étude des moulages. Dorénavant les producteurs de la documentation perçoivent le moulage comme digne d'être un objet de recherche avec notamment la mise en exergue de son rôle documentaire.

72 Cependant le contenu hérité des dossiers d'œuvres est loin de permettre facilement cet exercice, l'accent y étant mis sur l'original plus que sur le moulage. Si des éléments explicitant le choix scientifique de faire réaliser tel ou tel moulage ont pu être intégrés aux dossiers d'œuvres, les aspects ayant trait au contexte de la conception et de la réalisation demeurent absents. La documentation ne permet pas à l'heure actuelle, telle qu'elle est constituée, de savoir si le moulage prêté est une épreuve d'estampage ou bien un surmoulage car « avant de classer un moulage dans une catégorie déterminée, il convient d'être prudent. Sans l'aide d'informations bibliographiques et historiques précises, de nombreuses confusions restent toujours possibles[63]. » Des informations existent en partie dans les archives, le travail en cours est de les intégrer.

73 La prise en compte de cette histoire autorise à envisager une revalorisation qui pourrait aussi se traduire dans le montant des valeurs d'assurance attribuées à une partie des moulages. Le fait que le moulage n'ait en soi pas de valeur marchande éprouvée est un paramètre à prendre en compte. Certains y voient même un trait révélateur de notre société considérant que le moulage est un « moyen de lutter contre un mal qui [...] est un mal très général à l'heure actuelle, une déformation de notre culture, que de voir les objets culturels finalement uniquement à travers leur valeur marchande ». Et Jean Châtelain de poursuivre « Je pense qu'une des grandes causes de dépréciation du moulage en France, c'est qu'il ne vaut pas assez cher[64] ». Or il s'avère qu'assez naturellement, les organisateurs d'exposition sont d'autant plus à même d'engager des frais pour satisfaire les exigences de la conservation si l'œuvre concernée à une valeur, et *a fortiori* une valeur financière importante.

74 Les valeurs d'assurance des moulages du musée des Monuments français ont été fixées, dans l'urgence, avant le déménagement. Elles restent d'usage lors des prêts car leur refonte, liée à une réflexion plus large, se doit d'être alimentée par une documentation mise à jour. Par ailleurs, cet exercice est peu évident face à l'absence d'un marché qui certes n'est pas un outil suffisant en soi mais permet de donner des repères. Il s'avère que la méthode qui a été retenue n'est pas forcément favorable à la valeur « archéologique » du moulage. Les valeurs d'assurance ont été déduites à partir d'une moyenne, rapportée au m^2 de surface de plâtre, des coûts des restaurations. Outre que cela peut laisser penser qu'une restauration peut permettre de nier les dégâts et que les pertes qu'ils entraînent sont sans conséquence, la valeur informative que le moulage peut avoir est oubliée. Sauf exception, les seuils de valeurs d'assurance correspondent à la définition de typologies d'objets, quelles que soient leur provenance et leur date de réalisation.

75 Les valeurs d'assurance émises pour les moulages lors de leur prêt ne compensent pas la dévaluation souvent attachée aux moulages et ne permettent pas d'être un moteur, que Marie-Christine Malaro[65] attribue à la peur de sanctions juridiques, pour que les emprunteurs portent une attention particulière aux moulages. Même si nous pouvons le déplorer, dans le contexte général, cette traduction monétaire n'est pas à négliger pour interpeller les emprunteurs sur l'intérêt historique des moulages.

76 La conservation préventive en permettant une lecture globale de la conservation permet d'analyser les comportements institutionnels et individuels. Cette démarche d'observation place l'homme, avec ses incompétences, ses négligences et surtout sa subjectivité, au centre de la problématique de la conservation préventive. Cet aspect est difficile à appréhender et à mesurer, alors qu'il intervient directement ou indirectement sur l'ensemble des domaines de la conservation. Si en effet le risque humain est « le plus imprévisible des facteurs [de dégradation] et celui que l'on néglige le plus alors que son pouvoir destructeur peut être considérable[66] », il est d'autant plus à prendre en compte pour des collections ne jouissant pas d'une reconnaissance pleine et entière.

77 À l'instar de collections positionnées de manière équivoque dans le champ de la conservation, les moulages du musée des Monuments français souffrent, au-delà de leur vulnérabilité matérielle, d'une fragilité d'ordre immatérielle. Cette fragilité, qui se fonde sur le regard porté sur cette collection, est alimentée par un ensemble d'éléments à prendre en compte. On peut la synthétiser à travers le schéma suivant **(fig. n°19)**.

Figure 19

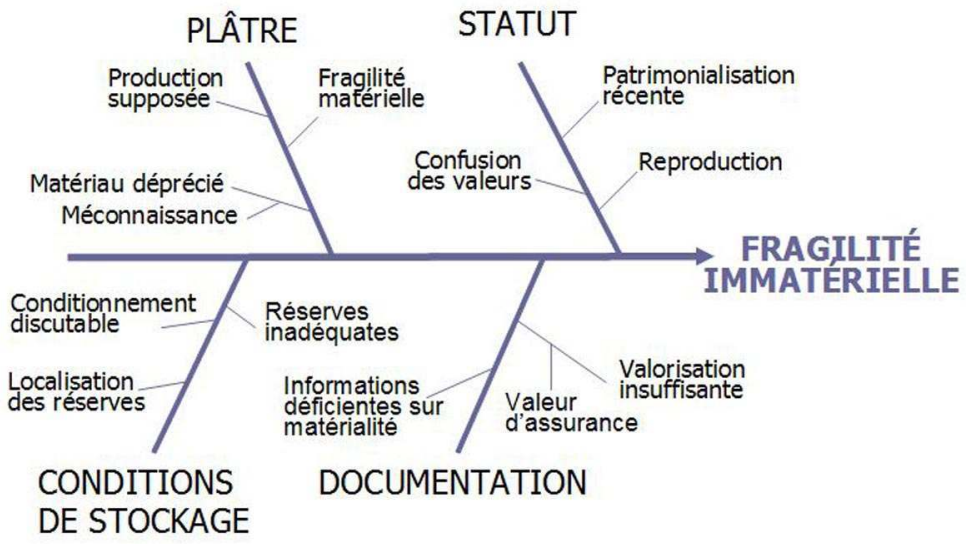


Diagramme d'Ishikawa illustrant les différentes causes à l'origine de la fragilité immatérielle de la collection de moulages du musée des Monuments français.

78 Dans le cadre de la conservation préventive, ce surcroît de vulnérabilité ne peut être occulté alors même qu'il n'est pas unanimement admis que « l'ensemble des mesures et actions ayant pour objectif la sauvegarde du patrimoine culturel matériel, tout en garantissant son accessibilité aux générations présentes et futures[67] » doive s'appliquer aux moulages. Ce paramètre doit être pleinement intégré dans l'analyse du contexte de la conservation de la collection des moulages du musée des Monuments français. L'objectif est que la conservation préventive puisse être pleinement mise en œuvre afin de limiter les risques de dégradations mais sans pour autant nuire à la diffusion de cette collection.

NOTES

1.
- Article issu de la réflexion menée à l'occasion de la rédaction du mémoire de Master II de conservation préventive du patrimoine (Université Paris I). *Le plâtre en mouvement – La fragilité immatérielle des collections dans le cadre du prêt d'œuvres*, soutenu en 2009.

2. - Nous ne pouvons que souscrire aux propos de Marie Lavandier, directrice du Centre de recherche et de restauration des musées de France : « L'inscription de la conservation préventive dans le quotidien des musées [...] reste d'une portée encore trop limitée, souvent fondée sur des malentendus et une image simplificatrice réduite aux seules questions climatiques ». *Technè*, 2011, n° 34, p. 3.

3. - LENIAUD, Jean-Michel. *L'utopie française – essai sur le patrimoine*. Paris : Mengès, 1992, p. 3.

4. - « Il ne faut pas considérer les soins à apporter aux expositions en cours de transport comme une phase isolée, mais plutôt comme un maillon d'une succession ininterrompue de soins,

s'intégrant dans un ensemble de règles de conservation. ». STOLOW, Nathan. *La Conservation des œuvres d'art pendant leur transport et leur exposition*. Unesco, Musées et monuments, n° 17, 1980, p. 11.

5. - Cette date correspond à la date de fermeture du musée des Monuments français pour la réalisation de travaux qui devaient aboutir à un Centre du patrimoine qui ne se fera pas. Elle renvoie aussi à l'incendie qui a eu lieu dans l'aile Paris du Palais de Chaillot.

6. - Le mode d'accrochage des moulages présentés en exposition permanente se fait pour une grande majorité, comme originellement, par un ancrage au mur avec si nécessaire un raccord en staff. Bien évidemment cela limite les possibilités de mouvement. Par ailleurs, ce staff rapporté est demeuré le plus souvent solidaire du moulage lors de la dépose de bas-reliefs. Cela complexifie leur transport et leur installation car ce staff, très fragile, est considéré comme faisant partie de l'œuvre et ce pour des raisons de présentation.

7. - Si des moulages se retrouvent dans de très nombreux musées, on constate que soit ils ne font pas partie des collections, soit ils sont intégrés dans une catégorie plus vaste et la spécificité de l'objet est pudiquement niée. La vision est bien évidemment différente lorsque le moulage compose une large majorité des collections.

8. - Voir le site : http://www.citechaillot.fr.

9. - « Un grand musée en quête de sens » dans PRESSOUYRE, Léon (sous la direction de). *Le musée des monuments français*. Paris : Éditions Nicolas Chadun / Cité de l'architecture et du patrimoine, 2007, p. 13.

10. - Introduction de Dominique Poulot dans POULOT, Dominique (sous la direction de). *Patrimoine et modernité*. Paris : *L'harmattan*, coll. Chemins de la mémoire, 1998, p. 14.

11. - POUIVET, Roger. *L'ontologie de l'œuvre d'art - une introduction*. Paris : Jacqueline Chambon, 1999, p. 228.

12. - Voir LAGABRIELLE, Sophie. « Mouler, créer : l'utilisation des moulages dans les restaurations des monuments au XIXème ». Dans BARTHE, Georges (sous la direction de). *Le plâtre, l'art et la matière*. Paris : Éditions Créations, 2001, p. 119-126.

13. - Expression de Dominique Poulot, historien du patrimoine, lors de son intervention au colloque *LIEUX DE MÉMOIRES, MUSÉE(S) D'HISTOIRE(S)* ORGANISÉ PAR LA CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE, 18-19 JUIN 2009.

14. - SAUERLÄNDER, Willibald. « Gypsa sunt conservanda : l'obsession de la sculpture comparée ». Dans *Le musée de Sculpture comparée : Naissance de l'histoire de l'art moderne*. Paris : Éditions du patrimoine, 2001, p. 75.

15. - "Values are produced out of the interaction of an artifact and its contexts ; they don't emanate from the artifact itself", Mason Randall, « Accessing values in conservation planning : methodological issues and choices". Dans de la TORRE, Martha (sous la direction de). *Assessing the values of cultural heritage*, Research Report. Los Angeles : The Getty Institute, 2002, p. 8.

16. - RECHT, Roland. « Le moulage et la naissance de l'histoire de l'art ». Dans *Le musée de Sculpture comparée : Naissance de l'histoire de l'art moderne*. Paris : Éditions du patrimoine, 2001, p. 46.

17. - Dans *Le Moulage*. Actes du colloque international, 10-12 avril 1987. Paris : La documentation française, 1988, p. 110.

18. - GAMBONI, Dario. « La face cachée du procès de constitution du patrimoine : destructions, déclassement, disqualifications ». Dans *Patrimoine et modernité*. Paris : *L'harmattan*, coll. Chemins de la mémoire, 1998, p. 260.

19. - « La face cachée du procès de constitution du patrimoine : destructions, déclassement, disqualifications ». Dans *Patrimoine et modernité*. Paris : *L'harmattan*, coll. Chemins de la mémoire, 1998, p. 256 et p. 258.

20. - Voir *À fleur de peau, le moulage sur nature au XIXe*, catalogue d'exposition. Musée d'Orsay, 30 octobre 2001-janvier 2002. Paris : RMN, 2001.

21. - GUILLAUME, Marc. *La politique du patrimoine*. Paris : Éditions Galilée, 1980, p. 30.

22. - Sous l'usage du terme générique de moulage, se trouvent des dénominations différentes selon bien évidemment la nature du modèle reproduit mais aussi selon le procédé de moulage utilisé. Ainsi on distingue les moulages provenant de moules détruits, dits à creux-perdu, et les moulages de série ou d'édition provenant de moules réutilisables, dits à bon-creux. La majeure partie des moulages de la collection du musée des Monuments français sont des épreuves d'estampage. Le moulage à creux-perdu, catégorie à laquelle appartiennent les épreuves d'estampage, implique la destruction du moule au moment de l'extraction de l'épreuve, et donc ne permet qu'un seul tirage. Cependant si l'épreuve obtenue est unique, il existe la possibilité d'effectuer des surmoulages à partir de la pièce d'estampage.

23. - À bien des égards l'histoire de la conservation des photographies et de celle des moulages peut offrir des similitudes dans leur processus de patrimonialisation notamment.

24. - Voir SENG, Gabriel. « Élaboration et caractéristiques des plâtres de staff et de moulage ». Dans BARTHE, Georges (sous la direction de). *Le plâtre, l'art et la matière*. Paris : Éditions Créations, 2001, p. 22-27.

25. - PILLARD, Violaine. « La corrosion des armatures de fer dans le plâtre ». Dans BARTHE, Georges (sous la direction de). *Le plâtre, l'art et la matière*. Paris : Éditions Créations, 2001, p. 279.

26. - BELLANGER, Patrice. « De la « commercialité » du plâtre ». Dans BARTHE, Georges (sous la direction de). *Le plâtre, l'art et la matière*. Paris : Éditions Créations, 2001, p. 195.

27. - Voir PIOZZOLI, Christian. « Une intervention archéologique au musée Rodin de Meudon ». Dans *Le plâtre, l'art et la matière*, op. cit., p. 231-236.

28. - Voir le témoignage d'Anne Pingeot, alors conservateur au musée d'Orsay, dans la préface de *Le plâtre, l'art et la matière*, op. cit., p. 7.

29. - De manière plus cynique, nous pouvons aussi y voir une réponse à l'épuisement des œuvres en bronze disponibles à la vente.

30. - GAMBONI, Dario. « La face cachée du procès de constitution du patrimoine : destructions, déclassement, disqualifications ». Dans *Patrimoine et modernité*. Paris : *L'harmattan*, coll. Chemins de la mémoire, 1998, p. 259.

31. - POMIAN, Krysztof. « Musée et patrimoine ». Dans Henri Pierre Jeudy (sous la direction de). *Patrimoine en folie*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 198.

32. - Voir « Faut-il détruire les moulages ?». *La Revue de l'Art*, 1992, n°95, p. 5-9.

33. - « Un grand musée en quête de sens » dans PRESSOUYRE, Léon (sous la direction de). *Le musée des monuments français*. Paris : Éditions Nicolas Chadun / Cité de l'architecture et du patrimoine, 2007, p. 43.

34. - Expressions de PINATEL, Christiane. « Valeurs et perceptions de plâtres artistiques : origines oubliées de moulages dans la collection de Versailles ». Dans *Le plâtre, l'art et la matière*, op. cit., p. 170.

35. - GUILLEMARD, Denis. « Fidélité et trahison : le simulacre du substitut ». Dans les Actes des Ve journées-débats du DESS de conservation préventive, *Du moulage au fac-similé, diffusion du patrimoine et conservation préventive*. Paris : ARRAFU, Cahier technique n°8, p. 10.

36. - RIEGL, Aloïs. *Le culte moderne des monuments – son essence et sa genèse*. Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 84.

37. - RIEGL, Aloïs. *Le culte moderne des monuments – son essence et sa genèse*. Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 57.

38. - COLARDELLE, Michel, dans les Actes de la table ronde, École nationale du patrimoine, 23-25 juin 1999. *Tri, sélection, conservation : quel patrimoine pour l'avenir ?* Paris : Les éditions du patrimoine, 2001, p. 70.

39. - Nous pouvons faire un parallèle avec l'art contemporain où en théorie les informations sur la matérialité des œuvres ou objets sont accessibles. Encore faut-il qu'elles soient demandées.

40. - Les dégâts proviendront plus de l'eau déversée par les pompiers que du feu lui-même.

41. - Voir de FONT-RÉAUX, Dominique . « Heurs et malheurs d'une collection exceptionnelle ». Dans *Le Plâtre, l'art et la matière*, op. cit, p. 301-310.

42. - 123 moulages faisant partie de la future muséographie sont demeurés sur place. Il s'agissait notamment de portails, difficilement déplaçables.

43. -La perspective d'un tel récolement est conséquente en termes de temps et d'argent, aussi cette méthodologie ne pourra être appliquée à l'ensemble de la collection d'ici juin 2014 et devrait se poursuivre au-delà de cette échéance.

44. - STOLOW, Nathan. La Conservation des œuvres d'art pendant leur transport et leur exposition. Unesco, Musées et monuments, n° 17, 1980, p. 119.

45. - Nous pensons aux nombreuses œuvres originales qui se trouvent dans des institutions étrangères et particulièrement aux États-Unis.

46. - MACÉ de LÉPINAY, François, dans les Actes de la table ronde, École nationale du patrimoine, 23-25 juin 1999. Tri, sélection, conservation : quel patrimoine pour l'avenir ? Paris : Les éditions du patrimoine, 2001, p. 115.

47. - À l'exception des moulages sur nature issus du fonds Geoffroy-Dechaume et les rares moulages de petites dimensions.

48. - GEOMINY, Wilfred. « Le musée d'art de Bonn : des moulages au service d'une mission culturelle et idéologique ». Dans *Le musée de Sculpture comparée : Naissance de l'histoire de l'art moderne*. Paris : Éditions du patrimoine, 2001, p. 146.

49. - Il n'existe au sein du musée que trois « petites » réserves servant de zone de transit pour les œuvres des expositions organisées par la Cité de l'architecture et du patrimoine ou bien consacrées au stockage des documents graphiques et des ouvrages anciens.

50. - En raison du dimensionnement des caisses elles-mêmes mais aussi à cause de la surface nécessaire pour permettre leur circulation.

51. - Cette adaptation aurait de toute façon trouvé une limite dans la structure même de ces bâtiments.

52. - Apport d'air chaud brusque et de poussière.

53. - Les caisses ont été faites « sur mesure » et fabriquées sur le chantier de déménagement.

54. - STOLOW, Nathan. La Conservation des œuvres d'art pendant leur transport et leur exposition. Unesco, Musées et monuments, n° 17, 1980, p. 61.

55. - Cette création s'inscrivait dans la perspective de la réouverture du musée mais au-delà il semble que cela ait été une évidence pour celle qui avait auparavant créé le service de conservation aux Archives Nationales.

56. - Auparavant les procédures en termes de prêt étaient dictées par le service sous la tutelle duquel le musée des Monuments français était. Aussi les documents de prêt émanaient de la Direction des Musées de France de 1937 à 1995, puis de la direction de l'architecture et du patrimoine et ce jusqu'à la période de préfiguration de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, soit 2001.

57. - MALARO, Marie-Christine. « Anatomie d'un prêt ». *Museum international*, 1993, n°178, p. 53.

58. - GUILLEMARD, Denis. *La conservation préventive, une alternative à la restauration*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 17.

59. - Cette situation a pu compliquer, voire rendre impossible, la localisation de certains moulages lors de demandes de prêt.

60. - Cette mise en ligne sera effective dès l'été 2012 mais uniquement pour les œuvres exposées dans les galeries permanentes.

61. - Voir à ce sujet LOUTREL, Isabelle et VASSAL, Hélène. « Documenter la régie des œuvres : quels outils pour quelles exploitations ? ». Dans *Enjeux et pratiques documentaires en conservation-restauration*. Paris : ARAAFU, Cahier technique n° 19, 2012, p. 54-56.

62. - « Pour le chantier permanent ! – Inventaire et récolement : un retour d'expérience / Museon Arlaten ». *Musées & collections publiques de France*, 2003, 238, p. 5.

63. - BAUDRY, Marie-Thérèse. *La sculpture – Méthode et vocabulaire*. Paris : Éditions du patrimoine, coll. « Principes d'analyse scientifique », 2000, p. 134.
64. - Dans *Le Moulage*. Actes du colloque international, 10-12 avril 1987. Paris : La documentation française, 1988, p. 110.
65. - MALARO, Marie-Christine. « Anatomie d'un prêt ». *Museum international*, 1993, n°178.
66. - GUILLEMARD, Denis. *La conservation préventive, une alternative à la restauration*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 93.
67. - Définition de la conservation préventive adoptée par les membres de l'ICOM-CC lors la XV[e] conférence triennale qui s'est tenue à New Delhi en septembre 2008.

RÉSUMÉS

La conservation préventive implique une analyse de la conservation du patrimoine comme un système au sein duquel l'homme a toute sa place. Bien qu'il soit admis que le facteur humain est un élément primordial, il reste difficile à appréhender, en particulier, lorsqu'il s'agit de questionner le rapport qu'il entretient avec le patrimoine en question. À cet égard la gestion de la collection de moulages du musée des Monuments français présente et notamment dans le cadre des prêts, un exemple pertinent. Il permet d'illustrer, à travers des exemples concrets, les interactions existantes entre les différents domaines en jeu et la fragilité d'ordre immatériel de cette collection. Dans le cadre de la conservation préventive, cela amène à considérer le regard porté sur la collection comme un paramètre fondamental pour la définition et la mise en place de stratégies.

INDEX

Mots-clés : conservation préventive, moulage, prêt, mouvement d'œuvre, documentation, réserves, récolement, régie des œuvres, fragilité immatérielle, valeur patrimoniale, collection muséale

AUTEUR

LAETITIA ANTONINI

Adjointe du responsable du service de la régie des œuvres, musée des Monuments français/Cité de l'architecture et du patrimoine lantonini@citechaillot.fr