

Version retranscrite et modifiée de la conférence de Jean-Luc Martinez
«L'art grec au musée du Louvre: des salles permanentes aux expositions temporaires »
qui a eu lieu le 14 juin 2006, à l'Institut franco-japonais de Tokyo.

Mesdames, Messieurs, bonsoir,

Je voudrais d'abord remercier les organisateurs de cette conférence -l'Institut franco-japonais, et la Maison des Musées de France-, de m'accueillir ici à Tokyo. Et je voudrais aussi en profiter pour remercier les organisateurs japonais de l'exposition qui va s'ouvrir dans quelques jours à Ueno, le groupe NTV et mes collègues du musée de l'académie des Beaux-arts de Tokyo, avec qui il a été très agréable de travailler.

Je vais tenter, durant cette conférence, d'évoquer la manière dont on a présenté l'art grec au musée du Louvre et dans les musées européens en général. En perspective de la présentation des aménagements actuels, vous me permettrez quelques réflexions sur l'intérêt de l'organisation des expositions temporaires, par rapport à cette question de l'aménagement des oeuvres antiques.

Les termes utilisés dans le titre de cette conférence «L'Art grec au Louvre: des salles du musée aux expositions temporaires» peuvent paraître contradictoires; je vous invite à réfléchir sur ces adjectifs. Dans les musées nous parlons souvent de salles permanentes, qui signifient les salles que nous organisons pour le public régulier du musée, et d'expositions temporaires où, pour quelques mois, on réunit des objets de façon exceptionnelle. Les deux démarches semblent contradictoires mais, durant notre exposé historique, vous verrez que de plus en plus les salles permanentes sont traitées comme des expositions temporaires, et que les expositions temporaires nous permettent parfois de régler certains problèmes des salles permanentes.

C'est donc cette espèce de paradoxe que nous allons garder en filigrane pour comprendre l'histoire des aménagements du musée, sur plus de deux siècles, et c'est tout simplement un plan chronologique que je vous propose pour essayer de faire cette traversée dans le temps.

I. Le Musée Napoléon : 1800-1922 naissance et survie d'un musée des antiques à l'italienne

Vous le savez sans doute, le musée du Louvre a été créé en 1793, mais les collections d'antique sont surtout présentées à partir de 1800 dans ce qui a été appelé « le Musée Napoléon ». Je ne vais pas beaucoup parler des acquisitions, ni de l'histoire des collections mais vais tenter de vous présenter une histoire des présentations des objets. L'on pourrait définir une première période qui est celle de l'impacte des grands musées italiens sur la conception des musées en général et des musées archéologiques en particulier; raison pour laquelle j'ai appelé cette première partie « Le musée des antiques à l'italienne ».

Alors, qu'est-ce qui s'est passé au XVIIIème siècle, en Europe?
Pour répondre à cette question, on peut se référer à un tableau de Bénigne Gagnereaux qui montre le Pape Pie VI présentant au Roi de Suède Gustave II le musée « Pio Clementino », qui présente les collections pontificales. Ce musée, qui ouvre au Vatican, entre les années 1750 et 1780, est la grande réalisation du XVIIIème siècle en matière de muséographie. J'attire votre attention sur certains éléments que nous allons retrouver au musée Napoléon, à savoir d'abord l'esthétique néoclassique, la présence du décor architectural, avec par exemple -sur ce tableau on la devine plus qu'on ne la voit- la coupole qui veut imiter, par ses caissons, les aménagements des thermes que l'on voit à Rome. J'attire également votre attention sur la hiérarchisation des genres, dans la mesure où vous voyez que c'est la statuaire qui est mise en

valeur, souvent présentée dans des niches, les reliefs étant insérés dans les murs. L'espace le plus célèbre du musée Pio Clementino, la rotonde où sont rassemblés les chefs-d'oeuvre, est caractéristique par la richesse colorée de ses décors (les murs sont rouges), et l'intégration des mosaïques au sol. Cette collection pontificale présentée au Vatican, peut être considérée comme le modèle de musée au XVIIIème siècle.

Revenons au Louvre, en cette fin de XVIIIème siècle. Une maquette montre l'état du palais en 1793, au moment de son ouverture. Depuis le départ de Louis XIV à Versailles, la Cour carrée est restée inachevée et vous savez qu'avait été construite une grande aile, le long de la Seine, qui reliait le Palais du Louvre au Palais des Tuileries. A l'époque révolutionnaire le musée est installé dans une aile qui donne sur ce que l'on appelait la Cour de la Reine car la petite galerie au rez-de-chaussée abritait les appartements de la reine. A partir de 1800 est donc aménagé ce qu'on a appelé le musée des antiques. Depuis la cour, on entre par le milieu et peut aller voir les salles à droite et à gauche. Construit par Percier et Fontaine, un grand escalier, qui a en grande partie disparu de nos jours, conduisait à l'étage. Je vous rappelle que, depuis le XVIIIème siècle, l'académie de peinture présente à l'étage, dans une grande salle de format carré que l'on a appelé « le Salon carré », les collections de peinture. On accédait donc à l'étage pour voir ces peintures, les collections de sculpture étant au rez-de-chaussée.

Ces appartements de la Reine, où sont aménagés les antiques du musée Napoléon, n'ont pas un décor neutre puisque figurent au plafond des peintures italiennes du XVIIème siècle (de Romanelli) et des stucs. A l'image de la présentation thématique du Vatican on a choisi de mettre en relation les plafonds avec les objets réunis dans les salles. On a aménagé une salle des saisons, une salle des hommes illustres, une salle des empereurs, une salle des romains. C'est à dire qu'on a regroupé les collections en fonction d'un thème qui est la plupart du temps illustré par les plafonds. Si ce principe d'aménagement est hérité des musées italiens, cela est lié au fait que Bonaparte est revenu de ses campagnes d'Italie avec Ennio Quirino Visconti, un antiquaire qui appartenant à une famille qui a aménagé le musée du Capitole et le musée Pio Clementino à Rome, et qui avait aussi travaillé à l'aménagement de la villa Borghèse. Il fut le premier conservateur des antiques des collections du Louvre, où il reproduisit les aménagements italiens: les statues mises de part et d'autre des baies selon un sens prononcé de la symétrie, les reliefs réduits la plupart du temps au décor des bases ou des murs, et un goût pour un décors polychrome. Au musée Napoléon, on avait intégré des colonnes antiques (par exemple les colonnes prélevées à la rotonde du tombeau de Charlemagne à Aix la Chapelle, durant la campagne d'Allemagne en 1806) et les statues étaient présentées à plus d'un mètre de hauteur sur des socles colorés (souvent du bois peint, pour des raisons économiques).

On reconnaît sur quelques tableaux, le Laocoon présenté dans une niche, derrière des barrières de sécurité, la Vénus Médicis de Florence, le Tireur d'épine du Capitole, et l'Orant de Berlin. C'est donc une tribune qui rassemble des chefs-d'oeuvre, avec des socles très hauts, derrière des barrières de sécurité, et des mosaïques intégrées dans le sol. Dans un tableau d'Hubert Robert montrant la salle de l'Apollon du Belvédère dans son aménagement du tout début du XIXème siècle, on reconnaît la Vénus d'Arles (actuellement présentée à l'exposition de Ueno), et la Vénus du Capitole.

Les musées italiens du XVIIIème siècle servent donc de modèle à l'aménagement de ces galeries, avec pour le conservateur et pour le public un vrai problème de compréhension du parcours, et surtout un problème d'avenir de ce musée, parce que cette muséographie se veut permanente: on peut très difficilement déplacer les reliefs insérés dans les murs, dans bases, et on ne peut pas intégrer dans les salles existantes les nouvelles collections au fur et à mesure qu'elles arrivent. Par exemple, on a très difficilement intégré les chefs-d'oeuvre pris en Allemagne durant les campagnes de 1806-1807, dans le musée Napoléon. On les a donc d'abord présentés à part en organisant des expositions temporaires à l'intérieur d'un musée qui se veut permanent. C'est le problème aussi de l'arrivée de la collection Borghèse, que Napoléon avait acheté en 1807 à la famille du Prince italien, Camille Borghèse, époux de Pauline Bonaparte. Quand elle arrive au Louvre à partir de 1808, on aménage en 1811 une salle (la salle des Caryatides) dans l'aile de la cour carrée pour abriter une espèce de

présentation temporaire de cette collection.

Dès les années 1807-1808 le musée Napoléon a du mal à croître et il y a un conflit entre aménagements permanents et expositions temporaires, au point que dans les années 1812-1815, on imagine un complet réaménagement des collections, mais ce réaménagement est resté inachevé puisqu'en 1815 les Français ont perdu la guerre, et qu'il a fallu rendre à l'Italie et à l'Allemagne la plupart des chefs-d'oeuvre qui leur avaient été pris. Le musée du Louvre est ainsi resté tel qu'il avait été créé par Napoléon pendant presque tout le XIXème siècle, et même pendant une grande partie du XXème siècle.

Je vous en donne quelques exemples pour que vous compreniez la pérennité de cette muséographie. Quand, en 1815, les Français ont rendu les collections italiennes et allemandes, ils se trouvent face à des salles à moitié vides, et la collection Borghèse qui avait été présentée de façon incomplète en 1811, sert à « boucher les trous ». Par exemple, dans la galerie dite « de la Melpomène » (puisque y était présentée une statue représentant la muse Melpomène) est présentée une partie des antiques de la collection Borghèse, mais on poursuit le musée Napoléon, avec cette même hiérarchie, ces mêmes portraits placés sur des colonnes, ces mêmes statues placées sur des bases hautes, avec des reliefs intégrés dans les bases. Et Visconti (qui est toujours là, car les empereurs passent mais les conservateurs restent...) reproduit même ce qu'il a connu à la villa Borghèse.

Finalement, parce que Napoléon a perdu la guerre et qu'on n'a pas remis en cause le musée Napoléon, il survit pendant tout le XIXème siècle dans des aménagements qui ne font que le prolonger. Dans une vue de la même salle datant de 1817, on voit bien qu'il y a le même système de barrière de sécurité avec des mosaïques intégrées dans le sol (ici une mosaïque moderne). Dans une photo de la fin du XIXème siècle, on peut constater que les oeuvres ont été déplacées mais que le principe reste le même, parce qu'on peut difficilement bouger les reliefs intégrés dans les bases ou dans les murs. A la fin du XIXème siècle (on le voit dans un document des années 1890) l'aménagement relève encore de cette muséographie du XVIIIème siècle.

Dans la petite galerie (anciens appartements d'été de la Reine) où se trouvait le Laocoon, on a réinstallé des objets pour remplacer ceux rendus à l'Italie ou à la Prusse mais c'est toujours la même présentation avec des reliefs insérés dans les bases. Dans la salle où était présenté sous Napoléon l'Apollon du Belvédère, c'est le même aménagement, avec la Diane de Versailles des collections royales françaises qui remplace la statue d'Apollon rendu à l'Italie car c'était l'objet qui en était le plus proche stylistiquement.

Le fantôme du musée Napoléon était donc à ce point persistant qu'il obligeait les conservateurs à le faire survivre malgré tout...

Prenons le cas de la Vénus de Milo, une sculpture qui, acquise en 1821, arrive après la chute de l'Empire. Pour être présentée au Roi Louis XVIII, qui devenu important ne circule que dans un fauteuil roulant, cette statue est d'abord placée –de façon provisoire– à l'étage où on pouvait accéder depuis le Palais des Tuileries par la Galerie de peinture, mais on l'a ensuite intégrée dans le musée du rez-de-chaussée. Dans un tableau des années 1821-22, on voit la Vénus de Milo présentée dans la salle du Tibre où, au milieu d'une forêt de statues, elle sera victime de l'accumulation des objets jusque dans les années 1870. Il faut en effet un événement majeur –la guerre contre la Prusse en 1870 et la révolte de la Commune à Paris– pour que cette statue soit provisoirement mise à l'abri et démontée partiellement, et ensuite présentée dans une autre partie du Palais. De 1871 à 1934, on présente la Vénus de Milo entourée de Vénus. C'est à dire qu'on a reproduit la présentation thématique (le regroupement par iconographie, ou par sujet) qui prévalait dans l'aménagement des salles du rez-de-chaussée. Le problème c'est que dans cette salle elle était un peu à l'étroit.

Pour l'anecdote, on a ensuite projeté, d'aménager tous les chefs-d'oeuvre du Louvre à l'étage, regroupant dans la même salle les Esclaves de Michel-Ange, la Joconde, le Concert Champêtre du Titien, la Vénus de Milo... C'est une idée qui revient régulièrement mais ce projet n'a jamais été réalisé. En 1934 on crée un escalier pour permettre un parcours continu d'une galerie à l'autre, et on avance la Vénus de Milo d'une salle : c'est la présentation qui a donc duré de 1934 à juin 2006, puisqu'elle vient d'être montée à l'étage pour les travaux dont je vais vous parler.

Donc si la Vénus de Milo a été présentée dans cette galerie où elle était jusqu'à peu de temps, c'est le fruit de cette présentation du XIXème siècle, et cette « galerie de Vénus » était elle-même la conséquence de la survie du musée Napoléon, et donc d'un choix qui remonte

au mode d'aménagement à l'italienne du XVIIIème siècle.

Finalement, l'aménagement des salles de l'étage où on a fait le choix, au XIXème siècle, de présenter les petits objets, procède d'un même principe qui découle du principe italien d'aménagement du XVIIIème siècle. Comme on le voit dans un tableau qui montre la présentation des années 1824-1830, le Musée Charles X (frère et successeur du roi Louis XVIII) abrite les vases et terre-cuites qui entrent dans les collections du Louvre par l'achat de différentes collections. Ces objets sont présentés séparément des sculptures qui restent au rez-de-chaussée. A l'étage on adapte le décor aux collections, à l'inverse du rez-de-chaussée, mais selon le même principe : au rez-de-chaussée on avait des décors du XVIIème siècle qui avaient imposé des regroupements par sujet, à l'étage ce sont les regroupements des collections qui imposent les décors des plafonds, puisqu'on commande à des artistes français, dans les années 1820-1830, de créer des décors évoquant les collections. On reconnaît dans ces décors un certain nombre des vases des collections Tochon et Durand qui sont présentées dans les salles. Sur un tableau de plafond de François Joseph Heim, qui est toujours en place, figure Jupiter donnant au Vésuve le feu destiné à détruire Pompéi, Herculaneum et Stabies. C'est donc un décor évoquant les cités campaniennes détruites par l'éruption du Vésuve en 79 après JC. C'est aussi pour ces salles du musée Charles X que Ingres peint l'Apothéose d'Homère, aujourd'hui remplacé par une copie.

On voit donc que dans la présentation des collections antiques dans un Palais comme le Louvre, il y a un conflit latent entre le Palais et les collections. Au XIXème siècle ce conflit se résout à chaque fois au profit du Palais, au rez-de-chaussée avec les plafonds de Romanelli et dans les salles de l'étage en adaptant le décor du Palais aux collections.

II. Naissance d'un musée archéologique 1850-1922 **Restituer un contexte ? Le modèle allemand et anglais**

Ce n'est que très progressivement qu'apparaît, à partir des années 1850, un musée archéologique mais il faut revenir un peu en arrière et rappeler que face à ce modèle italien du XVIIIème siècle, s'est constitué en Europe du nord (particulièrement en Angleterre et en Allemagne) des musées très différents, construits exprès pour abriter des collections archéologiques, au point qu'on peut parler d'un modèle anglais ou d'un modèle allemand d'aménagement des salles.

Je vous rappellerai que le XIXème est le siècle du développement de l'archéologie, non seulement parce que les grandes fouilles commencent en Grèce et en Turquie ou dans le Nord de l'Afrique, mais également parce que l'archéologie nationale dans certains pays européens (par exemple pour la Gaule en France) se développe à cette époque. Donc apparaissent des musées de site archéologique, où sont exposés les produits de fouilles, et des musées plus encyclopédiques mais créés de toutes pièces pour recevoir du matériel archéologique. Le meilleur exemple en est le British Museum, à Londres, qui peut se targuer d'être le musée conservant le plus bel ensemble de sculptures architecturales grecques. Ayant acquis la collection de Lord Elgin, les marbres de Parthénon, éléments qui appartiennent l'origine à un bâtiment, le musée doit trouver comment donner une idée du monument alors qu'on en expose seulement des fragments. Dans les années 1920, grâce à un don de sir John Duveen, Le British Museum a finalement opté pour une solution qui permet d'évoquer de façon sobre mais efficace ce décor dans une nouvelle salle aux dimensions des frises sculptées.

Les musées américains, eux aussi, ont été confrontés à cette question et l'ont réglée d'une autre manière, avec ce que l'on appelle, dans la terminologie anglaise des « period rooms », ces salles qui reconstituent une atmosphère, et tentent de donner une idée au public. Au Metropolitan Museum de New York, par exemple, les collections de sculpture étaient présentées à la fin du XIXe siècle dans un péristyle néo-grec, reconstitution du jardin d'une maison, avec une architecture qui veut donner une idée de ce que pouvait être une riche maison grecque ou romaine. Le dernier avatar de cette esthétique c'est le musée Getty à Malibu, puisque le bâtiment créé pour un milliardaire américain reconstitue une villa de la région de Naples, qui sert de cadre à la collection archéologique du musée.

Il y a donc une espèce de modèle anglo-saxon qui consiste à tenter de restituer le cadre architectural.

Il y a aussi et surtout un modèle allemand des musées archéologiques, que j'évoquerai rapidement à partir de quelques exemples. Le complexe muséographique de Munich créé par Louis de Bavière dans les années 1815-1820, avec à la fois les Propylées, la Glyptothèque, et un musée consacré aux petits objets. On pourrait croire que la distinction est la même qu'au Louvre (d'un côté la sculpture, de l'autre les petits objets) mais la collection de sculpture est fort différente de celle du Louvre puisque la Bavière a notamment acquis les marbres de l'île d'Egine, et ses musées se trouvent confrontés au problème de la restitution d'un cadre. C'est le cas également des musées berlinois à la même époque (dans les années 1820 avec l'Altes museum). Les fouilles archéologiques allemandes font venir, notamment de Turquie, du matériel archéologique qui va être présenté dans un musée spécialement construit à la fin du XIXème siècle, le Pergamon museum, construit pour abriter le matériel de fouilles de Pergame, site archéologique qui se trouve en Turquie. Dans le musée, sont remontés des monuments entiers, avec des reconstitutions spectaculaires.

Pour des raisons différentes et avec des collections différentes, le musée britannique et certains musées allemands, parce qu'ils sont très riches en sculptures architecturales, ont donc à résoudre le problème de la mise en contexte de cette sculpture.

Le musée du Louvre ne va pouvoir accéder à ce type de muséographie que grâce à d'énormes changements. Les travaux entrepris par Napoléon III permettent l'aménagement de nouvelles salles et les conservateurs du Louvre vont tenter de reconstituer un décor et de présenter de la sculpture architecturale. Dans les années 1860-70 le projet de Napoléon III, qui reprend celui d'Henri IV est de relier le Louvre aux Tuileries par le doublement de l'aile qui longeait la Seine. Il y a donc création de nouvelles salles de présentation, comme celle que l'on appelle la Salle du Manège qui servait à l'origine aux chevaux du Prince impérial. On crée une nouvelle entrée par le pavillon Denon et un nouvel escalier qui est celui qui conduit aujourd'hui à la Victoire de Samothrace. Toutes les salles de la cour carrée ont été aménagées à ce moment-là.

Les années 1850-1860, c'est l'époque où arrivent d'Egypte ou d'Irak une partie des collections archéologiques qui constituent maintenant le département des antiquités égyptiennes et le département des antiquités orientales. C'est du matériel de fouille, notamment le palais de Khorsabad qui arrive dans les années 1840 et qui est remonté au Louvre. Par imitation de ce qu'on a fait pour l'Egypte et le proche orient, certaines salles d'antiquités classiques présentent de la sculpture architecturale: ces salles ne sont pas près de l'ancien musée Napoléon mais près des salles d'art du proche orient, selon une logique géographique, comme la salle de Magnésie ou de Milet (deux villes antiques situées en Turquie) par exemple. Est créée également une galerie de l'Afrique du nord avec une importante signalétique, et l'accumulation de toutes les catégories d'objets (lampes, céramiques, mosaïques, et sculptures- y compris des fragments).

L'étage est également considérablement transformé à l'époque de Napoléon III par l'arrivée de la collection du marquis de Campana acquise par l'empereur lui-même en 1861. Cette collection est d'abord présentée de façon provisoire à l'exposition de 1862, selon le modèle anglais. Cette exposition sert de modèle à l'aménagement des salles à l'étage à partir de 1863. Cette collection est essentiellement constituée de tombes étrusques mais aussi de matériel qui provient d'Italie du Sud. Sur une sorte de podium central sont entre autres présentés des petits sarcophages et des grands vases, d'autres éléments étant accumulés dans les vitrines. Cette salle -reproduction d'une exposition temporaire à l'intérieur du Louvre- est elle aussi organisée géographiquement, regroupant certaines tombes. Les sculptures n'y sont pas présentées.

Un autre élément à noter est l'utilisation systématique du moulage, dans les collections françaises et européennes en général, au XIXème siècle. Les pays européens se dotant de législations qui interdisent l'exportation d'antiquités, de plus en plus souvent les antiquités sont connues dans les grands musées par des moulages, souvent présentés parmi des originaux. Avec le musée Napoléon III, il y a des salles consacrées aux moulages, comme ceux la colonne Trajane. Ce monument qui se trouve sur les forums impériaux à Rome, a été moulé pour Napoléon III et présenté temporairement. Dans la salle du manège aussi sont présentés des moulages de 1898 à 1927. En 1883, on décide de placer la Victoire de Samothrace sur le palier du grand escalier qui a été construit dans les années 1860-1870, selon

un aménagement qui veut donner l'idée d'un cadre architectural. De part et d'autre de cette sculpture monumentale, à partir de 1900, sont présentés des moulages de sculptures trouvées lors des fouilles françaises à Delphes, en Grèce. Il s'agit donc d'une exposition temporaire de moulage qui est présentée à côté d'un original grec.

Au musée du Louvre, au début du XX^{ème} siècle, il ya donc contradiction entre les salles présentées selon les principes italiens du XVIII^{ème} siècle et ces salles où on a tenté de regrouper géographiquement et chronologiquement les objets.

III. Musée des Beaux-Arts et classement chronologique

La grande synthèse va avoir lieu au XX^{ème} siècle, surtout à partir des années 1920, et est de nouveau liée à des événements extérieurs, en l'occurrence le fait qu'on a été obligé de démonter le musée Napoléon pour protéger les oeuvres face à l'arrivée de l'armée allemande pendant la première et la deuxième guerre mondiale, et de réinstaller les collections après les deux guerres. Les conservateurs du XX^{ème} siècle ont alors tenté de privilégier un parcours chronologique, ce qui nous paraît aujourd'hui une évidence mais ne l'était pas avant cela.

A la fin du XIX^{ème} siècle, au début du XX^{ème} siècle on s'est intéressé aux périodes les plus anciennes et les plus récentes de l'antiquité. C'est à ce moment-là qu'on découvre la protohistoire égéenne (civilisations grecques du 3^{ème} et 2^{ème} millénaire avant JC). C'est à ce moment aussi qu'on découvre l'époque archaïque (8^{ème}, 7^{ème} et 6^{ème} siècles avant JC) et la plupart des musées archéologiques constitués dans les années 1890-1920 (par exemple le Metropolitan Museum de New-York) mettent l'accent sur les périodes les plus anciennes (à l'inverse du musée du Louvre qui était très riche en copies romaines). Dans les années 30, des oeuvres archaïques sont présentées au Metropolitan Museum selon une conception très caractéristique des années 30, qui se définit par une évacuation de tous décors avec des murs les plus simples possibles, et des présentations qui évitent tous les intermédiaires. Le conflit latent entre collection et palais se règle au XX^{ème} siècle à l'avantage des collections mais au détriment du bâtiment et de son décor.

Ce modèle (que l'on a parfois appelé « muséographie clinique ») trouve progressivement sa place au musée du Louvre. L'ancienne cour de la Reine, dont j'ai parlé plus tôt, et qui était une cour à l'air libre longtemps appelée cour du Sphinx (parce qu'une sculpture de sphinx y était présentée) est couverte d'une verrière en 1934, ce qui va permettre le rapatriement des oeuvres qui se trouvaient dans les salles situées dans l'angle Nord-Est de la Cour carrée (les anciennes salles de Magnésie et de Milet). On a également utilisé une petite salle pour regrouper les oeuvres de l'époque archaïque, que le Louvre a acquis dans les années 1880. Avec ces oeuvres sont présentées des copies romaines: on a donc rassemblé dans une salle tout ce qui «fait» grec. Quand on a créé un parcours chronologique dans les années 30, on a nié le Palais, et gommé les décors existant (comme dans l'escalier de la victoire de Samothrace), allant jusqu'à peindre les murs (par exemple dans la galerie de la Melpomène) pour les rendre uniformes. Une des raisons de ces changements est que, au XX^{ème} siècle, face à l'énorme succès des musées qui attirent de plus en plus de public, les sculptures sont le plus souvent présentées contre les murs pour faciliter les déplacements de foules. Il faut donc que le décor des murs s'efface.

Bien entendu, pour élaguer la présentation, on envoie en réserve beaucoup d'objets. Les deux guerres mondiales ont aussi contraint les conservateurs à créer des réserves et à protéger les oeuvres. D'autre part, ces collections avaient d'abord été démontées, restaurées, complétées, ce qui correspondait bien à une présentation par sujet. Au XX^{ème} siècle on a «dérestauré» les œuvres, retirant les compléments modernes du XVIII^{ème} par exemple, ce qui fait que les fragments qui n'ont pas de jambes ou de bras sont très difficiles à présenter.

Par contre, au XX^{ème} siècle, on a mélangé les matériaux (sculpture, terre cuites...) en regroupement les objets d'un point de vue chronologique et en l'introduisant une signalétique.

La présentation actuelle des collections d'art grec du musée du Louvre est le fruit de cette transformation radicale du XX^{ème} siècle. Elle a cependant été modifiée profondément par la création de la Pyramide.

Il y a d'abord la Galerie de Grèce Préclassique, avec en parallèle une galerie documentaire consacrée à l'épigraphie grecque (documents écrits). On accède ensuite à un palier ou chronologiquement on présente le temple d'Olympie (temple des années 460 Av JC) avec une évocation sobre du cadre de la métope. On accède ensuite à la Galerie de la Vénus de Milo où Alain Pasquier a souhaité tenter d'évoquer le contexte d'un certain nombre d'oeuvres. Les stèles funéraires grecques ne sont plus accrochées aux murs comme des tableaux mais mises sur des podium pour qu'on comprenne bien que c'était des stèles fichées dans les sol, et le regroupement des portraits nous parle des personnes qui sont représentées (ici la famille royale grecque d'Egypte). Autre parti pris, la distinction entre les copies et les originaux, par exemple, dans la Galerie dite de la Melpomène, le regroupement des copies romaines évoquant les originaux grecs. Le regroupement consiste à reconstituer la carrière des sculpteurs (par exemple les oeuvres qu'on attribue à Phidias sculpteur du milieu du Vème siècle av JC), le parcours se prolonge ensuite par la salle des Caryatides où sont regroupées les copies de l'époque hellénistique. Tous ces aménagements datent des années 80.

A l'étage, nous sommes les héritiers de la disposition du XIXème siècle, puisque les objets sont regroupés par matériaux. Les bronzes, les figurines de terre cuite, les verres et les vases sont présentés dans des sections indépendantes avec un classement chronologique à l'intérieur de chacune de sections. La galerie Charles X a été réaménagée en 1997, mais avec une contrainte de plus, puisqu'il fallait respecter le mobilier classé qui date de l'époque Charles X.

Voilà, rapidement, l'état du département, fruit d'une synthèse qui s'est élaborée progressivement au XXème siècle, pour tenter de résoudre progressivement ce paradoxe entre une présentation héritée du XVIIIème siècle, et une présentation apparue au XXème siècle qui se veut beaucoup plus chronologique.

En conclusion, je voudrais réfléchir à ce problème d'exposition temporaire et d'exposition permanente, puisque au cours de cette histoire rapide que j'ai dressée du département des antiques et de la présentation de l'art grec au Louvre, vous avez vu qu'à chaque fois, les expositions temporaires des objets ont servi en quelque sorte de détonateur pour un réaménagement des collections.

De nos jours où en sommes-nous ?

Avec Alain Pasquier, nous continuons ce classement chronologique et il a souhaité poursuivre le mélange des matériaux, puisque nous allons aménager (les salles sont fermées actuellement) les galeries consacrées à la Vénus de Milo au rez-de-chaussée dans l'angle Sud-Ouest de la Cour carrée. La Vénus de Milo quitte donc la salle où elle était de 1934 à 2006 pour être placée dans une plus grande salle (qui fait 212 mètres carrés, ce qui permet de tripler la surface qui lui est dévolue) et nous allons créer un nouveau parcours en mélangeant les matériaux. C'est cet aménagement qui doit ouvrir en 2008, et qui nous a permis, pendant le temps de fermeture des salles, d'organiser l'exposition que nous présentons actuellement au Japon.

Nous faisons assez fréquemment des expositions: expositions monographiques, ce qui est rare pour l'antiquité (par exemple sur le potier céramiste Euphronios, ou Praxitèle l'année prochaine) ou thématiques, et il ya une sorte de contamination entre des salles permanentes de moins en moins permanentes et des expositions temporaires de plus en plus longues. Au XIXème siècle une même présentation dans une salle a duré plus d'un siècle (120-130 ans), au XXème siècle une génération (30 ans), maintenant elle dure plutôt 20 ans puisqu'on refait déjà les aménagements que Alain Pasquier avait fait dans les années 80. Il y a une espèce de remise en cause de l'idée de collections permanentes. On peut se demander si un aménagement ne va pas être remis en cause tous les 10 ans, ce qui pose de véritables problèmes, au point que le rêve des conservateurs c'est de voir ce qui existe au Japon, c'est à dire des musées dans lesquels les vitrines sont modulables et où on peut changer la présentation assez souvent.

Une des conséquences de ces nombreuses modifications des salles permanentes et de la volonté d'aller vers le public, c'est que la signalétique a envahi les salles. Dans les salles permanentes vous avez maintenant des textes d'explication pour le public sur

des panneaux permanents, comme pour une présentation temporaire. L'autre problème qui découle des changements d'aménagement de nos salles et de la multiplication des expositions c'est que de plus en plus nos objets bougent. Or, des sculptures cela bouge très difficilement. Par exemple la Vénus d'Arles que vous pourrez voir dans l'exposition de Tokyo, pèse plus de 800 kg, et est très fragile car elle a des restaurations du XVII^{ème} siècle: la déplacer est donc délicat. L'intérêt par contre de la présenter en exposition est de mieux la connaître, de faire des constats d'état le plus précis possible, et de régler des problèmes de socle.

L'exposition temporaire nous permet donc d'accumuler de la documentation pour les salles permanentes. C'est également souvent à l'occasion des expositions temporaires que nous restaurons des objets: par exemple pour cette exposition de Tokyo, on a nettoyé un Lion funéraire attique du IV^{ème} siècle avant JC, qui s'était patiné au fil des siècles. Pour ce faire, on a entouré la sculpture de pâte à papier avec un PH neutre, on a mis du papier d'aluminium, on a ensuite laissé reposer et enlevé la pâte à papier, une fois séchée. En se rétractant la pulpe de papier a absorbé la saleté. Nous avons également pu régler des problèmes importants de montage (certaines statues n'avaient pas véritablement de plinthe pour l'exposition et nous avons dû inventer un système pour maintenir ces sculptures dans ce pays qui connaît des tremblements de terre).

D'autre part, cette exposition que nous présentons à Tokyo nous a permis de tenter des regroupements que nous avons d'abord imaginés pour les salles permanentes: mélange de matériaux entre les vases, les sculptures... C'est une exposition où les objets sont donc classés thématiquement pour dire quelque chose de la civilisation grecque, avec une introduction historique, des salles qui veulent évoquer l'Acropole d'Athènes.

Une salle veut évoquer les nécropoles, une autre section l'éducation du citoyen avec la représentation des portraits de philosophes, une salle évoque le sport avec un ensemble de sculptures et (ce qu'on peut se permettre pour une exposition temporaire) un vase (normalement présenté à l'étage au Louvre). A l'étage, dans une très belle salle éclairée par la lumière naturelle, l'exposition se termine par un certain nombre de sculptures pour évoquer le Panthéon grec. On a pu présenter des oeuvres comme le célèbre Arès Borghèse en espérant que le public va tourner autour de l'oeuvre, ce qu'on ne peut pas toujours faire au musée du Louvre où, comme je le disais tout à l'heure, on est souvent obligé de placer les oeuvres près des murs à cause du flux du public.

Je terminerai en évoquant la présentation temporaire de la Vénus de Milo au Louvre, puisque nous sommes à ce point gagnés par les expositions temporaires que nous testons maintenant dans le musée des présentations provisoires pour les objets des collections permanentes! Le 30 mai 2006, pour une durée de 2 ans, nous avons donc «provisoirement» déplacé la Vénus de Milo à l'étage. Nous avons pu faire une enquête sur l'état de conservation de cette célèbre sculpture, et l'avons ensuite présentée seule dans une salle, pour tester pendant deux ans la présentation qui va être ensuite réalisée dans les salles du rez-de-chaussée. Nous nous posons notamment la question de la forme du socle (doit-il être cylindrique ou de forme carrée) et avons testé la position de la statue par rapport à ce socle, en essayant plusieurs positions.

Je vous remercie de votre attention. A travers cette trop rapide rétrospective je voulais évoquer les enjeux des aménagements des collections archéologiques, qui sont au coeur de notre métier: c'est à dire comment présenter le mieux possible, au public le plus nombreux possible, les collections dont nous avons la charge.

Ceci est de plus en plus compliqué puisqu'au XXI^{ème} siècle nous avons à respecter l'état des objets, à respecter l'histoire du palais (avec même souvent le mobilier qui a été classé) à respecter l'histoire des restaurations, l'histoire des collections, les différents publics (parce qu'un groupe scolaire et des érudits qui viennent visiter les collections n'attendent pas la même chose).

Ancien membre de l'École Française d'Athènes, Jean-Luc Martinez est Conservateur en chef du Patrimoine, au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre.