



HAL
open science

Quand les conservateurs parlent de leurs musées

Nathalie Simonnot

► **To cite this version:**

Nathalie Simonnot. Quand les conservateurs parlent de leurs musées. Transversale. Histoire : architecture, paysage, urbain, 2020. hal-03864312

HAL Id: hal-03864312

<https://hal.science/hal-03864312v1>

Submitted on 18 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Ouverture

Gilles-Antoine Langlois

L'architecture et la lettre : dits et récits d'espaces

14. L'architecture féodale du Japon vue à travers les récits d'étrangers à l'ère Meiji (1868-1912)

Delphine Vomscheid

26. Itinéraire littéraire en France d'une architecture hostile : le gratte-ciel entre fiction et réalité (1893-1930)

Julie Gimbal

38. Quand les conservateurs parlent de leurs musées

Nathalie Simonnot

48. Filmer les architectes de la Reconstruction : rendre présent un « futur passé » ?

Perrine Val

58. *Némésis*, les territoires coupables de Philip Roth

Yankel Fijalkow

68. Qu'est-ce qu'une conséquence logique ? L'écriture du processus architectural : un regard croisé sur *Corrections* de Thomas Bernhard et *Diagram Diaries* de Peter Eisenman

Justyna Morawska

78. Prophéties d'hier et projets narratifs pour demain

Julie Cattant

90. Littérarité et post-modernisme, rhétorique de la colonne dans l'œuvre de Charles Vandenhove

Maxime Coq

102. *Genèse d'un hôpital* de Pierre Riboulet : récit d'une quête du geste architectural juste

Marie Beauvalet-Boutouyrie

Chemins

114. Abbaye Saint-Mathieu de Fine-Terre

Clotilde Quélin

120. Giorgio Grassi, entre vision politique et scepticisme professionnel

Nicolas Duclos

126. Mise en perspective du mouvement brutaliste au regard de la production de Buenos Aires

Gatienne Dubois-Thébaud

Matériaux de la recherche

134. L'Espace Oscar Niemeyer du Havre ou les malentendus d'une réhabilitation

Dominique Dehais, Élise Guillerm, Bruno Proth et les étudiants de l'ENSA de Normandie

Varia

152. L'archive comme source de projet : un immeuble parisien Art nouveau décapité en 1933

Aude Ballard

160. HDR et Thèses de doctorat soutenues CRH - EVCAU - Passages



Couverture: *CATASTROPHE ORDINAIRE*, extrait de carnet de voyage Sahara-Taghit, 1984-1985, F°41' © Francis Martinuzzi

10 €
ISSN: 2551-5071



transversale / 5 / décembre 2020

ENSA Paris Val de Seine / ENSAP Bordeaux



numéro 5 / décembre 2020

transversale
histoire : architecture, paysage, urbain

L'architecture et la lettre
dits et récits d'espaces

L'architecture et la lettre : dits et récits d'espaces



Fig. 1 : Le musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg après le bombardement du 11 août 1944.
HAUG, Hans, « La réouverture à Strasbourg du musée de l'Œuvre Notre-Dame », *Bulletin des musées de France*, n°6-7, 1946, p. 59.

Quand les conservateurs parlent de leurs musées

Nathalie Simonnot

LéaV, ENSA Versailles

On le sait, les conservateurs de musées sont passionnés et lorsqu'ils se livrent à la description des établissements dont ils ont la charge, plus rien ne les retient ! C'est le constat que l'on peut faire à la lecture des articles qu'ils publient dans les revues de musées. S'appliquant tantôt à un exercice dont ils ne sont pas forcément coutumiers malgré leur haut niveau de qualification, tantôt se laissant porter par l'ivresse des mots, les récits des conservateurs oscillent entre exercice d'application obligé et poétique de l'architecture dévoilant une subtile relation entre les collections et l'espace du musée. Ces récits, dans lesquels se mêlent le pragmatisme de la description des espaces et une rhétorique emphatique censée convaincre de la qualité du projet – que ce soit dans le cadre du réaménagement d'un musée ou de l'organisation d'une exposition –, forment autant de supports dont l'historien peut se saisir pour comprendre l'esprit d'une époque.

Cette étude, fondée sur un corpus d'articles de revues de musées des années 1940 et 1950 vise, après un exposé sur les conditions historiques de l'après-guerre, à caractériser d'une part la forme du récit des conservateurs lorsqu'ils s'adressent à leurs pairs, et à comprendre d'autre part comment le récit structure un mode de penser l'espace dans lequel l'architecte (ou le décorateur) est presque toujours évacué, mais où le conservateur se présente comme orchestrateur de la cohérence générale de la présentation.

Reconstruire les musées après-guerre

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les musées, comme de nombreux autres édifices, sortent exsangues du conflit (**Fig. 1**). Dans certaines régions, on ne compte que ruines, dans d'autres on parcourt des salles saccagées par les années d'occupation, ailleurs on a la chance de ne déplorer que des dégâts mineurs. Tous en revanche, quel que soit leur emplacement sur le territoire, doivent reconstruire leur identité et faire peau neuve. C'est l'immense défi qui attend ces établissements, dans un contexte économique difficile où reconstruction ne rime pas forcément avec manne budgétaire, les priorités nationales étant réservées au logement et aux infrastructures de transports. Bon an mal an, et au prix d'un redressement parfois long, les musées se lancent dans la course aux réaménagements. Le musée de demain, universel et pacificateur, promu par la vision de l'UNESCO tout juste créée en 1945 et dont les credos sont repris par la direction des musées de France, doit être un musée différent. Pour cela, il faut moderniser les musées, réorganiser les collections, réaménager les salles, prévoir de nouveaux parcours et attirer le grand public. Juste avant le conflit, les conservateurs qui pour la plupart avaient senti

l'imminence de la catastrophe, avaient mis les collections à l'abri. Ainsi, la plupart des musées, même ceux qui ont été détruits, retrouvent leurs œuvres après-guerre. Le rapatriement des collections est l'occasion de réaliser un inventaire national à grande échelle et d'appliquer les réformes institutionnelles mises en place par les dernières mesures réglementaires¹. À travers la création de trois catégories administratives de musées et d'une Inspection des musées de province, l'État se dote d'un appareil de contrôle et de réorganisation des collections publiques visant à créer des musées spécialisés. Il n'est plus question de faire des « Louvre en réduction² » un peu partout sur le territoire, mais au contraire de procéder à des regroupements thématiques représentatifs de l'histoire locale. Cette réorganisation entraîne un transfert des collections d'un musée à l'autre et par conséquent des réaménagements car les collections doivent trouver place dans des espaces adaptés en termes de conservation et de présentation.

Les revues muséales, lieux d'expressions multiples

Le conservateur à qui incombe cette tâche immense se trouve subitement à la tête d'une organisation qui parfois le dépasse, investi d'une mission dont il tire une grande fierté, mais aussi une grande humilité. Ainsi, dans ces musées de l'après-guerre ce sont des personnalités qui se dévoilent et c'est dans leurs écrits que l'on perçoit le plus justement leurs sentiments face à ces chantiers ambitieux. Avec l'objectif de montrer aux collègues les travaux accomplis dans leur musée, les conservateurs publient dans des revues professionnelles, dites revues muséales, destinées à créer l'émulation nécessaire entre spécialistes. Ces revues sont adossées, soit à des musées, soit à des associations, soit à des institutions. C'est le cas des trois revues choisies ici pour rendre compte de la manière dont les conservateurs parlent d'espaces intérieurs³.

Les revues muséales ont pour mission d'informer de l'actualité des musées et la part consacrée aux réaménagements est très importante. Certaines figures éditoriales émergent pour des raisons diverses allant de la connivence avec les membres de l'équipe de la rédaction, au fonctionnement des réseaux relationnels ou à l'actualité particulière de certains établissements. Au-delà des contenus, d'autres se singularisent par une manière d'écrire qui leur est tout à fait singulière, si bien que l'on peut catégoriser les différents types de prose. Certains optent pour un mode de narration romancée, d'autres sont plus suggestifs en laissant imaginer l'ambiance d'un lieu, d'autres encore se complaisent dans l'envolée lyrique. À l'inverse, certains conservateurs préfèrent un mode de narration moins enlevé, fidèle à l'exigence scientifique de leur profession, quitte à paraître parfois rébarbatif ou à user d'un excès de modestie.

1. Sous le régime de Vichy, la loi du 19 août 1941 classe les musées en trois catégories : les musées nationaux, les musées classés et les musées contrôlés. Cette loi essentiellement technique est validée par l'ordonnance n°45-1546 du 13 juillet 1945 portant organisation provisoire des musées des beaux-arts, puis complétée par le décret n°45-2075 du 31 août 1945 portant application de cette ordonnance.

2. « Le souci des administrations semble avoir été, au XIX^e siècle, de reproduire dans les musées de province, tant bien que mal, nos collections nationales et de faire de

chacun d'eux un Louvre en réduction » (SALLES, Georges, « Les musées de France », *Revue de Paris*, octobre 1945, p. 72).

3. Ces revues sont *La revue du Louvre et des musées de France* (1890-auj.), *La revue de l'association des conservateurs des collections publiques de France* (1923-auj.) et la revue *Museum* (1927-auj.). Ces revues ayant changé plusieurs fois d'intitulés au cours de la période, les références bibliographiques mentionnées dans les notes suivantes mentionnent le nom original.

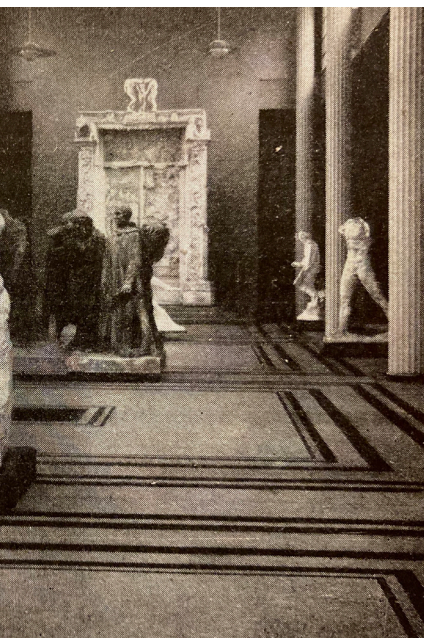


Il ne s'agit pas ici de proposer une analyse linguistique des textes mais de pointer les caractéristiques les plus évidentes des types de narration afin de comprendre comment la transmission de l'information passe, entre autres, par une parole et un vocabulaire spécifique pour traiter de la spatialité.

Des modes de narration

LAISSER IMAGINER L'AMBIANCE D'UN LIEU

En 1948, la villa des Brillants à Meudon où Auguste Rodin a passé une partie de sa carrière est inaugurée à la suite d'un réaménagement important. L'auteur de l'article, Marcel Aubert, conservateur du musée, y plante un décor idyllique chargé d'une atmosphère bucolique où la description du site, du plus près au plus lointain, intègre le musée dans une dimension paysagère.



Une petite maison très simple de pierres et de briques, tournée vers le nord, sur un promontoire de Meudon, au haut des falaises de la Seine, perdue dans la verdure au milieu des champs et des vignes, au bout d'une allée de marronniers, un jardin planté de buis et de lilas avec quelques grands arbres, des acacias, des ormes, des sapins, des charmes, un beau verger, des prés, des bassins d'eau courante, et au-delà, à travers les frondaisons, une vue magnifique sur la large boucle du fleuve, depuis le vallon de Sèvres et les bois de Saint-Cloud et de Ville-d'Avray jusqu'à Suresnes et Puteaux que domine la masse puissante du mont Valérien. De l'autre côté, Paris. Telle est la Villa des Brillants où vient se fixer Rodin⁴.

Par l'attention portée au site, l'auteur vise à suggérer une ambiance bien plus qu'à décrire un musée. Le réaménagement du musée est l'occasion d'une balade in situ où le visiteur doit percevoir l'atmosphère dans laquelle l'artiste a créé ses œuvres. Bien plus qu'une description de la configuration spatiale du musée et dont l'illustration donne une représentation très éloignée du récit (Fig. 2), ce texte vient planter un décor dans lequel le lecteur doit se sentir en immersion. Il est encore question de nature et du rôle qu'elle confère à l'ambiance intérieure d'un musée dans l'article de Germain Bazin publié à la suite de l'ouverture du musée de l'Impressionnisme à Paris⁵. Si l'article, beaucoup plus technique et destiné à présenter les orientations muséographiques retenues, est bien loin de la prose onirique d'un Marcel Aubert, il laisse imaginer le pouvoir de séduction d'un musée qui dialogue avec son environnement :

L'accord entre le musée et son cadre naturel est si complet qu'il n'y a plus en quelque sorte d'intérieur ni d'extérieur ; le visiteur peut sans cesse changer sa sensation du dehors avec celle du dedans, comparer la nature vraie à la feinte ; le beau ciel de l'Île-de-France semble prolonger celui des tableaux, et, du haut de l'escalier sur le grand bassin des Tuileries qui sert de petite marine aux enfants, il est loisible de contempler des régates en miniature, qui font penser à celles de Claude Monet⁶.

Fig. 2 : Le musée Rodin à Meudon
AUBERT, Marcel, « La villa des Brillants à Meudon et le musée Rodin », *Musées de France*, juin 1948, p. 115.

4. AUBERT, Marcel, « La villa des Brillants à Meudon et le musée Rodin », *Musées de France*, juin 1948, p. 115.

5. BAZIN, Germain, « Une expérience : le musée de

l'Impressionnisme », *Museum*, n°1-2, 1948, p. 40-44.

6. *Ibid.*, p. 44.

Par des mots choisis et une iconographie adaptée (Fig. 3), l'auteur immerge le lecteur dans le cadre naturel de ce musée, du moins tente-t-il de le faire, la perception de l'ambiance d'un lieu passant nécessairement par la présence in situ. Si les termes de « ciel », « jardin », « nuances », « naturel », employés plusieurs fois dans l'article, sont descriptifs, ils traduisent par la même occasion une sensation de bien-être que l'auteur cherche à communiquer. Le musée, ouvert en juin 1947 au moment où la végétation du jardin est épanouie, est présenté comme l'écrin tant attendu « de cette peinture délivrée de toute angoisse et reflétant la joie de vivre d'une époque heureuse [...] un symbole de paix revenue⁷ ». Les œuvres y sont « un hymne à la beauté de la lumière et de la couleur [...] en contact direct avec un paysage qui, par la finesse de son ciel et les nuances de ses tons, explique cet épanouissement de la sensibilité française qu'est l'Impressionnisme⁸ ». La relation très forte qui unit à la fois le musée et son environnement, et les peintures avec leur source d'inspiration (les paysages d'Ile-de-France), forment autant d'atouts pour laisser rêver à un avenir meilleur, dans un musée où la légèreté thématique des œuvres forme comme une bouffée d'air après les années terribles de la guerre.

L'ENVOLEE LYRIQUE

Le conservateur cherche à canaliser ses émotions par un discours de circonstance mais duquel déborde parfois un certain emballement qui se traduit par des maladroites poético-lyriques. Dans l'emploi d'une rhétorique emphatique certaines figures se distinguent en libérant, à un moment donné ou à un autre, quelques envolées de style peu utiles à la démonstration. Aussi trouve-t-on au fil des articles de nombreuses phrases qui traduisent une sensibilité mal exprimée, alors que leurs auteurs brillent par ailleurs par leur professionnalisme dans le métier. Au sujet du musée d'Art moderne de la ville de Paris, le directeur des musées de France, Georges Salles, affirme que « ce musée [...] doit comme phénix, sans cesse renaître de ses cendres. Dans sa dernière incarnation, il s'était montré infidèle à sa mission puisque la plupart des grands maîtres contemporains en étaient absents⁹ ». Même type de propos au château de Compiègne où l'inspecteur général des musées de province, Jean Vergnet-Ruiz, déclare que l'origine du château « se perd dans la nuit des temps¹⁰ », ou encore Charles Terrasse, conservateur du château de Fontainebleau, qui écrit que « des splendeurs qu'il évoque, seul le cadre demeure : beau château silencieux au bord du miroir immobile d'un étang, parmi les splendeurs verdoyantes d'une nature indifférente et radieuse¹¹ ». Le musée fait l'objet de considérations maniérées et l'on voit Michel Florisoone, conservateur et rédacteur en chef de Musées et collections publiques de France, écrire qu'il est « le lieu privilégié où doivent se rencontrer les vertus du plus beau passé et les forces du présent¹² », ou Jean Cassou, conservateur du musée d'Art moderne de la ville de Paris, affirmer qu'il « constitue le plus haut pouvoir et la plus haute activité par quoi s'affirme la dignité de l'homme¹³ ». Ces envolées lyriques qui cherchent à convaincre au-delà du nécessaire s'insèrent ici et là au fil du texte, à croire que la simple description de l'organisation intérieure du musée n'est pas assez noble.

7. *Ibid.*, p. 43.

8. *Ibid.*, p. 43-44.

9. *Ibid.*, p. 8-9.

10. VERGNET-RUIZ, Jean, « Château de Compiègne. Essai d'une doctrine de restitution des appartements historiques », *Bulletin des musées de France*, n°9, novembre 1946, p. 15.

11. TERRASSE, Charles, « Musée de Fontainebleau. Le

nouveau musée de l'histoire du château », *Bulletin des musées de France*, n°10, décembre 1946, p. 30.

12. FLORISOONE, Michel, « Les musées français et la campagne internationale des musées », *La revue des arts*, décembre 1956, p. 245.

13. CASSOU, Jean, « Les musées d'art et la vie sociale », *Museum*, n°3, 1949, p. 161.



Fig. 3 : Vue du jardin des Tuileries depuis le musée de l'Impressionnisme, Paris. BAZIN, Germain, « Une expérience : le musée de l'Impressionnisme », *Museum*, n°1-2, 1948, p. 42.

À côté de ces textes où l'engagement de l'auteur à la première personne du singulier est courant, on observe des formes de récits d'une grande modestie où l'auteur se met en retrait, bien que ces dernières soient plutôt exceptionnelles. Vadime Elisseeff, conservateur au musée Cernuschi, pense qu'il n'est pas légitime pour décrire les expositions qu'il a organisées. À Michel Florisoone qui lui demande de rédiger un texte pour Musées et collections publiques de France, il répond : « Je lui ai fait part de mes réticences. Il me semblait, en effet, préférable qu'un de nos collègues veuille bien se charger de faire une critique de ces réalisations¹⁴ ».

LE RÉCIT DU PARCOURS

Afin de rendre compte des aménagements réalisés, les conservateurs décrivent les lieux dans le sens de la visite. Le procédé offre aux auteurs la commodité de décrire le projet d'aménagement sous la forme d'un parcours organisé en une succession d'espaces correspondant au sens de la circulation proposée au public. Les récits sont ponctués par des termes permettant de comprendre le passage d'un espace à un autre (vocabulaire dynamique de la transition, du mouvement) ou par un vocabulaire précisant un lieu (vocabulaire statique de la spatialité, du point fixe), ou parfois encore par un mélange deux types de situations.

La transition :

*De là on pénètre dans [...] Un passage conduit dans [...] Un couloir attenant conduit dans [...] Les deux salles suivantes [...] La visite se continue à l'étage supérieur [...]*¹⁵.

Le point fixe :

Précédemment, ce vestibule était embarrassé de sculptures de toutes sortes et assombri par une décoration détestable [...] En face : salle de sculpture générale. À gauche et à droite : cinq salles d'histoire locales [...] Premier étage : 4 salles. 1 : peintures avant le 18^e siècle / 2 : tapisseries, émaux, faïences 16-17^e siècles / 3 : peintures 18-19^e siècles [...] Étage supérieur : une seule salle pour l'histoire naturelle et l'ethnographie générale¹⁶.

La transition et le point fixe :

Entrée : À son entrée dans le musée, par l'avenue du Président-Wilson, le visiteur se trouve dans un hall [...] Là, plusieurs directions le sollicitent. Le Musée ayant été construit sur une pente [...] un difficile problème s'offrait aux architectes comme il s'offre aux conservateurs. Des panneaux explicatifs avec plans, flèches et indications diverses, donnent aux visiteurs un aperçu général de la composition du Musée, des œuvres qu'ils trouveront dans telle ou telle salle, des itinéraires qu'ils peuvent adopter¹⁷ (Fig. 4).

14. ELISSEEFF, Vadime, « Techniques d'expositions », *Musées et collections publiques de France et de la communauté française*, n°66, 1959, p. 11.

15. HAUG, Hans, « La réouverture à Strasbourg du musée de l'œuvre Notre-Dame », *Bulletin des musées de France*,

n°6-7, août-septembre 1946, p. 57-62.

16. GOUNOT, Roger, « La réouverture du musée Crozatier au Puy », *Musées de France*, Mars 1950, p. 49-52.

17. CASSOU, Jean, « Le musée d'art Moderne », *Museum*, n°1-2, 1948, p. 46.

En reproduisant les conditions de la visite, les auteurs parlent tout autant d'espace que de collections, associant étroitement les œuvres à leur cadre spatial et soulignant que leur observation est dépendante des conditions de présentation. Si ces procédés ont l'avantage de la rigueur descriptive, ce type de récit peut en revanche devenir monotone et faire basculer la narration dans une forme très scolaire. Peu d'articles parviennent à éviter ces modèles de structuration prédéfinis qui substituent à un regard plus approfondi sur les espaces du musée une narration plutôt descriptive qui n'apporte que peu d'éléments de réflexion sur l'innovation de ces aménagements. Aussi, si le projet d'aménagement du musée trouve par ces récits une forme de réception auprès des lecteurs, il perd chemin faisant des éléments plus essentiels à sa démonstration (objectifs, dispositifs, résultats) que viennent en revanche combler les illustrations des articles qui sont plus explicites.

Conservateur versus architecte

On le voit, la rhétorique des conservateurs tient à des effets de style parfois mal maîtrisés tout autant qu'à une vision du musée présentée dans un contexte plus large que son seul cadre architectural. Même si les conservateurs consacrent une grande partie de leurs articles à décrire l'espace intérieur du musée à leur manière, ils occupent aussi le terrain face aux spécialistes de l'aménagement de l'espace que sont les architectes. En tant que coordinateurs du projet d'aménagement, les conservateurs débordent souvent sur des domaines de compétences qui ne sont pas les leurs et n'hésitent pas à présenter plans, coupes, élévations et autres axonométries pour illustrer leurs intentions. Au mieux, l'architecte qui a réalisé le projet est mentionné, mais il arrive aussi qu'il soit présenté comme un incompetent. Jacques Guillouet, occupé à remettre sur pied le musée de Dieppe, estime que parmi les architectes, « il s'en trouve fort peu que la réalisation d'un aménagement de musée intéresse vraiment pour la raison essentielle que les problèmes ne leur sont pas du tout familiers¹⁸ » et que le conservateur « est le seul dans l'affaire à connaître le but poursuivi¹⁹ ».

Sur des questions muséographiques très techniques, comme la lumière, les conservateurs ont parfois des positions bien arrêtées. Paul Rivet, directeur du musée de l'Homme, montre une certaine défiance à l'égard de la lumière naturelle au point d'imaginer des musées sans ouvertures – « Je pense que les musées de l'avenir seront des musées aveugles, sans fenêtres » – tout en soulignant que « la grande difficulté sera de convaincre les architectes²⁰ ». L'élargissement des tâches des conservateurs exige qu'ils s'occupent également des aspects de présentation au grand public. On leur demande « une compétence de décorateur²¹ » si bien que « cette nouvelle orientation de la muséographie oblige les conservateurs à être, dans une large mesure, des créateurs²² ». Dans l'exposition Jeanne d'Arc et son temps, organisée au musée des beaux-arts de Rouen en 1956, le directeur du musée, Hubert Guillet, qui conçoit l'exposition

18. GUILLOUET, Jacques, « La restauration des musées sinistrés », *Bulletin trimestriel de l'Association générale des conservateurs des collections publiques de France*, n°33, novembre 1950, p. 3.

19. *Ibid.*

20. RIVET, Paul, « Organisation d'un musée d'ethnologie »,

Museum, n°1-2, 1948, p. 111.

21. Anonyme, « Éditorial sur les tâches diverses d'un directeur de musée », *Musées et collections publiques de France*, n°54, janvier-Mars 1956, p. 61

22. DOBRONIC, Lelja, « À la recherche d'un nouveau type de musée d'histoire », *Museum*, n°4, 1954, p. 235.

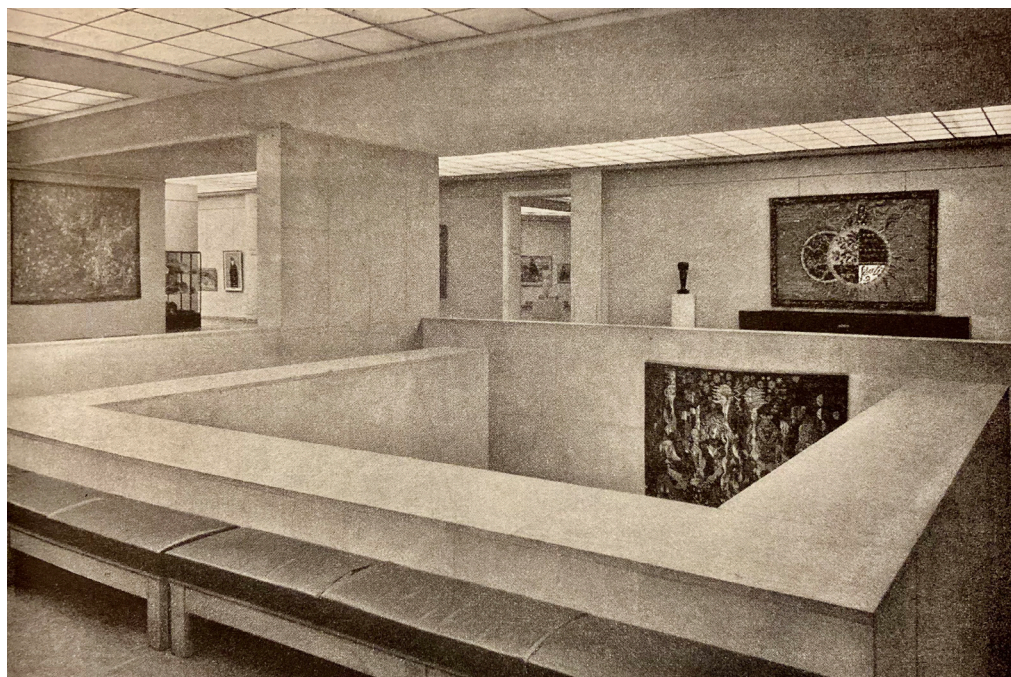
en collaboration avec la conservatrice Régine Pernoud, se présente en tant que « décorateur²³ ». La distinction entre le concepteur d'un aménagement, c'est-à-dire celui qui pense le projet en fonction des collections (le conservateur), et celui qui, à l'appui d'un programme, propose une manière de le mettre en œuvre (l'architecte ou le décorateur), est très floue dans ces années. Consciente des enjeux professionnels qui se nouent à ce moment-là autour de la reconstruction et du réaménagement des musées, la responsable éditoriale de la revue *Museum* affirme qu'« au cours des années qui viennent, ce sont les problèmes de construction et sans doute aussi de réfection et de transformation, qui occuperont la vedette dans le monde des musées²⁴ ». Dans l'éditorial d'un numéro sur l'architecture des musées, *Museum* pose les bases d'une collaboration nécessaire dans laquelle le rôle de chacun serait bien défini : le conservateur est « responsable du programme » et l'architecte « du parti, l'œuvre commune se modelant par approximations successives²⁵ ». Le besoin de délimiter des champs de compétence témoigne de la difficulté pour les conservateurs d'accepter que le projet qu'ils orchestrent soit un objet partagé, et non leur seule œuvre personnelle. Par leurs articles, ils donnent souvent l'impression que l'architecte est une pièce rapportée, nécessaire au projet et sur qui ils ont un ascendant en tant que représentants du maître d'ouvrage. En matière d'organisation spatiale, ils cherchent surtout à affirmer leur mainmise sur un projet dont ils revendiquent la conception globale, quand bien même les noms des collaborateurs sont cités.

Entre autopromotion personnelle et souhait de convaincre les confrères des nécessaires aménagements à entreprendre pour faire passer leurs musées dans l'ère de la modernité, ces récits se déclinent en une palette très variée de propos, tantôt excessifs de modestie, tantôt dithyrambiques au point de ne plus savoir quel est l'objet du propos : le conservateur ou l'espace intérieur. Cette fusion entre le professionnel de la conservation et l'espace qu'il administre, montre que le récit des conservateurs – avec son vocabulaire propre, ses tournures de styles, ses faux effets de surprise qui trahissent parfois des maladresses d'écriture – constitue en soi un objet d'étude dont la réception entraîne une représentation particulière des espaces. À la confluence entre architecture intérieure des musées et rhétorique professionnelle, ces récits nous en apprennent autant sur les espaces eux-mêmes que sur ceux qui en revendiquent, à tort ou à raison, la paternité conceptuelle.

23. GUILLET, Hubert, « Une expérience éducative au musée des beaux-arts de Rouen : l'exposition Jeanne d'Arc et son temps », *Museum*, n°4, 1956, p. 242.

24. MORLEY, Grace, « Les musées et l'Unesco », *Museum*, n°2, 1949, p. 6.

25. Anonyme, « Éditorial », *Museum*, n°2, 1956, p. 69.



Les conservateurs de musées parlent fréquemment d'espace architectural et d'organisation spatiale lorsqu'ils sont responsables d'un projet d'exposition ou d'aménagement. Après la Seconde Guerre mondiale, au moment où il a fallu remettre les musées sur pied, nombreux ont été les réalisations qui ont donné lieu à des descriptions de leur part. L'étude des récits qu'ils livrent à leurs confrères à travers la publication dans des revues professionnelles permet d'analyser la manière dont ils exposent leurs arguments et comment ils se positionnent par rapport aux architectes. Ces textes montrent que la paternité du projet d'aménagement n'est pas évidente et que la collaboration autour d'un même dessein laisse aux conservateurs la liberté d'aller sur des terrains de compétences qu'ils ne maîtrisent pas forcément.

Mots clefs : Conservateurs de musées, Architectes, Revues muséales, Aménagement.

Museum curators frequently speak of architectural space and spatial organization when they are in charge of an exhibition or development project. After the Second World War, when museums had to be rehabilitated, many construction projects inspired descriptions by curators. By studying the stories they tell their colleagues through publications in professional journals, it is possible to analyze how curators present their arguments and how they position themselves in relation to architects. These texts show that the genealogy of the development project is not so obvious and that collaborating around the same design allows curators to explore areas of expertise that they do not necessarily master.

Keywords : Museum curators, Architects, Museum journals, Design, Development.

Fig. 4 : Escalier d'honneur, musée d'Art moderne de la ville de Paris.
CASSOU, Jean, « Le musée d'art moderne », *Museum*, n°1-2, 1948, p. 47.

transversale

Histoire : architecture, paysage, urbain
(création 2016)

Comité éditorial

Directeur de rédaction: Gilles-Antoine LANGLOIS, Pr ENSA Paris Val de Seine

Secrétaires de rédaction: Samuel DRAPEAU, MCF ENSAP Bordeaux

Marie GAIMARD, MCF ENSA Paris Val de Seine

Conseil scientifique - Comité de lecture

Laurence BASSIÈRES, MCF ENSA Paris-La-Villette

Fabien BELLAT, MCFA ENSA Paris Val de Seine

Gauthier BOLLE, MCF ENSA Strasbourg

Serge BRIFFAUD, PR ENSAP Bordeaux

Laurence CHEVALLIER, MCF ENSAP Bordeaux

Émilie D'ORGEIX, PR EPHE

Samuel DRAPEAU, MCF ENSAP Bordeaux

Ammar ELOUEINI, Tulane School of Architecture (La, USA)

Marie GAIMARD, MCF ENSA Paris Val de Seine

Jean-Pierre GUILHEMBET, PR Université de Paris-Diderot

Gilles-Antoine LANGLOIS, PR ENSA Paris Val de Seine

Christel PALANT, MCF ENSA Paris Val de Seine

Gilles RAGOT, PR Université Bordeaux-Montaigne

Donato SEVERO, PR ENSA Paris Val de Seine

Publication

ENSA Paris Val de Seine, Philippe BACH directeur

ENSAP Bordeaux, Camille ZVENIGORODSKY directrice

& EVCAU, Nabil BEYHUM & Marie GAIMARD directeurs

UMR CNRS Passages, Bernard DAVASSE, directeur site ENSAP Bordeaux

Graphisme

Charlotte PETER, Architecte DE

ISSN : 2551-5071 - transversale / Paris & Talence

Toutes les propositions d'articles doivent être adressées à :
gilles.a.langlois@bbox.fr