Exposer des moulages d'antiques : à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles

Exhibiting moulds of classical sculpture; notes on the Louvre gypsotheque at Versailles

Jean-Luc Martinez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12537>

DOI : 10.4000/insitu.12537

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la culture

Référence électronique

Jean-Luc Martinez, « Exposer des moulages d'antiques : à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles », *In Situ* [En ligne], 28 | 2016, mis en ligne le 21 mars 2016, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12537> ; DOI : 10.4000/insitu.12537

Ce document a été généré automatiquement le 2 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.

Exposer des moulages d'antiques : à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles

Exhibiting moulds of classical sculpture; notes on the Louvre gypsotheque at Versailles

Jean-Luc Martinez

Communication présentée lors des journées d'étude « Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains » organisées par la Cité de l'architecture et du patrimoine et le musée du quai Branly, les 14 et 15 novembre 2012.

- 1 Entre 1970 et 1973, l'État a rassemblé à Versailles, dans l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture française du XVII^e siècle construit par Jules Hardouin-Mansart, la Petite Écurie du roi, trois collections françaises de moulages d'antiques, des ensembles parisiens de nature et d'usage assez différents. Ces trois collections sont celles de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, de la Sorbonne et du musée du Louvre ; elles forment depuis 2001 la gypsothèque du musée du Louvre.
- 2 Mais avant ces déplacements, ces moulages d'antiques, dont le rôle fut déterminant dans l'art de la transmission des savoirs, étaient présentés dans les institutions qui les hébergeaient. Comment étaient-ils exposés ? Quelles solutions avaient été mises en place pour que leur présentation soit en adéquation avec ce qui était attendu d'eux ? Et comment ensuite, dans ce qui allait devenir la gypsothèque du musée du Louvre, allions-nous pouvoir résoudre les difficultés d'exposition en prenant en compte la singularité de ces fonds ? Mon propos, pour tenter d'apporter quelques éléments de réponse à ces questions, repose sur une approche toute matérielle de ces ensembles et de leur vocation.
- 3 Au début des années 1970, ces transferts d'œuvres s'inscrivent dans un projet, conçu par le ministère de la Culture, annoncé comme le pendant du musée des Monuments français. Pour le réaliser sont choisies les galeries de la Petite Écurie du roi à Versailles ; elles viennent d'être récemment restaurées et permettent, en particulier grâce aux volumes

sous la coupole (**fig. 1**), d'abriter les grands moulages d'ordres architecturaux qui dominaient dans la cour vitrée du palais des études à l'École des beaux-arts de Paris. Des moyens ont été donnés pour la mise en œuvre du programme muséographique à Simone Besques, alors conservateur à l'Inspection générale des musées classés et contrôlés, aidée par Christiane Pinatel et par un architecte, Jean-Pierre Adam.

Figure 1

Gypsothèque du musée du Louvre-rotonde de la Petite Écurie du roi.

Photographie, vers 1999, documentation du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre. © Musée du Louvre.

- 4 Dans la phase initiale d'installation, ce musée va fonctionner avec des crédits de l'État, engagés en premier lieu dans le remontage des ordres architecturaux mais ces moyens sont suspendus définitivement en 1978 et le « musée des Monuments antiques » ne voit pas le jour. La collection reste alors sur place¹ une vingtaine d'années, sans vocation muséale affirmée.
- 5 En 1999, la direction des Musées de France charge le musée du Louvre d'effectuer un état de la situation. Un récolement intégral est alors réalisé, à l'issue duquel, par un arrêté ministériel daté de décembre 2001, le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines devient affectataire de l'intégralité des trois collections réunies².
- 6 Depuis, le musée du Louvre, héritier de fait du projet muséographique, œuvre à la restauration et à la présentation de ces œuvres. Ainsi, une première phase de restauration fondamentale, lancée en 2004, s'est achevée en 2014, pendant que l'on a procédé à d'importants mouvements d'œuvres pour la mise en place du programme, avec comme défi majeur la présentation au XXI^e siècle de moulages de natures diverses, aux vocations multiples, qui, sans être éloignées, demeurent différentes, dans un lieu qui n'est

pas conçu spécifiquement pour accueillir des collections ; celle-ci compte aujourd'hui plus de 4 500 numéros.

La présentation des collections à l'École des beaux-arts de Paris

- 7 À l'École des beaux-arts de Paris³ comme dans les autres institutions, le moulage a essentiellement une vocation pédagogique ; il est placé sous les yeux des étudiants pour l'enseignement des arts, la pratique du dessin ou de la sculpture, mais également pour le renouvellement de la connaissance de l'architecture, héritier en cela, à double titre donc, de la vocation de l'Académie royale de peinture et de sculpture de l'Ancien Régime et de ses collections, mais aussi de l'Académie royale d'architecture et des collections de l'éphémère musée d'Architecture créé en 1794 au musée du Louvre. Si cette fonction pédagogique s'impose au premier chef, parallèlement se développe la volonté de proposer et d'exposer des reconstitutions archéologiques grandeur nature pour offrir aux étudiants, aux architectes en particulier, à la fois des volumes et des supports de réflexion archéologiques.
- 8 Ces objectifs, certes complémentaires, exigent la mise en œuvre de formules de présentation très différentes, parfois même contradictoires.
- 9 De cette manière, dans la grande cour vitrée de l'École des beaux-arts que l'on doit à Félix Duban et telle qu'elle est encore visible jusque dans les années 1960 (**fig. 2**), se trouvent exposés des tirages en plâtre de statuaire réalisés pour l'enseignement du dessin et l'étude de la sculpture, à proximité de remontages d'ordres architecturaux grandeur réelle. Ces ordres sont parfaitement identifiés ; on peut reconnaître un *angle du Parthénon* de l'Acropole d'Athènes, et *deux colonnes du temple de Castor et Pollux* à Rome. Les modes de présentation choisis révèlent deux usages antinomiques. Les moulages statuaire, avec quelques modèles d'architecture, sont faits pour l'enseignement et doivent pouvoir être manipulés, éventuellement déplacés pour rejoindre un atelier, tandis que les reconstitutions monumentales, redressées pour une meilleure appréciation des volumes, doublée d'une tentative de restitution, sont fixes et pensées comme des installations, d'une certaine manière, pérennes.

Figure 2

Cour vitrée du palais des Études.

Photographie, documentation de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. © ENSBA, Paris.

- 10 Ainsi, selon leurs fonctions, les œuvres sont présentées de multiples manières. Les statues sont exposées sur des socles dans la cour vitrée, alors que dans la salle des modèles d'architecture ou encore dans les vestibules, les tirages en plâtre sont posés sur de simples tables, cohabitant avec des installations fixes, comme celles d'ordres architecturaux remontés devant des parois ou encore celles de grands reliefs accrochés aux murs (**fig. 3**). Un vocabulaire de présentation se dessine alors, un peu incohérent, entre accessibilité à certains modèles, mobiles, et à l'inverse, inaccessibilité à d'autres pièces, fixes.

Figure 3

Le vestibule de droite de l'École des beaux-arts de Paris avec, au fond, la présentation du tirage de l'*Hercule Farnèse*.

Photographie, documentation de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. © ENSBA, Paris.

- 11 Ces formules tiennent à la singularité de l'institution, qui, comme toutes les écoles des Beaux-Arts, demeure avant tout un lieu d'enseignement, qui dispose, pour répondre à sa mission, de salles d'exposition comparables à des salles de musée. Seulement, ces dernières, composées pour l'étude, ne sont pas ouvertes à tous en permanence.
- 12 C'est à ce titre, et dans ce contexte, que des procédés spécifiques de présentation et d'accrochage ont été développés.

Les collections de la Sorbonne

- 13 Si les collections de l'École des beaux-arts sont avant tout constituées pour des praticiens, celles de la Sorbonne le sont spécifiquement pour des théoriciens. Installées initialement dans la nouvelle Sorbonne, au cœur du bâtiment central tel qu'il est recréé au XIX^e siècle, ces œuvres, à but pédagogique clairement défini, furent réunies par un professeur d'archéologie grecque, Maxime Collignon, dont l'enseignement reposait certes sur des manuels consacrés au sujet, mais encore sur le contact direct avec les œuvres, par le biais des tirages en plâtre. Des photographies de ces pièces, et non les photographies des originaux, servent d'ailleurs d'illustrations à ses ouvrages, révélant pleinement la fonction qui est alors accordée à ces objets.
- 14 Un musée, rattaché à la chaire d'archéologie grecque, voit ainsi le jour. Comme à l'École des beaux-arts de Paris, il est ouvert à un public restreint, celui d'étudiants en histoire de l'art et archéologie. Dans des petites salles qui se succèdent, assez fermées sur elles-

mêmes, y sont présentées, comme en témoignent les documents photographiques de la fin du XIX^e et du tout début du XX^e siècle, à la fois des statues, à portée de main, sur de simples socles en bois, mais aussi des têtes ou des statuettes, assez nombreuses, exposées de la même manière ou sur des estrades et des consoles. Ainsi, lors des cours la manipulation est aisée. L'objet devait pouvoir être observé en trois dimensions (fig. 4).

Figure 4

Le musée d'art antique de la nouvelle Sorbonne, 1897 (extrait de Henri-Paul Nénot, *Monographie de la nouvelle Sorbonne*). Au premier plan est exposé *l'Aurige de Delphes*, et à l'arrière-plan, *la colonne des danseuses de Delphes*.

© Archives I.A.A. Sorbonne.

- 15 Par ailleurs, d'autres possibilités de présentation sont explorées. Les reliefs sont fixés aux parois : moins accessibles, certes, mais leur accrochage, en hauteur, offre un recul et semble-t-il, une meilleure lisibilité. Assez peu d'éléments architecturaux trouvent place dans ces espaces, mis à part des sculptures architecturales pour lesquelles des difficultés d'exposition provoquent d'ailleurs bien des questionnements (fig. 5). La *colonne des danseuses* de Delphes, l'un des rares monuments à être exposé, a été présentée sur le parcours mais elle y évoque davantage une statue qu'un monument ou un élément architectural à part entière. Ces derniers sont très peu reproduits en trois dimensions et leur faible représentation renvoie clairement à la fonction des tirages en plâtre dans l'université. Les questions fondamentales d'évocation du monument et de contextualisation n'ont pas été pour autant écartées, elles ont été résolues par la photographie. Ainsi, les monuments étaient présents à leur manière car les photographies étaient fixées aux murs, en lien avec les œuvres exposées à proximité. Cohabitaient donc un ensemble de tirages en plâtre avec une collection importante de photographies, qui se doublait d'autre part d'un fonds de plaques de verre. À cela, il convient d'ajouter des lots d'objets archéologiques, notamment un certain nombre de fragments de céramique ou de petits objets dont certains issus de fouilles ; ils jouent un rôle majeur dans l'enseignement en cette fin du XIX^e-début du XX^e siècle.

Figure 5

Le musée d'Art antique de la nouvelle Sorbonne, 1897 (extrait de Henri-Paul Nénot, *Monographie de la nouvelle Sorbonne*). Au premier plan, à droite, se trouve le guerrier mourant du fronton du temple d'Athéna d'Aphaïa à Egine, suivi de la statuaire archaïque.

© Archives I.A.A. Sorbonne.

- 16 Ces collections pédagogiques quittent la Sorbonne et rejoignent les murs de l'Institut d'art et d'archéologie, créé en 1932, rue Michelet⁴. Charles Picard, en charge des collections, s'emploie alors à les présenter, confronté aux mêmes difficultés et souvent aux mêmes contradictions que celles soulevées auparavant.
- 17 Les espaces, très différents des précédents (**fig. 6**), sont conçus cette fois sur le modèle d'un vaste plateau, bas sous plafond, avec un éclairage zénithal à l'étage. Pour l'organisation générale de la collection et dans l'idée d'une plus grande lisibilité, d'une meilleure compréhension, Charles Picard choisit de compartimenter le lieu. Des travées sont agencées et séparent, en quelque sorte, des sections de l'évolution de la sculpture grecque, consacrées, selon « l'attributionnisme » en vogue dans les années Trente, aux grands sculpteurs grecs classiques. Il y avait ainsi une section consacrée à Praxitèle, à Léocharès ou encore à Euphranor.

Figure 6

Le musée d'Art grec à l'Institut d'art et d'archéologie : début de la galerie archaïque (extrait de *Mouseion*, 1933).

© Archives I.A.A. Sorbonne.

- 18 Dans ce nouveau lieu, les statues sont toujours exposées sur des socles en bois, accessibles, et de préférence au centre. Les bustes et têtes trouvent place à proximité des statues, mais encore sur les travées de séparation proprement dites ou sur des consoles fixées aux murs. Les difficultés majeures portent de nouveau sur la présentation de la sculpture architecturale. Le choix, celui d'une présentation à hauteur de vue, sur des socles, idéale peut-être pour une forme d'enseignement, exclut la mise en contexte et la reconstitution (**fig. 7**). Trouvant sa place, de nouveau, dans le parcours, le monument de la *colonne des danseuses* a été remonté, de manière assez peu heureuse, entre deux travées, comme écrasé par le plafond. Les ordres architecturaux sont positionnés devant des parois murales et les reliefs, toujours accrochés au mur.

Figure 7

Le musée d'Art grec à l'Institut d'art et d'archéologie : fin de la galerie archaïque (extrait de *Mouseion*, 1933).

© Archives I.A.A. Sorbonne.

- 19 Comme auparavant, une partie de la collection de photographies est exposée, en complément des œuvres, avec la même idée de contextualisation. Les documents sont ainsi présents, mais associés en plus à des maquettes qui viennent enrichir le discours des enseignants en offrant à voir le dernier état de la recherche archéologique. Par exemple, à l'occasion des travaux de l'École française d'Athènes au sanctuaire d'Athéna de Marmaria à Delphes, une maquette est réalisée ; elle propose une reconstitution, pour rendre compte le plus clairement possible du contexte dans lequel les différents fragments de la sculpture architecturale sont placés (**fig. 8**). Se distinguait dans cet ensemble le célèbre plan de Rome réalisé par Paul Bigot⁵ ; il a été sacrifié par les étudiants entre 1968 et 1970 (**fig. 9**). Bien d'autres maquettes eurent à souffrir, il n'en reste pratiquement plus rien aujourd'hui et c'est un pan entier de ce remarquable outil pédagogique qui a été effacé.

Figure 8

La maquette du sanctuaire d'Athéna Marmaria à Delphes par M. Péchin, 1933.

© Archives I.A.A. Sorbonne.

Figure 9

Plan de Rome détruit, à l'Institut d'art et d'archéologie. Photographie Christiane Pinatel, documentation du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre, 1973, Pell. 33-1973-21 (cd9, 377, 089).

© Musée du Louvre.

- 20 Telle qu'elle est présente dans la gypsothèque, cette collection de plâtres de l'Institut d'art et d'archéologie, emblématique des collections universitaires, conserve hélas les

séquelles de ces dégradations. Elle est amputée par ailleurs d'une grande partie de ses autres collections. Les photographies, les plaques de verre et la collection d'archéologie ont été en effet séparées et l'on doit admettre que le projet pédagogique est démantelé.

La collection du musée du Louvre

- 21 La troisième collection dont hérite le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines en 2001, celle du musée du Louvre, permet de découvrir une autre manière de présenter les tirages en plâtre. La singularité de ces moulages, qui ont toujours été présents dans les collections du musée du Louvre, tient en partie à leur statut, à côté des originaux. En effet, dès le XVII^e siècle, ils sont exposés dans la salle des Antiques du roi.
- 22 Mais c'est seulement dans la deuxième moitié du XIX^e siècle que les questions fondamentales se sont posées. L'impact majeur des expositions, et en particulier, celui lié à la présence de l'archéologie dans les pavillons des expositions, de 1855, de 1862 au palais de l'Industrie, ou ensuite dans les Expositions universelles, provoque les réflexions. À la suite de quoi, des ensembles de monuments ou d'œuvres provenant d'un même site sont transférés au musée du Louvre pour y être exposés.
- 23 Ainsi, par exemple, dans le nouveau Louvre inauguré par Napoléon III, dans la galerie Daru, est présentée la galvanoplastie de la colonne Trajane, réalisée initialement pour l'exposition de 1862. La manière dont elle est donnée à voir révèle clairement toutes les difficultés évoquées, la même tension, la même contradiction entre une présentation temporaire et une présentation pérenne, une présentation fixe et une présentation mobile. La colonne Trajane, exposée par spire, donc à une hauteur modérée, est fixe, mais aussi tournante, offrant ainsi une forme d'accessibilité.
- 24 D'autre part, en cette fin du XIX^e siècle, la plupart des pays se sont dotés de dispositifs de protection du patrimoine, et une grande partie des découvertes faites au cours de fouilles ne rentrent plus dans les collections des musées occidentaux ; c'est le cas des découvertes faites sur les sites de Délos ou de Delphes ou encore sur l'Acropole d'Athènes, pour ne parler que de l'archéologie grecque. Si l'on ne peut plus acquérir, la volonté de montrer ce que l'on ne peut plus obtenir est restée vive, et a suscité de grandes commandes de moulages aux institutions étrangères. C'est dans cet état d'esprit qu'est réalisé en 1898 un musée des moulages dans la salle du Manège du Louvre ; il y demeure jusqu'en 1927 (**fig. 10**). Étaient alors exposés dans cette vaste salle les grands modèles de référence des ateliers de moulages, reproduits et diffusés dans toute l'Europe. Cette période fut l'occasion pour les conservateurs du musée du Louvre d'acheter par exemple des tirages des décors de l'Acropole d'Athènes, certains peints, et de commander également aux Écoles étrangères, allemande, autrichienne ou même française, des moulages des récentes découvertes archéologiques.

Figure 10

Vue de la salle du Manège au musée du Louvre.

Photographie, documentation du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre. © Musée du Louvre.

- 25 C'est ainsi que finalement, dans les salles du musée du Louvre, cohabitent trois types de tirages en plâtre, assortis de trois fonctions différentes. L'un renvoie à l'idée du substitut, un deuxième illustre les récentes découvertes archéologiques et les travaux de recherche qui leur sont associés et le dernier propose une meilleure compréhension d'une œuvre dont les fragments ont été dispersés à travers différentes collections et que des tirages en plâtre viennent alors compléter.
- 26 Les premiers, dans la salle du Manège, héritent d'une présentation caractéristique du XVIII^e siècle : les statues, en partie centrale, tournées vers la lumière, sont mises à l'honneur selon une hiérarchie des genres qui est assez caractéristique de la sculpture telle qu'on la concevait encore au début du XX^e siècle. Aucune formule satisfaisante n'a été trouvée en revanche pour l'exposition des tirages de têtes et de statuettes. Ils ont été déposés autour des fûts de colonne dont la partie inférieure a été habillée de bases octogonales formant socle, ou encore sur de véritables socles, en partie basse des travées, le long des parois, côté cour ; là même où en partie supérieure, ainsi que dans les embrasures de fenêtres, ont été accrochés les reliefs. En quelque sorte, cette présentation révèle toutes les contradictions liées à l'exposition de ces moulages d'antiques.
- 27 Dans le même temps, dans les salles du Louvre, est présenté l'ensemble du pavillon de l'archéologie française de l'Exposition de 1900. Le musée du Louvre en hérite à sa fermeture. C'est ainsi que de 1901 à 1934, dans le grand escalier qui mène à la *Victoire de Samothrace* et sur les paliers adjacents, dominent les tirages en plâtre d'œuvres provenant de Delphes. La contextualisation des monuments préside là encore à cette présentation ; ainsi sont reconstitués le *trésor de Siphnos*, la *colonne des danseuses* ou encore le *sphinx des*

Naxiens (fig. 11). Seulement, comme dans les institutions précédemment évoquées, les difficultés apparaissent une fois de plus avec l'exposition des éléments de sculpture architecturale ; c'est le cas en particulier pour les *métopes du trésor des Athéniens* ou encore pour l'accrochage des éléments du *fronton des Alcméonides* (fig. 12).

Figure 11

Présentation des moulages de Delphes déposés au Louvre et exposés dans l'escalier Daru, au musée du Louvre, suite à l'Exposition universelle de 1900.

Photographie, documentation du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre. © Musée du Louvre.

Figure 12

Présentation des moulages de Delphes déposés au Louvre et exposés sur le palier de la *Victoire de Samothrace*-escalier Daru, au musée du Louvre, suite à l'Exposition universelle de 1900.

Photographie, documentation du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre. © Musée du Louvre.

- 28 La troisième fonction associée à ces tirages dans les salles du musée du Louvre est de rassembler ce que l'histoire des musées a dispersé ; elle peut être illustrée par le cas du célèbre monument dit « autel de Domitius Ahenobarbus ». Trois plaques de marbre, originales, sont conservées au musée du Louvre et trois autres à la Glyptothek de Munich. Une reconstitution de l'ensemble a été proposée dans les salles du Louvre jusque dans les années 1960, avec, donc, des originaux et des tirages en plâtre assemblés (fig. 13). Ce fut le cas aussi pour les reliefs du forum de Trajan.

Figure 13

Présentation des moulages de Munich intégrés avec les marbres originaux pour une reconstitution de *l'autel de Domitius Ahenobarbus*.

Photographie avant 1930, archives des salles romaines, documentation du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre. © Musée du Louvre.

Le projet du musée des Monuments antiques

- 29 Quand est créé, entre 1970 et 1978, ce qui est alors appelé le « musée des Monuments antiques », les trois collections que l'on vient d'évoquer sont transférées dans les Petite et Grande Écuries du roi à Versailles. Elles arrivent chacune séparément, matériellement marquées par ces modes de présentation. Les artisans de la mise en œuvre de ce projet, mes prédécesseurs Simone Besques, Christiane Pinatel et Jean-Pierre Adam, ont alors cherché à rendre compte de ces différentes fonctions.

Figure 14

Plan des écuries du roi, château de Versailles. En gris, les espaces affectés à la gypsothèque du musée du Louvre, 2009.

Plan, documentation du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre. © Musée du Louvre.

Figure 15

Reconstitution de la façade du trésor de Siphnos à Delphes, Gy 0131.

Phot. Lebé, Daniel et Déambrosis, Carine, 2008. © Musée du Louvre.

- 30 Le projet d'aménagement tel qu'il avait été présenté à la direction des Musées de France reposait sur l'évolution des formes de la sculpture et de l'architecture, du monde grec et du monde romain avec d'ailleurs une survalorisation du monde grec au détriment du monde romain, comme c'est encore souvent le cas. Il se développait initialement sur cinq vastes galeries, réduites rapidement à trois, formant un « T » (**fig. 14**). La galerie d'accès était consacrée à la Grèce de l'époque archaïque et classique, avec une place importante accordée aux œuvres de Delphes, notamment la *reconstitution du trésor de Siphnos* (**fig. 15**). Au centre de cette allée, sur une structure très haute, en forme de fronton, figurait une présentation de la statuaire des frontons du Parthénon (**fig. 16**). Une galerie perpendiculaire était consacrée à la Grèce classique, s'ouvrant avec la *reconstitution d'un angle du Parthénon*, et s'achevant par la *tribune de l'Érechthéion* (**fig. 17**), deux monuments situés sur l'Acropole d'Athènes. Dans le projet initial était annexée une autre aile, perpendiculaire, aujourd'hui occupée par la bibliothèque de l'école d'Architecture de Paris-Versailles. À l'opposé s'ouvrait la galerie romaine, riche de reconstitutions d'ordres d'architecture.

Figure 16

Gypsothèque du musée du Louvre-Galerie C de la Petite Écurie du roi – *Fronton du Parthénon* sur l'Acropole d'Athènes avant son démontage en 2006.

Photographie, documentation du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre. © Musée du Louvre.

Figure 17

Gypsothèque du musée du Louvre-Galerie A4 de la Petite Écurie du roi. Galerie du Parthénon avec, à l'extrémité, la reconstitution de la tribune des Caryatides sur l'Acropole à Athènes.

Phot. Astier, Marie Bénédicte, 2008, documentation du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines. © Musée du Louvre.

- 31 Elle est annoncée, sous la rotonde, par la restitution des *deux colonnes du temple de Castor et Pollux* (**fig. 18**), dressées auparavant à l'École des beaux-arts de Paris. En fin de parcours est remontée la *base de la colonne Trajane* (**fig. 19**). Une autre aile perpendiculaire devait aussi, de ce côté être raccordée au projet et occupée par des reconstitutions de spires de la colonne Trajane⁶. On comprend à travers ce déroulé de programme sans doute mieux le nom de « musée des Monuments antiques » qui avait été choisi initialement ; il nous dit combien l'architecture devait y tenir une place importante, c'était en effet aussi et nous le voyons clairement, un musée d'architecture.
- 32 Les premiers moyens donnés à ce musée dans les années 1970 furent considérables et précisément affectés en priorité aux remontages d'ordres architecturaux. Réalisés à partir des travaux de Jean-Pierre Adam, Simone Besques put en rendre compte devant l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1977, alors que des rumeurs de non-ouverture de ce musée devenaient insistantes⁷.

Figure 18

Vue générale de la gypsothèque du Louvre. Vue de la rotonde depuis la galerie d'accès, avec les reconstitutions, à droite, de l'angle sud/est du Parthénon sur l'Acropole d'Athènes et à gauche, de deux colonnes avec leur entablement corinthien du temple de Castor et Pollux à Rome. À gauche, au premier plan, le tirage en plâtre du *Dioscure de Montecavallo* (Gy 0197. H. 6,40 m) restauré en 2007.

Phot. Astier, Marie-Bénédicte, 2008, documentation du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines. © Musée du Louvre.

Figure 19

Reconstitution de la base de la colonne Trajane, Gy 0252, gypsothèque du musée du Louvre, 2014.
© Hervé Lewandowski, musée du Louvre.

- 33 À ce moment-là, certains monuments furent créés de toutes pièces. Si aujourd'hui nous avons l'impression que ces monuments sont la reprise ou la citation de ce qui a existé dans les collections de moulages parisiennes, en particulier celles du Louvre ou de l'École des beaux-arts, l'étude des dossiers nous permet d'affirmer que cela n'est pas tout à fait juste. Un des exemples les plus clairs est celui du *trésor de Siphnos*, qui est remonté aujourd'hui à l'entrée de la galerie de la Grèce pré-classique. Ce remontage ne correspond ni à celui qui était présenté à l'Exposition universelle de 1900, qui fut ensuite présenté au musée du Louvre, ni à la présentation qu'en fit Maxime Collignon à la Sorbonne quand le monument y fut mis en dépôt par le Louvre. Il s'agit, à Versailles, d'une création des années 1970 qui prend en compte⁸ les résultats de la recherche archéologique en cours et qui repose sur le travail scientifique conduit à ce moment-là. Au XXI^e siècle l'on ne procéderait plus ainsi.
- 34 La reconstitution des *frontons du Parthénon*, dans cette même travée, sur une structure métallique haute, est un autre exemple de création « versaillaise » et d'adaptation à une nouveauté. Imitant le grand musée innovant sur le sujet, consacré, à Bâle, au Parthénon et qui devint un centre d'étude à part entière sur ce monument, Simone Besques et Christiane Pinatel ont proposé une mise en scène des œuvres. C'est encore le cas pour les remontages des grands ordres d'architecture qui dominent sous la coupole (**fig. 20**) : à droite se dresse la reconstitution d'un *angle du Parthénon* et à gauche, *deux colonnes du temple de Castor et Pollux* avec leur entablement. Il est facile de penser, au regard des photographies anciennes par exemple, que sont exposés les ordres de la cour vitrée de l'École des beaux-arts de Paris. Pour le *temple de Castor et Pollux*, si cela est juste pour une

partie des chapiteaux et notamment, du décor des soffites, ce n'est pas le cas pour les colonnes. Nous sommes en présence, pour une grande partie, de surmoulages, puisque les démontages dans les années 1970 à l'École des beaux-arts, compte-tenu des difficultés de découpe des armatures des pièces du XIX^e siècle ont entraîné une destruction importante des tirages d'origine.

Figure 20

Reconstitution de l'angle sud-est du Parthénon sous la coupole de la Petite Écurie de Versailles, Gy 0164.
Phot. Lebé, Daniel et Déambrosis, Carine, 2008. © Musée du Louvre.

- 35 Dans cette même période, entre 1973 et 1978, ont aussi été redressées, à partir de plusieurs campagnes de tirages, la *tribune de l'Érechthéion* et la *base de la colonne Trajane*. Cette dernière a été réalisée notamment avec des plaques très anciennes, provenant probablement de la collection Dufourny, elles sont combinées avec des états plus récents.
- 36 En 1978, alors que seuls les ordres d'architecture sont remontés, faute de financement le projet est interrompu et suspendu jusqu'à l'affectation des collections au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, en 2001. Le musée du Louvre hérite alors à la fois de l'espace, des collections et du projet de musée des Monuments antiques dans son état de 1978, c'est-à-dire un état avec une présentation très partielle des œuvres. La question qui se pose alors est de savoir comment faire aboutir ce projet. Nous sommes dans les écuries de Mansart, des galeries historiques, qui n'autorisent aucun accrochage, et qui sont par ailleurs très ouvertes, lumineuses, avec de grandes arcades et des piles sur lesquelles se greffaient les stalles de chevaux, soit des galeries avec peu de murs dont les pans sont déjà occupés, , par des socles en béton sur lesquels sont remontés les ordres architecturaux.
- 37 Nous avons alors tout mis en œuvre pour réaliser une réserve visitable, un projet qui est pratiquement achevé aujourd'hui. Dans un premier temps, il nous a fallu renoncer aux

deux ailes occupées, « côté *Érechthéion* », par l'école d'Architecture et, « côté *base de la colonne Trajane* », par le château de Versailles, pour ensuite repenser le projet dans son ensemble. Les ordres architecturaux, fixes, développés selon un ordre chronologique, ont tous été conservés, hormis les *frontons du Parthénon*, démontés en 2006, pour constituer le parcours autour desquels devait s'articuler le redéploiement des œuvres. Toute la statuaire en effet restait à présenter, ce qui a été réalisé progressivement. Ce cheminement venait servir évidemment un discours sur l'histoire de l'évolution des formes auquel nous allions pouvoir superposer, en tous points, une histoire inversée de la réception de l'antique en France. L'archaïsme grec n'a été révélé que tardivement, par les expositions de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, l'architecture et la sculpture du classicisme grec par les expéditions archéologiques du XIX^e siècle, et les grands modèles de l'époque hellénistique ou du monde romain, par l'arrivée de tirages en plâtre à l'Académie royale de peinture et de sculpture, au XVII^e siècle, et les envois de l'Académie de France à Rome du XVII^e au XIX^e siècle (fig. 21). Nous avons ainsi souhaité que transparaisse ce double discours.

Figure 21

Vue générale de la gypsothèque du Louvre depuis la rotonde, avec au premier plan, le tirage en plâtre du *Dioscure de Montecavallo* (Gy 0197. H. 6,40 m) restauré en 2007, vers la galerie romaine dédiée aux envois des directeurs de l'Académie de France à Rome et spécialement aux envois de Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Phot. Le Breton, Élisabeth, 2010. © Musée du Louvre.

- 38 Dans la présentation proprement dite des collections, nous avons été confrontés aux mêmes interrogations, aux mêmes contradictions aussi que celles rencontrées pour leur exposition dans leurs lieux d'origine, et en particulier à cette difficulté majeure, et bien réelle, qui voudrait rendre compatibles accessibilité, mobilité et installation pérenne. Le cas du *Dioscure de Montecavallo*⁹ sur la colline du Quirinal à Rome, une œuvre de 6,40 m de hauteur, est exemplaire des problèmes qui peuvent être soulevés. Il est en effet impossible de rendre amovible une telle présentation ; même si cette pérennité n'est pas du même ordre que dans les années 1970, elle reste de cette nature aujourd'hui à Versailles. La solution apportée pour une présentation, à la fois amovible et accessible, de la statuaire de dimensions plus modestes, fut trouvée par l'adoption de palettes en bois, qui offraient de multiples avantages immédiats ; comme mesure conservatoire en premier

lieu, avec une mise hors sol, et par ailleurs, de grandes possibilités de mouvements. Ainsi, assumant le fait qu'il s'agit d'une réserve visitable, les palettes permettent aisément des regroupements, pour un cours, pour une démonstration ou encore pour une exposition-dossier. Par exemple, pour le *groupe des Niobides*¹⁰ de la galerie des Offices à Florence, plusieurs propositions de restitution ont été faites : la mobilité des œuvres à Versailles permet de s'adapter aux différentes hypothèses.

- 39 Dans le même ordre d'idées, le problème de la présentation des reliefs a été résolu de manière assez simple. La formule adoptée n'est pas encore appliquée à l'ensemble de la collection ; elle a été mise en place en premier lieu pour la sculpture architecturale du Parthénon, pour les frises et les métopes. Les tirages reposent ainsi sur des chevalets de bois, à deux pans, déplaçables au transpalette ; réalisés par les ateliers du musée du Louvre, ils offrent la possibilité d'une présentation *recto-verso*, modifiable. Les plaques des quatre frises du Parthénon sont ainsi exposées, et peuvent servir aux spécialistes pour des propositions de restitution. Pour la présentation des moulages des grands reliefs historiques, en particulier ceux envoyés sous le directorat de Jean-Auguste-Dominique Ingres depuis l'Académie de France à Rome, soit, ceux de la villa Médicis dits *les reliefs Médicis* (**fig. 22**) ou encore ceux de *la Geste de Trajan* dans l'arc de Constantin, qui mesurent pour ces derniers près de 5 mètres de longueur, la formule du chevalet n'est évidemment pas applicable. Ils ont été redressés¹¹, et sont aujourd'hui supportés par des structures métalliques roulantes compte tenu de l'impossibilité d'accrocher dans ces galeries historiques. Remontés en modules démontables et palettisables, ils restent ainsi facilement déplaçables.

Figure 22

Tirage en plâtre du *Relief Médicis*, Gy 1570.

Phot. Lebée, Daniel et Déambrosis, Carine, 2008. © Musée du Louvre.

- 40 Mais l'enjeu, pour conclure, ne réside pas simplement dans la présentation de ces collections de moulages, ni véritablement dans le fait de rendre compatibles des modes de présentation qui paraissent contradictoires, c'est surtout celui de faire en sorte que ces collections restent mobiles et qu'il soit possible de sortir le moulage des gypsothèques. La vision de valorisation de ces pièces n'est pas encore communément partagée par les responsables de collections d'originaux, et encore moins du grand public. Un des enjeux majeurs aujourd'hui consiste à remonter des tirages en plâtre, à faire en sorte qu'ils intègrent des expositions temporaires par exemple, non pas comme substitut à un original qui n'aurait pas pu être obtenu, ce qui selon moi constituerait un échec de la muséographie, mais bien pour lui-même, pour l'historiographie.

Figure 23

Tirage en plâtre du *Phocion* du Vatican, Gy 0472.

Phot. Chauvet, Anne, 2006. © Musée du Louvre.

- 41 Quelques exemples, depuis 2000, laissent penser que cela est possible. Dans l'exposition « D'après l'antique »¹², Alain Pasquier avait voulu mettre en valeur le rôle et la référence des modèles. Ingres se prêtait à l'exemplarité avec la statue du *Phocion* du Vatican (**fig. 23**) ; son morceau de réception renvoyait à cette référence et plus tard, devenu directeur de l'Académie de France à Rome, Jean-Auguste-Dominique Ingres en envoie précisément un moulage à l'École des beaux-arts de Paris. Il est aujourd'hui dans les collections de la gypsothèque du musée du Louvre, a été présenté ensuite dans l'exposition « Ingres et l'antique », à Montauban et Arles, en 2006 et 2007, pour justement rappeler ce moment de la réception de l'art antique et « les envois » de moulages par Ingres à l'École des beaux-arts de Paris. Dans l'exposition « Isadora Duncan » au musée Bourdelle¹³, le tirage en plâtre de la *Ménade de Berlin* (**fig. 24**) rappelait que l'influence de

l'antique s'était opérée par ce biais ; ce n'était en effet pas tant les originaux qui étaient connus et utilisés que leurs moulages eux-mêmes.

Figure 24

Tirage en plâtre de la *ménade de Berlin*, Gy 0875.
Phot. Studio Sebert, 2009. © Musée du Louvre.

- 42 De la même manière, l'exposition du Petit Palais consacrée à « Fernand Pelez. La parade des humbles »¹⁴ s'ouvrait par une évocation de la formation de Pelez à l'École des beaux-arts et la présentation à la fois de ses dessins et ses modèles (**fig. 25**), c'est-à-dire non pas les modèles antiques eux-mêmes mais les modèles en plâtre de l'École des beaux-arts de Paris que Pelez a dessinés et qui sont présents dans la collection de Versailles. Une expérience plus récente, l'exposition « La dernière nuit de Troie. Histoire et violence autour de *la Mort de Priam* de Pierre Guérin » qui s'est tenue à Angers¹⁵ rappelait les relations entre la création, les collections de plâtres et leur fréquentation par les artistes, en présentant des moulages du groupe des *Niobides* à côté du tableau qu'il a inspiré.

Figure 25

Exposition *Fernand Pelez (1848-1913). La parade des humbles*. Présentation des œuvres dans la première salle de l'exposition.

Phot. Collet, Isabelle, 2009. © Musée des Beaux-Arts de Paris-Petit Palais.

- 43 Le tirage de la *Victoire de Brescia* (fig. 26) sollicité par Napoléon auprès de la ville de Brescia au moment des événements politiques qui ont conduit à la création de l'État italien est ainsi retourné là-bas pour les commémorations des victoires de Magenta et de Solferino¹⁶. En pendant à la création, le moulage a pu illustrer aussi l'histoire de la connaissance des découvertes, l'histoire de l'archéologie ; à Leeds, en 2006, un moulage envoyé par l'École française d'Athènes en 1896 au musée du Louvre a été présenté pour rappeler que c'est bien le moulage et non l'original qui a été vu par les spécialistes de l'époque. Le voyage à Delphes était encore compliqué à la fin du XIX^e siècle. Le moulage de *l'Apollon d'Olympie*, dans l'exposition « Praxitèle » au musée du Louvre, venait rappeler que c'est lui, à la Sorbonne, qui a suscité les commentaires à propos de cette découverte de la part de l'école archéologique allemande ; c'est ce que nous avons encore fait, avec un dépôt au musée de Figeac, pour la présentation de moulages qui ont joué un rôle particulier pour l'épigraphie, la connaissance de l'épigraphie même, puisque le moulage vaut estampage, et que souvent ces moulages ont été réalisés à des fins de meilleure lecture des inscriptions.

Figure 26

Exposition « Napoleone III a Brescia e a Solferino. La Vittoria celebrata 1859-2009 », tirage en plâtre de la *Victoire de Brescia*, Gy 0204, Brescia, Santa Giulia, musée de la Ville.

Phot. Le Breton, Élisabeth, 2009. © Musée du Louvre.

- 44 Cette collection affectée au musée du Louvre montre qu'il semble possible aujourd'hui de faire la synthèse entre les différentes manières de présenter des collections de moulages pour les offrir à un public varié, d'étudiants ou non. Elles ont eu à souffrir de la mise en place d'autres modes de transmission pédagogique plus adaptés. Il est évident que l'enseignement universitaire s'est orienté, après la photographie, vers la diapositive et maintenant le « PowerPoint », et qu'il n'y a plus beaucoup d'enseignants pour présenter l'archéologie grecque ou romaine devant des moulages, même si la gypsothèque accueille de nouveau des professeurs avec leurs élèves. C'est le cas, par exemple depuis cette année, pour les étudiants de l'École du Louvre qui viennent y prendre des cours d'histoire générale de l'art grec. De la même manière, la reconstitution archéologique aujourd'hui passe peu par le moulage, elle passe par la reconstitution 3D ; cela signifie-t-il pour autant que les collections de moulages sont vouées à la mort ? J'espère que non et je travaille pour qu'il en soit autrement ; aujourd'hui, l'ouverture régulière de la gypsothèque laisse présager d'un renouveau.

Biographie

Président-directeur du musée du Louvre depuis avril 2013, Jean-Luc Martinez est conservateur général du patrimoine. Il a dirigé de 2007 à 2013 le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre. Agrégé d'histoire, il a été membre de l'École française d'Athènes (1993-1996) pour laquelle il fouilla à Délos (fouilles du Sarapieion B) et Delphes (fouilles du xyste du gymnase). Ses travaux et publications touchent à l'histoire des collections et à la sculpture grecque et romaine. On citera notamment *La Dame d'Auxerre* (2000), *Les Antiques du Louvre. Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon I^{er}* (2004), *les Antiques du musée Napoléon*. Édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810 (2004), *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre* (2007) avec Alain Pasquier ou *La Grèce au Louvre* (2010)

publié à l'occasion de l'inauguration des nouvelles salles d'art grec. Il a été commissaire de plusieurs expositions organisées au musée du Louvre : « Praxitèle » (2007), « D'Izmir à Smyrne, découverte d'une cité antique » (2009), « Arles. Les fouilles du Rhône, un fleuve pour mémoire » (2012) ou en région et à l'étranger : « Richelieu à Richelieu. Architecture et décors d'un château disparu » (Tours, Orléans, Richelieu, 2011), « Les Borghèse et l'Antique » (Rome, 2012). Il a été l'un des commissaires avec Alexandre Maral, Nicolas Milovanovic et Geneviève Bresc de l'exposition « Versailles et l'Antique » (Versailles, 2013).

BIBLIOGRAPHIE

BESQUES, Simone. « Le musée des monuments antiques à Versailles ». *CRAI*, avril-juin 1977, p. 240-243.

DUMONT, Albert. « Les moulages du musée du Louvre ». *Gazette des beaux-arts*, 1875, n°5, p. 415-427.

LE BRETON, Élisabeth. « Ingres et les envois de moulages d'après l'antique à l'École royale des beaux-arts de Paris ». Dans PICARD-CAJAN, Pascale (dir.). *Ingres et l'antique : l'illusion grecque*. Cat. expo. Montauban, musée Ingres 15 juin-15 septembre 2006, Arles, musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2 octobre 2006-2 janvier 2007. Arles : Actes sud, 2006, p. 148-165.

LE BRETON, Élisabeth. « Ingres et les envois de moulages d'après l'antique à l'École royale des beaux-arts de Paris ». *Bulletin du musée Ingres*, 79, mars 2007, p. 49-68.

LE BRETON, Élisabeth. « La Vittoria alata nelle raccolta del Louvre ». Dans LUCCHESI RAGNI, Elena, MONDINI, Maurizio, MORANDINI, Francesca (éd.). *Napoleone III a Brescia e a Solferino. La Vittoria celebrata 1859-2009*. Cat. expo. Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 20 juin-20 septembre 2009. Milano : Silvana Editoriale, 2009, p. 67-75.

LE BRETON, Élisabeth. « Les plus belles gypsothèques françaises ». *Dossier de l'art*, n°180, décembre 2010, p. 76-79.

LE BRETON, Élisabeth. « Les moulages anciens dans la gypsothèque du musée du Louvre ». *Dossier de l'art*, n°201, novembre 2012, p. 76-81.

LE BRETON, Élisabeth. « Le Dioscure du Quirinal dans la gypsothèque du musée du Louvre ». *Revue archéologique*, 2/2012, p. 279-295.

MARTINEZ, Jean-Luc. « Problèmes de conservation et de restauration des moulages de la collection des plâtres d'antiques aux Petites Écuries de Versailles ». Dans BARTHE, Georges (dir.). *Le plâtre : l'art et la matière*. Paris : Créaphis, 2001, p. 293-299.

MARTINEZ, Jean-Luc. « Les collections françaises de moulages d'après l'antique : un état des lieux ». Journée musées-musées « les collections de moulages : un musée idéal ? », Auditorium du musée du Louvre, 15 novembre 2000, Paris.

MARTINEZ, Jean-Luc. « Les moulages en plâtre d'après l'antique du musée du Louvre : une utopie du XIX^e siècle ». Dans GABORIT, Jean-René, CUZIN, Jean-Pierre, PASQUIER, Alain. *D'après l'antique*. Cat. expo., Paris, musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001. Paris : Réunion des musées nationaux, 2000, p. 78-82.

MARTINEZ, Jean-Luc. « La collection de moulages : un musée pédagogique ». Dans TEXIER, Simon (dir.). *L'Institut d'art et d'archéologie, Paris 1932*. Paris : Picard, 2005, p. 93-104.

MARTINEZ, Jean-Luc. « La gypsothèque du musée du Louvre à Versailles ». *Comptes rendus des séances, Académie des inscriptions et belles-lettres*. Séance du 9 octobre 2009, p. 1127-1152.

PINATEL, Christiane. « Les reconstitutions des façades est et ouest du Trésor de Siphnos au musée des Monuments antiques de Versailles ». *Revue archéologique*, 1984, I, p. 29-52.

PINATEL, Christiane. « Désiré Raoul-Rochette et un énigmatique moulage de l'Érechthéion ». Dans CONGRÈS INTERNATIONAL D'ARCHÉOLOGIE CLASSIQUE. *XII^e Congrès international d'archéologie classique : Athènes, 4-10 octobre 1983*. Athènes : s.n., 1988, p. 166-171, pl. 55.

PINATEL, Christiane. « Les moulages de la colonne Trajane à Versailles provenant de l'École nationale des beaux-arts, antérieurs à 1800 ». Dans AGOSTI, Giovanni (dir.). *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone*. Cat. expo., Rome, villa Médicis, 12 avril-12 juin 1988. Rome : Edizioni Carte Segrete, 1988, p. 274-280.

PINATEL, Christiane. « Les moulages des Niobides de Florence ». COLLOQUE INTERNATIONAL SUR LE MOULAGE. *Le moulage : actes du colloque international, Paris, 10-12 avril 1987*. Paris : Documentation française, 1988, p. 203-209.

PINATEL, Christiane. « Les moulages des Niobides florentins à Versailles ». *Revue du Louvre*, 1989, 3, p. 137-147.

PINATEL, Christiane. « La « restauration » de deux colonnes en plâtre du temple de Castor et Pollux à Rome ». Dans MUSÉE DES MOULAGES (MONTPELLIER). *Actes des 3^{es} rencontres internationales sur les moulages, 14-17 février 1997, Montpellier, France*. Montpellier : éditions de l'université Montpellier III, 1999, p. 57-66.

PINATEL, Christiane. « Valeurs et perceptions de plâtres artistiques : origines oubliées de moulages dans la collection de Versailles ». Dans BARTHE, Georges (dir.). *Le plâtre : l'art et la matière*. Paris : Créaphis, 2001, p. 162-171.

PINATEL, Christiane. « La « restauration » en plâtre de deux colonnes du temple de Castor et Pollux dans la Petite Écurie royale de Versailles : histoire et archéologie ». *Revue archéologique*, 1, 2003, p. 67-114.

TEXIER, Simon (dir.). *L'Institut d'art et d'archéologie, Paris 1932*. Paris : Picard, 2005.

NOTES

1. - Dans la Petite Écurie, et dans deux espaces de réserves situés dans la Grande Écurie, dans la chapelle des Pages et dans la galerie dite « nord/sud », deux lieux ayant servi de dépôts provisoires au moment des transferts.
2. - Affectation par arrêté ministériel – ministère de la Culture et de la Communication – daté de décembre 2001 au profit du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre ; parution au *Bulletin officiel* Hors-série n°1 de septembre 2002.
3. - Connue aujourd'hui sous le nom d'ENSBA-École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.
4. - TEXIER, Simon (dir.). *L'Institut d'art et d'archéologie, Paris 1932*. Paris : Picard, 2005.
5. - Le plan de Paul Bigot est actuellement visible à l'université de Caen et à Bruxelles.
6. - Elle héberge aujourd'hui la réserve des marbres du château de Versailles.
7. - BESQUES, Simone. « Le musée des monuments antiques à Versailles ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (CRAI)*, avril-juin 1977, p. 240-243.

8. - PINATEL, Christiane. « Les reconstitutions des façades est et ouest du Trésor de Siphnos au musée des Monuments antiques de Versailles ». *Revue archéologique*, 1984, I, p. 29-52.
9. - *Le Dioscure de Montecavallo* (Gy 0197), restauration Georges-Louis Barthe en 2006 et 2007.
10. - *Le groupe des Niobides* (Gy 0217 à Gy 0230), restaurations Christine Devos, Pascale Klein et Véronique Picur en 2004.
11. - *Les reliefs de la Geste de Trajan* (Gy 1842 et Gy 1843), restaurations Olivier Rolland en 2009 et 2010.
12. - GABORIT, Jean-René, CUZIN, Jean-Pierre, PASQUIER, Alain. *D'après l'antique*. Cat. expo., Paris, musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001. Paris : Réunion des musées nationaux, 2000, notice du chapiteau corinthien Gy 0520, p. 169-170 par Christophe Piccinelli-Dassaud ; notice du *Laocoon* Gy 0162, p. 250 ; notices n°193 du Prix de Rome remporté par Ingres en 1801 par Jean-Pierre Cuzin et n°194 du moulage du *Phocion* de la gypsothèque du Louvre (Gy 0472) par Christophe Piccinelli-Dassaud, p. 387-389. Voir aussi *Ibid.* MARTINEZ, Jean-Luc. « Les moulages en plâtre d'après l'antique du musée du Louvre : une utopie du XIX^e siècle », p. 78-82.
13. - *Isadora Duncan, 1877-1927. Une sculpture vivante*. Cat. expo., Paris, musée Bourdelle, 20 novembre 2009-14 mars 2010. Paris : Paris musées, 2009, p. 92, reproduction d'une photo de la danseuse parue en 1914 où elle figure allongée sous un moulage de la *Ménade dansant* de Berlin ; p. 242, notice du moulage du Louvre Gy 0875 de la *Ménade dansant* de Berlin.
14. - COLLET, Isabelle. *Fernand Pelez (1848-1913). La parade des humbles*. Cat. expo., Paris, Petit Palais, 24 septembre 2009-17 janvier 2010, p. 36-37, fig. 1 : le moulage de l'*Hermès à la sandale* (Gy 0917) est reproduit avec le dessin de Pelez d'après le moulage exécuté en 1873. Un autre moulage, le *Faune au chevreau* de Madrid (Gy 0201) était également présenté à côté du dessin de Pelez de 1871 mais n'est pas reproduit dans le catalogue.
15. - KORCHANE, Mehdi (dir.). *La dernière nuit de Troie. Histoire et violence autour de la Mort de Priam de Pierre Guérin*. Cat. expo., Angers, musée des Beaux-Arts, 25 mai-2 septembre 2012. Paris/Angers : Somogy/musée des Beaux-Arts, 2012, p. 144-145.
16. - LUCCHESI RAGNI, Elena, MONDINI, Maurizio, MORANDINI, Francesca (éd.). *Napoleone III a Brescia e a Solferino. La Vittoria celebrata 1859-2009*. Cat. expo., Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 20 juin-20 septembre 2009. Milano : Silvana Editoriale, 2009, p. 67-75.

RÉSUMÉS

À travers l'exemple des collections de moulages d'antiques réunies depuis les années 1970 dans les Petites Écuries du roi à Versailles, il sera possible d'écrire l'histoire des modes de présentation des collections de moulages d'antiques en France depuis le XIX^e siècle en soulignant les moments révélateurs des changements de statut de ces œuvres. Outils pédagogiques au service de l'enseignement de l'architecture, de la pratique de la sculpture ou du dessin, ces moulages ont servi également, au même titre que la photographie, à l'enseignement de l'histoire de l'art antique ou permis de réaliser des projets de restitution des monuments disparus. Ces fonctions différentes sont à l'origine de modes de présentation adaptés. L'étude de l'histoire de la présentation de ces collections nous aide à comprendre l'état matériel des moulages parvenus jusqu'à nous, en apprécier les contraintes et esquisser pour le XXI^e siècle de nouvelles propositions d'exposition.

By looking at the collections of casts of classical sculptures which have been assembled in the Petites Ecuries du roi (the former royal stables) at Versailles, it is possible to write the history of the different ways in which such collections have been presented in France since the nineteenth century, underlining the turning points when the status of these works changed. They were educational tools used in the teaching of architecture and in the practice of sculpture and drawing. But they were also employed, like photographs, in art history teaching for classical periods, and could also be used for the realisation of projects aimed at recreating monuments which had disappeared. These different functions explain the different ways in which the moulds were presented. Their examination helps us to understand the state in which these moulds have come down to us, helps us appreciate the constraints that their presentation involves, and helps suggest new ways of exhibiting them in our century.

INDEX

Keywords : Louvre museum, gypsotheque, moulds, casts, exhibition, presentation, Paris Beaux-Arts school, Sorbonne, Musée des monuments français, antiquities, Delphi, Parthenon

Mots-clés : Musée du Louvre, gypsothèque, moulages, exposition, présentation, École des beaux-arts de Paris, Sorbonne, musée des Monuments français, antiques, Delphes, Parthénon

AUTEUR

JEAN-LUC MARTINEZ

Président-Directeur de l'Établissement public du musée du Louvre