

La Couleur de l'histoire.

Entre perception esthétique et enjeux sociaux.



Benjamin Baranger De Forni // 2024-2025

Mémoire de Master

Sous la direction de Mme. OLLIER Xavière

Soutenance du 23 juin 2025

Membres du jury :

Xavière Ollier, Coloriste, PAST, UT2J

Jack Marausse, Architecte DPLG

Université Toulouse II Jean Jaurès
Institut Supérieur Couleur Image Design

La Couleur de l'histoire.

Entre perception esthétique et enjeux sociaux.



Benjamin Baranger De Forni
Master Design d'Espace, Couleur, Lumière
2024-2025

Sommaire

Remerciements.	9
Introduction.	11-20
Depuis quand le colorisme ?.....	11
Le rôle de la couleur dans l'espace.	13
Stratégies d'usage de la couleur.	15
En quoi le CMF peut être utilisé dans les musées.	18
I : État des lieux des musées et postulats de départ.	21-79
1.1 -Enjeux de la partie 1.	22
1.2-La muséographie actuelle.	23-42
1.2.1 La sociologie dans les musés.	23
1.2.2 Conservation du patrimoine.	30
1.2.3 Règle muséographique.	42
1.3-Chromophobie.	46-65
1.3.1 Le principe de chromophobie de David Batchelor.	46
1.3.2 Blanc et ses symboles.	48
1.3.3 Le gris et le neutre.	58
1.3.4 La neutralité des musées.	65
1.4 La médiation au service de la culture.	69-79
1.4.1 La médiation quelle méthode ?	69
1.4.2 Quelle enjeu ? est-elle nécessaire ?	77
1.4.3 Des exemples de médiation.	79
II : Inviter le design CMF dans les musées.	85-98
2.1 -Enjeux de la partie 2.	86
2.2 Vers une muséographie sensible.	87-98
2.2.1 Usage du décor.	87
2.2.2 Le multisensoriel au service du savoir.	94
2.2.3 Inviter la couleur dans les musées.	98
2.3 Inviter la couleur dans l'Antiquité.	101-119
2.3.1 Une propagande chromophobe dans les musées.	101
2.3.2 Évolution chromatique, recherche expérimentale sur les traces du passé.	111
2.3.3 La vérité révélée grâce à Vinzenz Brinkmann.	119
2.4 Comment réinventer la couleur grâce aux fac-similés ?	125-137
2.4.1 Fac-similé ou réplique de quoi parlons-nous ?	125
2.4.2 Restauré sans altérés.	129
2.4.3 Fac-similé un outil immersif.	137
III : Appliquer le design CMF aux musées.	143-160
3.1 Enjeux de la partie 3.	144
3.2 Immersion partielle ou totale.	145
3.2.1 Immersion partielle.	145
3.2.2 Immersion totale.	147
3.3 Quelle outil.	150
3.4 Problématique de projet professionnel.	160
Bibliographie.	173-177
Webographie.	179-181

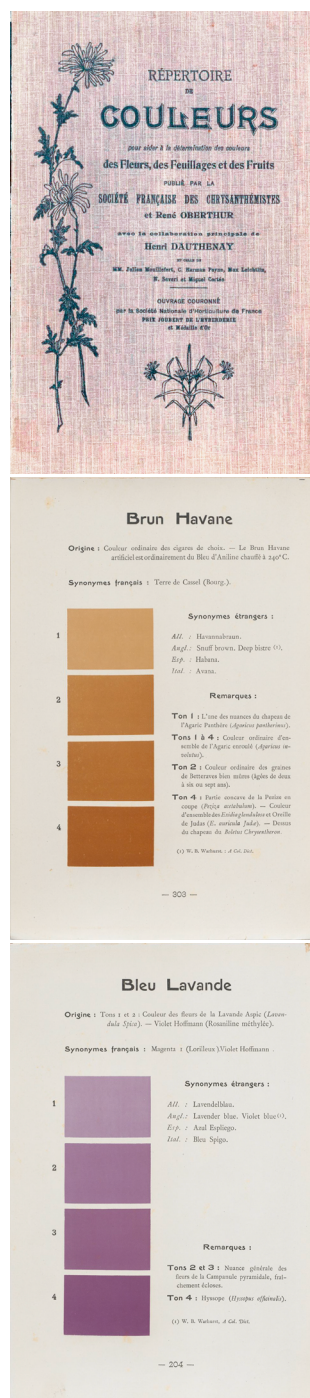
Remerciement

Je tiens en tout premier lieu à remercier Mme Ollier pour le suivi qu'elle a dispensé tout au long de la rédaction de ce travail de recherche théorique. Ses retours ont enrichi au quintuple ce travail, et sans ces retours, je ne pense pas que ce travail aurait été aussi dense en informations. Je tiens également à remercier Mme Guerry, qui a suivi mon travail de recherche expérimentale, qui a été la genèse de ce projet. Sans son accompagnement, je n'aurais peut-être pas choisi de traiter ce sujet, aussi passionnant que complexe. Il serait aussi ingrat, ou du moins indélicat, de ne pas remercier Mme Gerion, qui a été très réactive tout au long de ce travail pour me fournir toutes les ressources littéraires afin de proposer un travail de qualité, ainsi que ses collaborateurs, qui ont été d'une grande bienveillance pour l'envoi de certaines lectures indisponibles à Montauriol. Ce travail a mobilisé bien au-delà de ma seule personne, il a mobilisé de multiples acteurs. Je remercie également mes confrères et les entreprises qui m'ont énormément apporté en termes de conseils et de connaissances sur le terrain. Donc merci au Studio Nacarat Color et à la CMA de m'avoir permis d'en apprendre plus sur le milieu du design. Je tiens aussi à remercier le musée Ingres Bourdelle de Montauban pour leur accompagnement lors de mon travail de recherche expérimentale, théorique et professionnelle. Ainsi que l'Abbaye de Beaulieu-en-Rouergue pour son aide et son engagement en pour la lecture de ce travail. Merci à eux d'avoir répondu à mes questions et à mes demandes. Merci à Laetitia Vincent-Genod, directrice adjointe du musée, pour sa patience et pour son engagement envers mon travail. Je remercie également mes collègues et confrères de l'université, qui m'ont apporté un soutien mutuel et de nombreux conseils, mais aussi mes proches, qui ont été à l'écoute de ce travail et m'ont permis de remettre mes pensées en ordre pour qu'elles puissent être compréhensibles dans cet écrit. Je pourrais remercier encore beaucoup de personnes, mais je me contenterai ici de les citer : M. Cassin, Mme Terbha, Mme Becheras, M. Labadie, Mme Herraud, Mme Astier, Mme Tac, Mme. Carme, Mme Guénnégou, Mme Domergue, Mme. Mace, Mme. Cornely, Mme. Ajax, Mme. Engelder, Mme. Siaka M. Jeannière, M. Cournet, Mme Bertrand. Merci à eux de m'avoir aidé, pour certains depuis des années, pour d'autres depuis quelques mois. Merci également au jury, composé de Mme Ollier et M. Marrausse, pour leur soutien et leur suivi indispensable à ce travail de recherche théorique.

Introduction

Depuis quand le colorisme ?

La couleur, son étude et son usage sont difficiles à dater avec précision, mais on peut néanmoins tenter de situer l'émergence du métier de coloriste. Aux États-Unis, ce métier est reconnu depuis le milieu du XX^e siècle, tandis qu'en France et en Europe, cette reconnaissance est restée longtemps timide. Ce n'est véritablement qu'à partir des années 1980 que le métier de coloriste commence à être perçu comme une profession à part entière, notamment grâce à l'influence de grandes figures comme le duo Dominique et Jean Philippe Lenclos, qui ont joué un rôle majeur dans la diffusion et la théorisation de la couleur appliquée à différents domaines tels que l'architecture, l'édition ou l'industrie. Avant cette période, la couleur était une discipline reléguée au second plan, souvent considérée comme un savoir caché ou secondaire. Dans son ouvrage *De la couleur* (comme un code), Sandra Chamaret consacre plusieurs chapitres à l'usage de la couleur dans divers domaines ainsi qu'à son histoire. On y découvre l'importance de la couleur chez les naturalistes, dans les illustrations médicales, ou encore dans les schématisations scientifiques où elle sert à accompagner la compréhension des idées et des concepts. D'une manière générale, le métier de coloriste tel qu'on l'entend aujourd'hui est relativement récent. Il trouve ses racines après la Seconde Guerre mondiale, avec la relance de l'industrie et l'essor de la société de consommation, où la couleur devient un élément clé du marketing et du design. Cependant, si l'on s'intéresse à une définition plus large du coloriste, on se rend compte que ce métier possède en réalité des racines bien plus anciennes. Dans *La peur de la couleur*, David Batchelor cite Charles Blanc¹, il désigne le peintre à la fois comme dessinateur et coloriste.

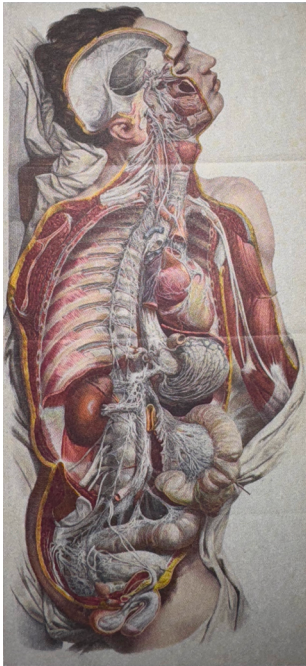


Répertoire de couleur, Henri Dauthenay, 1905.

1. Blanc, C. (1867). *Grammaire des arts du dessin*. Paris

2. David Batchelor, *La peur de la couleur*, 2001, P27-L5.

3. David Batchelor, *La peur de la couleur*, 2001, P26-L22.



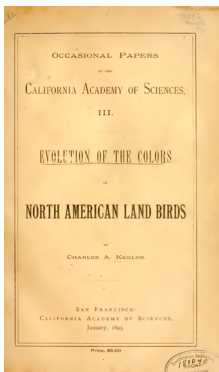
Traité complet d'anatomie de l'homme.

La planche 100 du troisième tome représentant le nerf grand sympathique sur un cadavre à l'échelle

1. Planche colorée par Madame Mantois.

© Service Commun de la Documentation de l'université de Strasbourg. Photographies: Alain Kaiser.

Il écrit : « Il semble que l'éternel coloriste ait été moins jaloux de son secret que l'éternel dessinateur.² » Blanc remet également en question l'expression souvent entendue à son époque : « On devient dessinateur, mais l'on naît coloriste.³ » Ces exemples montrent que le terme « coloriste » existait déjà et qu'il était étroitement lié au peintre, car maîtriser la couleur était une condition essentielle à la création artistique. On retrouve également ce sens du mot « coloriste » chez les naturalistes, qui utilisaient la couleur pour classer et représenter les espèces de manière plus précise. Dans *De la couleur* (comme un code), Sandra Chamaret évoque la création de nuanciers par ces scientifiques afin de catégoriser les couleurs observées dans la nature. À ce titre, leur travail peut également être assimilé à celui d'un coloriste, dans le sens où il impliquait une maîtrise et une classification rigoureuse de la couleur. Ainsi, le coloriste est une figure qui se définit autant par une approche pratique que théorique de la couleur. Il manipule différents médiums (acrylique, aquarelle, nuancier) et possède une connaissance approfondie de l'histoire de la couleur et de ses grandes figures théoriques, telles que Goethe, Chevreul ou Newton. Son rôle ne se limite donc pas à l'application de la couleur, mais englobe aussi son étude, sa signification et son impact dans divers domaines, faisant de lui un acteur essentiel de la perception et de l'usage des couleurs dans notre quotidien.

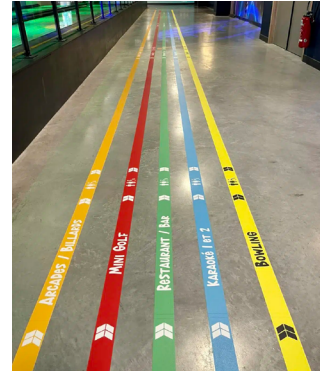


Evolution of the colors, North american land birds Charles A. Keeler, 1893.

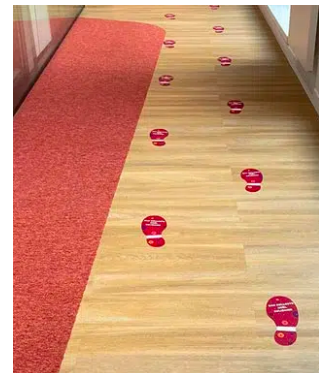
Le rôle de la couleur dans l'espace

Après avoir exposé l'histoire du colorisme et la maîtrise qu'il implique, il est essentiel d'aborder le lien entre mon expertise et mon domaine d'application dans le design. En tant que designer d'espace et d'environnement, je considère primordial d'expliquer les nombreuses utilités de la couleur dans ce domaine. Elle joue un rôle fondamental, notamment dans la signalétique, permettant d'orienter intuitivement les usagers dans un espace vaste sans avoir recours à une signalétique trop contraignante. Par exemple, les salons professionnels comme Maison & Objet utilisent des univers colorés pour zoner les espaces sans marquage excessif au sol. De même, la clinique de Muret a mis en place un système de signalétique par couleur : l'orange pour les admissions en chambre, le bleu pour le service de la clinique du sommeil et le jaune pour les consultations. L'usage de la couleur en signalétique se généralise, car il permet un guidage instinctif et une meilleure lisibilité des espaces. Un autre aspect proche de la signalétique est le zonage, qui permet de différencier des espaces au sein d'un même lieu par la couleur. On retrouve cette méthode dans les salons et forums, mais aussi dans les stades et autres espaces vastes. Un exemple personnel concerne un laboratoire d'analyse où l'espace café est mis en évidence par un vert pastel très doux, tandis que la salle d'attente est délimitée par des clostras, jouant sur une séparation entre matière et couleur. Le bois des cloisons apporte une chaleur contrastant avec les guichets blancs qui rappellent la tapisserie à motifs végétaux. Cette approche est aussi courante dans les boutiques, où des zones distinctes sont mises en valeur par des traitements colorés différents. Cette méthode simple permet de segmenter un espace unique sans cloisonnement physique.

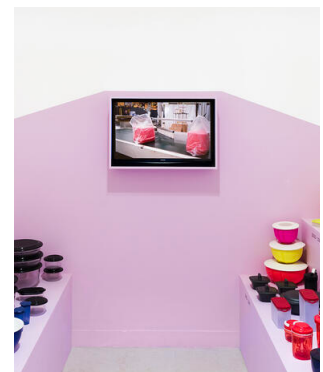
Ivazio Island, Bordeaux. Photographie.
Auteur Inconu.



Signalétique proposée par 3Ds groupe,
3ds.fr
Photographie.
Auteur Inconu.



Oh couleurs !
Le design au prisme de la couleur
Musée des arts décoratifs de bordeaux
Musée du design de bordeaux.
Photographie.
Auteur Inconu.



La grande pharmacie de Bailly, Paris.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Pharmacie Morand Delaune.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Au-delà du zonage, la couleur permet également de créer des ambiances spécifiques, grâce aux peintures murales, papiers peints ou encore aux jeux de lumière. Un exemple marquant est l'exposition Sex Appeal au Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse, qui utilise la couleur pour structurer les espaces en fonction des thèmes abordés. Cela génère une signalétique passive et instaure des ambiances immersives, à l'image d'IKEA, où les univers de chaque espace sont fortement marqués pour guider intuitivement les visiteurs. La couleur a un impact considérable sur l'aménagement intérieur. Elle renvoie également à une symbolique, qui peut être issue d'expériences personnelles ou de constructions sociales collectives. Par exemple, le noir, souvent perçu négativement, est aujourd'hui associé au luxe grâce à la mode. De même, le vert est largement utilisé dans les pharmacies pour symboliser la nature et la guérison, tandis que l'orange, synonyme de dynamisme, est très présent dans l'univers du sport. Le rose, quant à lui, est souvent utilisé dans la parfumerie, perpétuant le stéréotype du rose pour les filles et du bleu pour les garçons. Pourtant, dans l'Antiquité et au Moyen Âge, le rouge et le rose étaient associés aux hommes pour leur connotation de puissance et de richesse, alors que le bleu était réservé aux femmes, en référence à la Vierge Marie et à la voûte céleste. Aujourd'hui, le bleu est perçu comme une couleur apaisante, associée à la spiritualité et au calme, illustrant ainsi l'évolution des codes culturels et sociaux autour de la couleur.

Stratégies d'usage de la couleur.

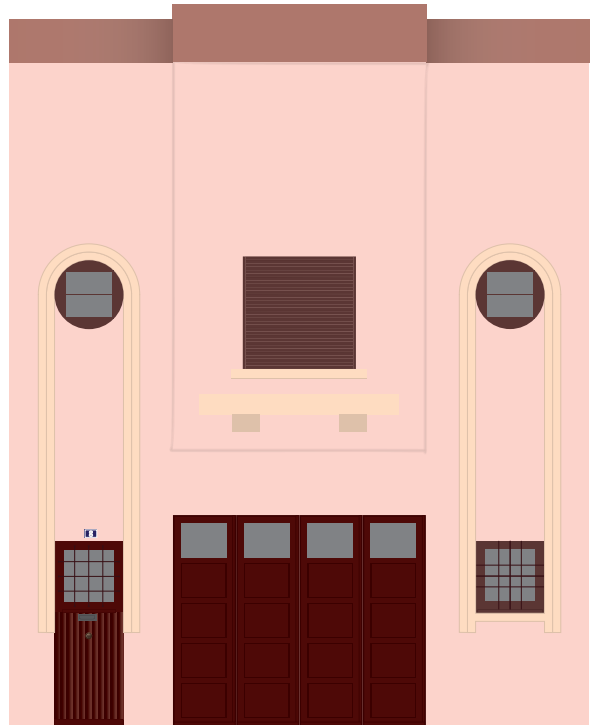
Parler de l'utilité de la couleur dans le design d'espace sans évoquer la méthodologie reviendrait à alimenter tous ces débats stériles qui considèrent la couleur comme un élément secondaire, purement esthétique, une frivolité sans réelle importance. Pourtant, comme l'a bien démontré David Batchelor dans *La peur de la couleur*, la couleur est omniprésente, qu'on le veuille ou non.

Elle nous entoure, elle s'impose à nous, elle façonne notre perception du monde et influence nos émotions. Être coloriste, c'est bien plus qu'un simple goût pour les harmonies chromatiques : c'est une véritable expertise qui repose sur des méthodologies précises. Ces méthodologies ne nous dépossèdent pas de la subjectivité inhérente à notre travail, mais elles permettent de proposer des compositions colorées équilibrées et cohérentes. Je ne compte plus le nombre de fois où j'ai voulu des façades outrageusement saturées dans les rues, témoignant d'un manque de réflexion sur l'harmonie des couleurs. Pourtant, certaines règles existent, et notre travail consiste précisément à trouver un juste équilibre entre expression personnelle et respect des principes fondamentaux de la couleur. Il est donc essentiel de parler de la méthodologie que nous utilisons. La plus connue est celle développée par le duo Dominique et Jean Philippe Lenclos, qui se situe à mi-chemin entre l'archéologie, l'histoire et la maîtrise chromatique.

Typologie de façade, 7 Rue du Faubourg-Sainte-Blanche, 82200 Moissac.
Illustration.
©Benjamin Baranger De Forni.



Typologie de façade, 8 Rue Hippolyte Dôtours, 82200 Moissac.
Illustration.
©Benjamin Baranger De Forni.



Leur concept de localité de la couleur est fondamental, car il permet de réancrer la couleur dans un contexte donné, à une époque où notre environnement visuel tend à s'appauvrir. Cette méthode repose sur un travail de relevés in situ et sur une recherche historique approfondie, visant à restaurer notre patrimoine chromatique. Une fois ces relevés effectués, une étape de contretypage et de synthétisation est nécessaire afin de concevoir des palettes cohérentes. Lors de cette phase, on crée également des typologies permettant d'obtenir une vision d'ensemble de l'équilibre chromatique des éléments architecturaux. En règle générale, ma propre méthodologie suit un processus similaire : d'abord, un relevé des données sur site, suivi d'une analyse et d'un tri pour en extraire l'essence même de la couleur. Ce travail préparatoire permet ensuite d'articuler un projet autour de la synthèse des éléments collectés. Bien entendu, chaque projet a ses spécificités et peut nécessiter des ajustements méthodologiques, mais il est essentiel de s'appuyer sur une structure rigoureuse pour garantir des résultats cohérents et pertinents. J'ai appliqué cette méthodologie aussi bien dans le cadre de mon projet de recherche expérimentale que pour mon projet de fin de licence, Visite chromatique du jardin botanique de Montauban. Sur place, j'ai réalisé un travail de contretypage des parterres floraux afin de proposer des nuanciers spécifiques pour chaque zone du jardin. L'ob-

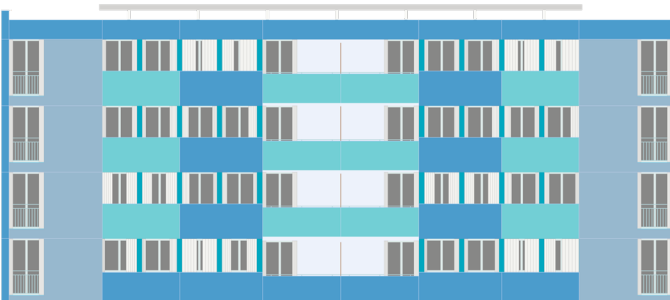
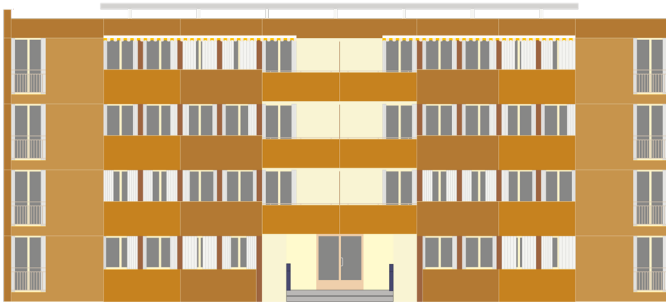
jectif était de structurer l'espace et, à terme, de créer un parcours interactif sous forme de chasse au trésor chromatique. Si l'on doit retenir une seule chose de cette réflexion, c'est que le coloriste est un professionnel qui applique une

Visite Chromatique du jardin botanique de Montauban planche Portfolio 2023.
Photographie.
©Benjamin Baranger De Forni



méthodologie rigoureuse pour proposer des projets ancrés dans la réalité des relevés effectués. Certes, la part de subjectivité reste inévitable, mais l'entraînement du coloriste à percevoir les nuances et à projeter mentalement un résultat final lui confère une expertise unique. Il est aisé pour d'autres professionnels de relativiser les compétences d'un coloriste, mais ce n'est que lorsque ces mêmes professionnels sont à l'origine d'un carnage que le coloriste brille par son expertise après coup. Certains professionnels devraient accepter que la création est le fruit de la complémentarité des expertises et qu'il ne sert à rien de s'improviser coloriste quand on n'a pas la moindre maîtrise dans ce domaine. Car si tout le monde peut choisir une couleur, seul un coloriste saura la penser, la contextualiser et l'harmoniser avec son environnement.

Typologie de façade, Quetigny,
fais lors d'un stage à Nacarat Color studio.
Illustration.
©Nacarat Color Design.



En quoi le CMF peut être utilisé dans les musées

Dans les précédentes parties de mon introduction, j'ai pu présenter mon expertise à travers son histoire et les figures incontournables qui l'ont façonnée, ainsi que son usage dans mon domaine d'application, le design d'espace. J'ai également abordé les différentes méthodes utilisées et mis en lumière certains coloristes qui, par leur travail, ont su apporter des méthodologies innovantes. Il est maintenant temps, comme il est d'usage dans une introduction, de présenter le milieu que je vais étudier dans ce travail de recherche théorique ainsi que la problématique qui le traverse.

En premier lieu, je vais parler d'accessibilité, une notion qui a largement infusé dans ce travail de recherche. D'une part, parce que je suis moi-même multi-dys, ce qui a parfois rendu ce parcours complexe en raison de cette neuroatypie. C'est pour cela que l'une de mes priorités est de rendre mon travail accessible à tous. Mon ambition est qu'il puisse être consulté largement, et cela passe par des techniques graphiques adaptées. En effet, le graphisme joue un rôle clé dans l'accessibilité à la lecture. L'utilisation de typographies sans empattement (sans sérif) favorise une lecture plus fluide et limite la fatigue visuelle. Chaque dys a ses particularités, mais les polices très géométriques réduisent les confusions entre certaines lettres, ce qui diminue les erreurs d'interprétation. De plus, un interlignage suffisamment espacé permet d'éviter les sauts de ligne involontaires et les erreurs de lecture. Il existe aussi une technique consistant à mettre en gras la première lettre de chaque mot pour guider l'œil et soutenir l'effort cognitif dans l'action de lire. Cependant, cette méthode est fastidieuse à mettre en place et, à ma connaissance, difficilement applicable dans un document de cette envergure.

Par ailleurs, il serait intéressant de se demander si cette technique ne risquerait pas d'entraver la lecture des personnes neurotypiques. Une alternative plus simple serait de mettre en gras la première lettre de chaque ligne afin de limiter l'effet de saut involontaire d'une ligne à l'autre. J'évoque ces aspects parce qu'ils expliquent les choix éditoriaux de mon travail ainsi que son champ lexical volontairement simple, évitant un jargon technique trop dense qui nuirait à l'accessibilité. Pour ces mêmes raisons, mon mémoire s'intéresse également à l'accessibilité de la culture pour tous. Il est vrai que la culture, et notamment celle des musées, peut être difficile à appréhender pour les personnes non initiées. Pourtant, elle nourrit l'esprit et constitue un capital culturel essentiel pour vivre ensemble en tant que société. Malheureusement, selon notre milieu socio-professionnel et notre classe sociale, nous n'avons pas tous la même sensibilité à la culture ni les mêmes opportunités d'y accéder. Visiter un musée nécessite du temps libre et, dans bien des cas, un budget. Peu de personnes savent, par exemple, que chaque premier dimanche du mois, l'entrée des expositions permanentes est gratuite dans de nombreux musées. Ce type d'information est rarement mis en avant et reste peu communiqué au grand public. Ainsi, la simple visite d'un musée implique un ensemble de prérequis : du temps, un certain capital culturel, des connaissances, et parfois même des codes implicites qui ne sont pas accessibles à tous. Autant de critères qui, mis bout à bout, créent une barrière invisible pour de nombreuses personnes. Pourtant, la culture devrait être un droit fondamental, accessible à tous,

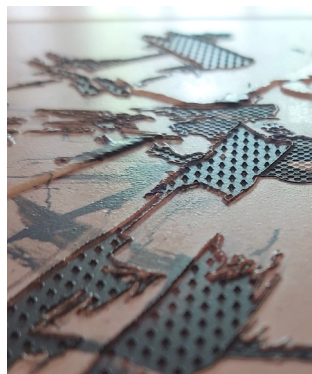
Exemple de style d'édition plus inclusif pour les personnes ayant des difficultés de lecture.

Il y a un moyen extrêmement efficace d'accélérer votre vitesse de lecture. Vos yeux scannent les premières lettres en gras et votre cerveau complète automatiquement les mots. Ça vous permet de lire deux fois plus vite, c'est moins fatigant et ça vous aide à rester plus concentré.

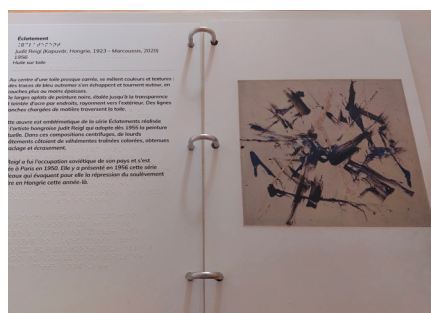
Vous captez comment c'est fort ? J'ai découvert ça dans un post d'un américain dont j'arrive pas à retrouver le nom. Je vais essayer d'adapter ça pour les ebooks que je lis mais faut que je trouve comment faire.

indépendamment de l'origine sociale ou de la capacité moteur ou visuel. Certaines institutions abordent ce sujet de l'accessibilité, comme le musée de l'Abbaye de Beaulieu-en-Rouergue, qui propose des retranscriptions de tableaux abstraits en braille. Ce sujet me tient particulièrement à cœur, car j'ai moi-même grandi dans un milieu où le choix entre remplir le réfrigérateur et passer une journée au musée pouvait se poser. Néanmoins, grâce à l'école publique, j'ai eu la chance de découvrir énormément de choses et de m'enrichir culturellement. Cela m'a permis de comprendre à quel point les musées utilisent des codes précis qui, lorsqu'on ne les maîtrise pas, peuvent donner une impression de distance et d'inaccessibilité. Cela s'explique en partie par le fait que, généralement, les personnes à la direction de ces institutions proviennent de milieux privilégiés. De ce fait, elles ne se questionnent que rarement sur la manière dont ces espaces sont perçus par des publics issus de classes populaires. En ce sens, on pourrait dire sans trop se tromper que les musées sont souvent pensés par des élites et pour des élites.

Restitution braille de Éclatement, Judit Riegl.
Photographie.
©Abbaye de Baulieu en Rouergue, Élodie Tranié.



Restitution braille de Éclatement, Judit Riegl.
Photographie.
©Abbaye de Baulieu en Rouergue, Élodie Tranié.



Pour y répondre, j'appuierai mon analyse sur des lectures, des études de cas et un travail empirique de recherche expérimentale. Mon projet professionnel me permettra également de mettre en pratique certaines techniques évoquées dans ce mémoire de recherche théorique.

Première Partie

État des lieux des musées et postulats de départ.



1.1 -Enjeux de la partie 1.

Les enjeux que l'on va retrouver dans cette première partie. Dans un premier temps, j'explorerai les codes de la muséographie actuelle ainsi que les différentes contraintes qui l'accompagnent. La muséographie, bien qu'ayant pour vocation de rendre la culture accessible, doit composer avec de nombreuses limites, qu'elles soient budgétaires, spatiales ou liées aux exigences de conservation. Je vais donc analyser ces contraintes en détail et accompagner cet état des lieux d'exemples concrets et d'études de cas pour appuyer mes propos, en m'appuyant sur des observations et des analyses critiques. Je vais également aborder un sujet crucial qui me semble central dans la problématique muséographique : la perte de la couleur. Ce phénomène, que l'on peut rattacher au concept de chromophobie emprunté à David Batchelor, sera un point clé de ma réflexion. Tout comme lui, j'aborderai la question du blanc et la manière dont il s'est imposé comme une norme dans l'exposition des œuvres, contribuant ainsi à une neutralisation de la couleur dans notre rapport à l'histoire. Mais au-delà de cet aspect, il s'agira aussi de mettre en lumière la perception de la couleur à travers les époques : comment a-t-on envisagé la couleur dans notre patrimoine ? Pourquoi tend-elle à disparaître dans certaines représentations et mises en scène du passé ? Enfin, pour conclure cette partie, j'explorerai, à travers des analyses, des réflexions et de multiples exemples, les différentes méthodes de médiations employées pour permettre de rendre la culture accessible. Cette réflexion me permettra d'examiner comment ces nouvelles formes de médiation culturelle peuvent réinventer notre rapport au patrimoine et à la transmission du savoir.

1.2-La muséographie actuelle.

1.2.1 La sociologie dans les musés.

Comme exprimé dans la dernière partie de mon introduction, je fais partie d'une classe sociale populaire et défavorisée, ce qui, pour moi, a constitué un frein à mon accès à la culture. Mais il serait injuste de me plaindre outre mesure, car, grâce à l'école publique, j'ai pu avoir accès à un capital culturel bien plus vaste que certaines de mes connaissances issues de milieux socialement favorisés. Cet accès m'a permis, pendant un temps, de nourrir mon appétit pour la culture avec un grand C, en passant par des salons, l'artisanat ou encore les musées. Cela m'a offert la possibilité de me construire, à la fois en tant qu'enfant et en tant que citoyen. Avoir ce recul sur notre présent, à travers la connaissance de notre passé, permet d'envisager l'avenir avec une meilleure compréhension. Bien sûr, je ne donne pas trop de crédit à l'adage « L'histoire se répète », qui est clairement fallacieux. De nombreux historiens ont démontré que l'histoire ne se répète pas en soi, mais que c'est notre perception biaisée qui nous donne cette impression. L'histoire ne reproduit pas les mêmes schémas, mais elle nous offre des leçons précieuses à tirer. Plusieurs vidéastes vulgarisateurs ont d'ailleurs brillamment déconstruit cet argument, en montrant à quel point cette idée repose sur des raccourcis et des biais cognitifs. Au-delà de cette réflexion, pour moi, l'accès à la culture est d'une importance cruciale si l'on veut réellement faire société. Comme je l'ai mentionné dans mon introduction, cet accès est cependant compromis par des codes et des normes très marqués par une appartenance sociale spécifique. Avant d'aller plus loin, je tiens tout de même à citer deux types de musées qui, selon moi, ont su proposer un accès

véritablement ouvert à tous, ou bien qui nécessitent une initiation mais savent la rendre accessible. Tout d'abord, les musées d'histoire naturelle, qui ont su se réinventer de multiples manières, en proposant des expositions éducatives, ludiques et accessibles au grand public sans pour autant sombrer dans la mièvrerie. Ensuite, les musées d'art contemporain, qui, certes, demandent souvent une initiation pour être pleinement appréciés, mais qui ne manquent pas de techniques pour capter le regard et susciter l'intérêt. Une fois passée l'étape du « rite d'initiation », l'expérience devient d'autant plus enrichissante. De plus, de nombreuses expositions dans ces musées sont désormais conçues de manière narrative, afin d'expliquer les tenants et aboutissants des œuvres présentées. C'est pour ces raisons que je citerai ces musées plutôt comme des contre-exemples dans mes études de cas, car ils démontrent que des efforts peuvent être faits pour rendre la culture plus accessible, tout en respectant les exigences de leur domaine. Intéressons-nous maintenant à la sociologie des musées et au rapport qu'entretiennent les visiteurs avec ces institutions. Le sociologue Pierre Bourdieu, figure incontournable de la sociologie des classes sociales, a dit dans un podcast de France Culture : « Le musée est important pour ceux qui y vont... Il leur permet de se distinguer de ceux qui n'y vont pas.⁴ » Cette citation est particulièrement intéressante car elle met en lumière un rapport de domination sociale. Aller au musée ne serait donc pas seulement une question d'enrichissement culturel, mais aussi un moyen de se distinguer socialement. On retrouve ici une forme de classisme, où les individus issus de classes sociales précaires ne sont pas réellement le cœur de cible des musées. Bourdieu dit que les gens voient ce qu'ils peuvent voir. Pour une partie de la population, voir nécessite une connaissance préalable.

4. Citation de Pierre Bourdieu dans le podcast France Culture, issue de l'entretien radiophonique de 1972.

L'accès à la vision de l'art se fait par un savoir acquis et non inné, ce qui signifie que pour accéder à la culture, il faut y être éduqué. Quand on ne détient pas le savoir nécessaire pour regarder ces œuvres, on s'élimine naturellement de l'accès à ces lieux, non pas parce qu'on est idiot, mais simplement parce qu'on ne possède pas les clés pour voir. Pour Bourdieu, le musée est un lieu où tout le monde peut aller, mais où seuls quelques-uns vont réellement. L'absence d'éducation artistique crée une distinction entre ceux qui la possèdent et ceux qui ne l'ont pas, faisant des premiers des individus «distingués», tandis que les autres sont laissés de côté. Le musée a d'abord pour but de conserver, mais lorsqu'il se met à acquérir des œuvres contemporaines, cela relève davantage de la consécration et d'une certaine validation académique. Une connaissance artistique étant nécessaire à l'appréciation de ces œuvres, il faut avant tout capter le regard pour qu'elles puissent être admirées. Bourdieu disait : «À partir du moment où on capte le regard de l'observateur sur l'œuvre, la moitié du travail est fait.⁵» Mais le vrai problème, c'est comment capter ce regard dans un musée qui attire essentiellement des personnes cherchant à se différencier des autres par leur connaissance artistique. Dans son ouvrage *Les Français face à la culture*, de l'exclusion à l'éclectisme, Olivier Donnat propose des tableaux de fréquentation des espaces culturels. Cet ouvrage s'appuie sur des enquêtes menées par le ministère de la Culture. Même si celles-ci datent des années 90, il est intéressant de constater que les jeunes générations de cette époque avaient déjà une culture propre. Évidemment, les jeunes issus de l'enseignement supérieur fréquentaient plus les lieux culturels, du fait de leur éducation intellectuelle. Il est important de rappeler que l'accès à l'éducation supérieure fait encore face à des inégalités.

5. Citation de Pierre Bourdieu dans le podcast France Culture, issue de l'entretien radiophonique de 1972.

Sur 100 personnes de chaque groupe	Les reclus	La logique de l'occasion ou de l'exceptionnel	L'extérieur pour la sociabilité	Le temps des copains	La sortie standing	Le temps des sorties en famille	Les habitués des premières	Les noctambules
Age moyen	50 ans	42 ans	33 ans	27 ans	43 ans	43 ans	37 ans	35 ans
Age moyen de fin d'études	16 ans	17 ans	18 ans	18 ans	20 ans	19 ans	22 ans	20 ans
15-24 ans								
Aucun diplôme	24	26	18	28	1	2	1	2
BEPC/CAP	20	24	24	27	2	1	1	1
Bac et 1er cycle	10	12	24	25	7	6	9	7
2e/3e cycle (et étudiants)	4	15	26	25	8	2	14	6
Elèves	12	39	21	18	3	3	2	1
25 - 44 ans								
Aucun diplôme	44	28	28	14	5	2	4	2
BEPC/CAP	28	29	22	8	3	4	2	3
Bac et 1er cycle	12	24	20	11	11	10	7	5
2e/3e cycle	5	19	8	9	13	12	21	11
45 - 59 ans								
Aucun diplôme	60	23	8	2	2	4	2	-
BEPC/CAP	39	32	12	2	4	6	2	3
Bac et 1er cycle	25	30	11	4	12	10	5	2
2e/3e cycle	11	8	3	-	30	15	23	10
60 ans et plus								
Aucun diplôme	64	26	4	-	2	3	-	-
BEPC/CAP	41	34	7	1	7	6	1	2
Bac et 1er cycle	28	33	6	2	14	8	7	3
2e/3e cycle	31	24	2	-	20	6	11	6
Ensemble des Français âgés de 15 ans et plus	34	26	14	9	5	5	4	3

TABLEAU 21. - EVOLUTION DES ENTREES DANS LES MUSEES NATIONAUX (PAYANTES ET GRATUITES)

en millions	1980	1981	1982	1983	1984	1985
Louvre	3,2	2,5	2,6	2,9	3,0	3,2
Versailles	2,8	2,9	3,4	3,4	3,6	3,8
Orsay	-	-	-	-	-	-
Autres musées nationaux	3,4	3,6	3,7	3,5	3,9	4,2
Total des entrées	9,4	9,0	9,7	9,8	10,5	11,2

	1986	1987	1988	1989	1990	1991
Louvre	2,7	2,8	3,0	3,8	5,3	5,0
Versailles	3,4	3,2	3,5	4,2	4,1	3,9
Orsay	1,3	2,6	3,2	3,1	3,0	2,8
Autres musées nationaux	3,0	3,3	3,6	3,2	3,4	3,3
Total des entrées	10,4	11,9	13,3	14,3	15,8	15,0

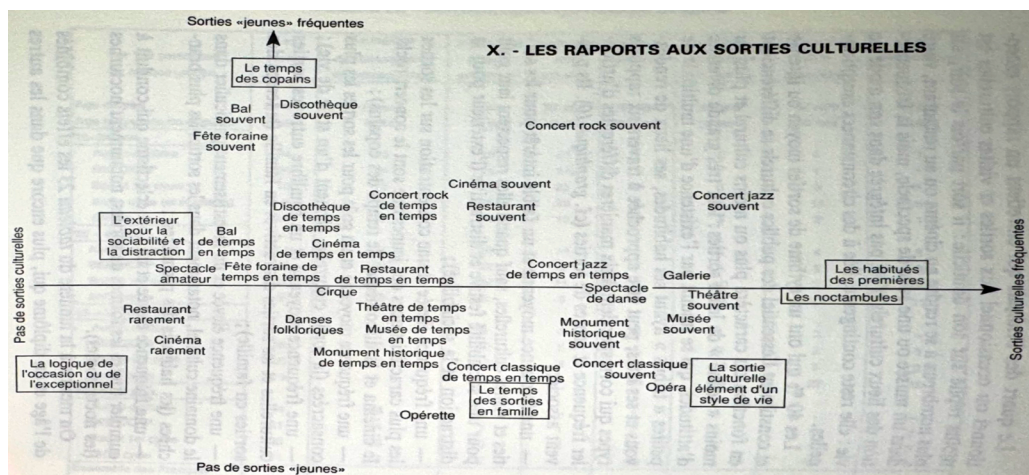


Tableau disponible dans le livre de Olivier Donnat, les français face a la culture: de l'exclusion a l'éclectisme.

En 2021, un rapport de l'Observatoire des inégalités mettait en évidence, à travers son titre :

«Les milieux populaires largement sous-représentés dans l'enseignement supérieur.

Plus du tiers des étudiants sont enfants de cadres supérieurs, seulement 12 % ont des parents ouvriers. Les jeunes de milieu populaire sont très rarement présents dans les filières sélectives, en master ou en doctorat.» Il est également expliqué que : ******»Socialement parlant, l'entrée à l'université est moins sélective que dans les grandes écoles, mais le tri s'effectue un peu plus tard dans le cursus. 20 % des étudiants de licence sont enfants d'employés, 12 % enfants d'ouvriers – ce qui est déjà moitié moins que la part d'ouvriers dans la population totale. En master, ces données tombent respectivement à 13 % et 9 %, et en doctorat, à 9 % et 6 %. Ces niveaux sont proches de leur représentation dans les écoles d'ingénieurs, c'est-à-dire très faibles. À l'inverse, la proportion de jeunes dont les parents sont cadres supérieurs, déjà la plus élevée en licence (29 %), augmente tout au long du cursus pour se situer à 40 % en master et en doctorat. En somme, l'enseignement supérieur français présente trois visages : Un enseignement court, technique et doté de moyens (les BTS et les IUT), partiellement accessible aux milieux populaires, et constituant une voie de promotion sociale. Un enseignement universitaire généraliste, faiblement doté, où les enfants de milieux modestes sont présents, mais principalement au premier cycle et dans certaines filières souvent dévalorisées. Des classes préparatoires et des grandes écoles hyper sélectives, très richement dotées, mais qui n'intègrent les jeunes de milieux modestes qu'au compte-gouttes.» Cette pensée sociologique infuse l'esthétique des musées. Certes, la conservation est une contrainte incontournable, mais cela n'annihile pas pour autant l'usage de la couleur.

Il s'agit d'un choix conscient des directions de ces institutions. Le choix du minimalisme blanc ne découle pas uniquement de contraintes de conservation ou d'un impact environnemental, mais bien d'une volonté de créer un espace neutre et subtil, en accord avec une certaine vision du musée comme lieu d'élévation intellectuelle et sociale.

Après avoir exposé les cause de l'inégalité a la culture c'est a dire un manque de capitale au sens pluriel (économique, social, culturel) autrement dis un manque de connaissance ou de moyen pour accéder a cette dite connaissance aussi bien humain que financier et d'avoir aborder les inégalité de la formation lié a une classe social inférieur. Il est nécessaire d'appliqué l'utilité de tout cette exposé sociologique. En réalité l'inégalité des chance lié au terreau social auquel des classes social inférieure appartienne traduise dans la durée une inégalité à l'accès à la formation qui se traduit à terme par un manque de capital culturel qui se traduit enfin par une inégalité de l'accès à la culture. Pour être plus synthétique encore cette partit démontre a travers toute c'est donner que les inégalité lie a la classe social influence directement les disparité d'accès a la culture par les inégalité d'accès a la formation qui entraine un manque de connaissance et de basse culturel solide. Le lien avec ma problématique se fais par la manière d'exposé, en effet la muséographie a un impacté important sur l'affluence dans les musé il peuvent comblé les manque de connaissance en apportant des explication et un accompagnement. C'est cette axe que je vais choisir pour tenter de répondre a la problématique d'accès a la culture. Après cet exposé sur les inégalités d'accès à la culture, on peut se poser la question suivante : quel est l'intérêt d'analyser ces disparités ? Il est clair que si l'on veut agir, il faut d'abord comprendre les causes.

Ces analyses sont donc essentielles pour identifier les facteurs problématiques et proposer des solutions adaptées. On peut ainsi en déduire que changer la manière d'exposer les œuvres et le patrimoine pourrait avoir un impact positif. Bien sûr, le problème peut aussi être abordé sous un angle plus politique, mais cela ne relevant pas de mes compétences, je vais me concentrer sur les méthodes d'exposition. Mon objectif est donc de proposer une alternative au minimalisme blanc dominant en explorant un usage réfléchi et raisonné de la couleur.

Origine sociale des étudiants à l'université par cursus

Unité : %

	Licence	Master	Doctorat
Agriculteurs	1,4	1,7	1,4
Artisans, commerçants et chefs d'entreprise	7,9	7,4	6,5
Cadres supérieurs	29,3	40,2	40,3
Professions intermédiaires	16,0	13,5	11,0
Employés	19,8	12,8	8,7
Ouvriers	12,3	8,5	5,9
Retraités, inactifs	13,3	16,0	26,2
Ensemble	100	100	100

Lecture : 12,3% des étudiants en licence ont des parents ouvriers.

Source : ministère de l'Éducation nationale – Données 2019-2020 – © Observatoire des inégalités

Photo / © WavebreakmediaMicro - Fotolia

1.2.2 Conservation du patrimoine.

Le patrimoine est un concept relativement récent. En réalité, la notion de conservation du patrimoine ne remonte qu'à la fin du XIX^e siècle. Bien que les règles qui le régissent restent encore floues, une question revient souvent : lorsqu'on restaure un élément du patrimoine, doit-on se baser sur son état d'origine ? Et comment être sûr que cet état est réellement fidèle à l'original ? Un exemple très concret est la cathédrale Notre-Dame de Paris. Tout le monde sait que Viollet-le-Duc a supervisé sa restauration, mais ce que l'on sait moins, c'est que certaines parties ont été largement réinventées, faute de sources précises permettant de connaître leur apparence d'origine. Cela met en évidence un point essentiel : dans la restauration, la subjectivité joue un rôle crucial. On retrouve cette problématique dans la restauration des peintures. Lorsqu'une œuvre présente un trou ou une lacune, que faut-il faire ? Faut-il remplir ces espaces vides en prenant en compte le contexte, les techniques et les matériaux utilisés à l'époque, ou bien les laisser tels quels ? Laisser ces vides visibles pourrait être un symbole du passage du temps, rappelant que rien n'est immuable. À l'inverse, les combler pourrait permettre de redonner à l'œuvre une certaine intemporalité et lisibilité, au détriment de l'exactitude historique⁶. Ces questions restent toujours sujettes à débat aujourd'hui. Cependant, je vais d'abord aborder la notion de patrimoine et de monument historique afin de traiter par la suite de la conservation du patrimoine. Tout d'abord je vais définir ce qu'est un monument en m'appuyant sur le travail d'Aloïs Riegl dans son ouvrage « Le Culte moderne des monuments un monument ». Un monument dans son sens le plus pur, est une création humaine destinée à préserver un souvenir, qu'il s'agisse d'un événement marquant ou d'une mémoire plus ancienne encore.

6. Cette information est issue de multiple site internet de restaurateur, mais également d'une étude de l'Institut National du patrimoine. Les ressources sont disponibles dans l'annexe.

Son objectif premier est mémoriel il peut être architectural, littéraire ou artistique à travers lui on tente de pallier le passage du temps, d'inscrire une trace durable et de transmettre un message ainsi que des souvenirs transgénérationnels. Un monument a donc pour vocation de défier l'oubli, de supplanter le temps et d'atteindre une forme d'immortalité comme une manière pour l'Homme de se perpétuer par procuration. Cette idée est également visible à travers les monuments aux morts qui portent la mémoire d'un événement traumatique ils ont un devoir de souvenir⁷. Dans l'ouvrage d'Aloïs Riegl il expose également des valeurs sur le patrimoine les deux premières sont la valeur artistique et la valeur historique. la valeur artistique (Kunstwert) concerne notamment la question de la perception de l'art qui a considérablement évolué au fil du temps cependant en règle générale elle concerne des éléments tangibles excluant ainsi la littérature et la musique qui relèvent d'une autre forme de patrimoine immatériel. À l'inverse la valeur historique (Historischer Wert) englobe une plus large sélection ce qui les rend particulièrement intéressantes, elles s'inscrivent dans une chaîne continue d'évolution chaque élément historique a contribué à façonner les avancées suivantes. Il est impossible de créer sans s'appuyer sur les maillons précédents de cette chaîne, contrairement aux monuments artistiques la valeur historique inclut la littérature et la musique car elles font partie de cette chaîne de transmission des pensées et des savoirs. un manuscrit ancien par exemple offre bien plus qu'un simple texte, il témoigne des techniques d'écriture des matériaux utilisés et de la conception de l'œuvre à son époque. « Ou, en d'autres termes: que tout stade donné suppose un antécédent sans lequel il n'aurait pu avoir lieu. La notion de développement est précisément au centre de toute conception moderne de l'histoire »⁸.

7. Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, Chapitre 1, P37, il s'agit également de la compréhension que j'ai eu de texte, mais aussi d'une réflexion personnelle.

8. Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, Chapitre 1, P37-L8.



Abbaye Saint-Pierre de Moissac.
Photographie
Auteur inconnue.



Abbaye de Beaulieu en Rouergue.
Photographie.
Le centre des monument nationaux.

Enfin il est essentiel de noter que la rareté joue un rôle crucial dans la valeur patrimoniale, certains éléments existent en grande quantité et bien qu'ils apportent des précisions intéressantes quelques exemplaires peuvent suffire à documenter leur époque. En revanche si une source est rare elle devient d'autant plus précieuse car elle constitue l'unique témoignage disponible d'un pan de notre passé. On retrouve aussi la valeur d'ancienneté (Alterswert). Celle-ci est la plus importante. Cette valeur s'appuie sur l'attachement émotionnel que l'on porte au monument du fait de son vieillissement visible, qui le rend plus émouvant du fait de l'impact du temps sur celui-ci. Ce n'est pas tant sa signification historique ou artistique qui importe le plus, mais bien des critères plus sensoriels et sensibles, comme l'usure aussi bien d'un point de vue structurel que matériel. Ce qui transforme un vieux moulin en monument, c'est les briques pulvérulentes ou les trous dans les murs, la vision des poutres de maintien en bois brut et les végétaux qui colonisent cet endroit, mais aussi la patine sur les briques et les fissures du bois brut. Pour la valeur d'ancienneté, c'est la détérioration naturelle et aussi l'altération progressive qui créent une impression d'authenticité et d'irréversibilité, et qui génèrent un attachement à ce monument. Selon Riegl, cette perception d'ancienneté suscite une émotion particulière chez l'observateur, une sorte de respect instinctif envers les traces laissées par le temps. Il est important de noter également que la valeur d'ancienneté peut se heurter aux autres valeurs énoncées, comme la valeur artistique, la valeur historique ou la valeur d'usage. La valeur d'usage (Gebrauchswert), c'est l'intérêt du monument pour répondre à une fonctionnalité contemporaine. On peut prendre l'exemple des églises, qui sont souvent encore utilisées pour des rassemblements de culte, ou des châteaux

et palais, qui sont souvent transformés en musées ou en hôtels. Un exemple concret, c'est l'abbaye de Moissac, qui a été réhabilitée en bibliothèque et en centre culturel, offrant un lieu d'exposition. Dans le même cas, le musée d'art contemporain de Beaulieu-en-Rouergue a réhabilité une ancienne abbaye cistercienne Riegl admet que, malgré sa valeur artistique ou historique, un monument peut ne pas être préservé du fait qu'il ne correspond d'une manière ou d'une autre à une fonctionnalité ou à un besoin contemporain. Il est aussi important de préciser que, comme la valeur d'ancienneté, la valeur d'usage peut entrer

en conflit ou en contradiction avec d'autres valeurs énoncées précédemment. La valeur d'ancienneté peut être remise en question sur la modernisation du bâtiment en raison des contraintes de normes. En effet, ces modifications obligatoires pour répondre aux réglementations peuvent altérer son état ancien avec des ajouts multiples (exemple : ajout d'éléments modernes, rénovation excessive). Pour la valeur artistique, il s'agit des mêmes griefs : les normes et rénovations

trop importantes pourraient dénaturer le style d'origine du monument et ainsi porter atteinte à son intégrité artistique. Enfin, pour la valeur de remémoration, un monument ayant une signification historique forte pourrait voir son identité modifiée si sa fonction est détournée (exemple : transformer une ancienne prison en hôtel).



Abbaye Saint-Pierre de Moissac. Médiathèque.
Photographie
Auteurs inconnus.



Photographie, abbaye de Beaulieu-en-Rouergue
Benjamin Baranger de forni .

Vue aérienne de l'abbaye de Beaulieu-en-Rouergue
© Éric Sander / Centre des monuments nationaux

La valeur d'usage est souvent invoquée dans les débats sur la préservation du patrimoine. Un monument qui a une fonction active est généralement mieux entretenu que celui qui est abandonné. C'est pourquoi de nombreuses politiques de conservation favorisent la réaffectation des monuments plutôt que leur mise sous cloche. Un exemple typique de cette approche est la réhabilitation des friches industrielles (anciennes usines transformées en espaces culturels ou logements), qui permet de concilier mémoire et usage contemporain. Dans le même registre, les églises et chapelles désacralisées et appartenant à l'État sont de plus en plus réhabilitées en salles de sport ou en salles culturelles. Ce sujet est très bien abordé dans une enquête de *Envoyé spécial*⁹ dans l'émission du jeudi 27 février 2025 sur la conservation des églises : *Ruineuses églises en ruine !* Pour Riegl, la valeur d'usage est pragmatique : elle garantit la pérennité des monuments en leur trouvant une place dans le monde moderne. Toutefois, elle doit être équilibrée avec les autres valeurs patrimoniales pour éviter de dénaturer le monument. La valeur de remémoration (*Erinnerungswert*) est une valeur clé. En effet, elle interagit avec la valeur d'ancienneté. La valeur de remémoration se divise en deux sous-parties. La première, c'est la valeur de remémoration intentionnelle (*Absichtlicher Erinnerungswert*). Celle-ci concerne les monuments érigés pour porter mémoire et souvenirs d'événements. Quelques exemples seraient les monuments aux morts de la Première Guerre mondiale, qui ont été érigés pour perpétuer le souvenir de toutes les âmes sacrifiées pour la défense de notre patrie. Ils ont été conçus uniquement dans ce but, au même titre que l'Arc de Triomphe, qui lui, a été érigé pour commémorer les conquêtes napoléoniennes en l'honneur de la Grande Armée.

9. Lien de cette émission disponible dans la webographie.

Un autre exemple, qui fait le lien entre la remémoration intentionnelle et non intentionnelle, c'est le Mur des Noms au Mémorial de la Shoah. Il a été construit pour porter la mémoire de toutes les vies arrachées par la haine nazie lors de la Seconde Guerre mondiale. La deuxième sous-partie est la valeur de remémoration non intentionnelle (Unabsichtlicher Erinnerungswert). Elle n'a pas été conçue pour porter un souvenir, mais elle est rattachée à un événement ou à un contexte qui en fait un lieu de mémoire. Pour faire écho au Mur des Noms des victimes de la Shoah, on pourrait citer le tristement célèbre camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz. Il n'a pas été bâti dans un but mémoriel, mais les événements qui s'y sont déroulés en ont fait un symbole du souvenir de la barbarie nazie. Dans les valeurs non intentionnelles, on retrouve aussi des ruines, comme celles de la ville de Pompéi et d'Herculanum, qui ont subi une catastrophe volcanique le 24 août de l'an 79 apr. J.-C. Bien évidemment, leur but initial n'était pas mémoriel, mais cette catastrophe a figé ces villes dans le temps et en a, en quelque sorte, créé une bulle temporelle. Dans le même contexte, on peut citer les ruines de l'Acropole d'Athènes, qui portent le souvenir de cette civilisation, ou encore le temple de Philae en Égypte. Ces monuments ne sont pas toujours protégés immédiatement, car leur valeur est reconnue progressivement par la société. Ils sont souvent appréciés pour leur capacité à évoquer un passé révolu et à incarner l'histoire d'une époque. La valeur de remémoration non intentionnelle est proche de la valeur d'ancienneté (Alterswert), mais avec une nuance. En effet, la valeur d'ancienneté repose sur la perception du temps qui passe (patine, ruine, usure), tandis que la valeur de remémoration non intentionnelle se fonde sur l'association historique que l'on fait avec un monument, même si celui-ci n'a pas été conçu pour être un souvenir.

État des lieux des musées et postulats de départ



Le camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau, le 5 décembre 2019
Crédit : JANEK SKARZYNSKI / AFP



Le Mur des Noms des 76.000 Juifs déportés de France au Mémorial de la Shoah, le 19 février 2019 à Paris
afp.com/Francois Mori

Korai d'athène. Les Lecteurs Voyageurs en Grèce
- Printemps 2024 - Avec ses célèbres caryatides,
l'Érechthéon est les plus raffiné des monuments de
l'Acropole d'Athènes.



Acropole d'Athènes.
Photographie.
Auteur Inconnu.



État des lieux des musées et postulats de départ



Le kiosque de Trajan, au temple de Philae.
Photographie.
Auteur inconnu.
Temple de Philae.
Photographie.
Auteur inconnu.

Temple d'Isis à Philae.
Photographie.
©Anton Aleksenko/Getty Images Plus



Avenue de Pompei.
Photographie.
Auteur inconnu.



Moulage d'un chien de Pompéi, 79 CE[1374x1404]
Photographie.
Auteur inconnu.



Pompéi et le Vésuve
Photographie.
Auteur inconnu.

Ce qui découle de ces valeurs, ce sont les méthodes de conservation. En effet, les monuments intentionnels sont souvent restaurés pour préserver leur fonction symbolique, tandis que les monuments non intentionnels peuvent être laissés en l'état afin de conserver leur caractère authentique et leur témoignage historique spontané. La pensée de Riegl est toujours d'actualité dans les débats sur la restauration et la conservation. Par exemple, faut-il restaurer une ruine ou la laisser en l'état pour respecter son rôle de témoin du passé ? C'est une question qui divise encore historiens et architectes du patrimoine. Connaître ces valeurs est important quand on parle du patrimoine archéologique, car il est essentiel de savoir quelle valeur s'impose lorsqu'il s'agit de le conserver. En d'autres termes, quand on retrouve des éléments archéologiques, comme une amphore lors de fouilles, doit-on la conserver dans l'état dans lequel on l'a excavée, ou doit-on recoller tous les fragments ? Doit-on même recréer les motifs observés dessus ? En réalité, la plupart du temps, concernant des pièces archéologiques, la valeur d'ancienneté prime sur la valeur artistique ou de remémoration. Bien souvent, quand on trouve des pièces fragmentées, on les laisse comme elles sont. La seule manipulation réalisable, c'est de reconstituer les fragments pour retrouver un semblant de volume. La dimension esthétique, qui fait appel à la valeur artistique, est complètement mise de côté. Ces valeurs définissent précisément les modalités de conservation en faisant passer certaines valeurs comme prioritaires. Ces valeurs ne sont même pas réellement raisonnables, mais seulement raisonnées. Il existe pléthore d'exemples de statues antiques où les peintures conservées malgré les épreuves du temps ont été grattées, car elles ne correspondaient pas à l'image que l'on se faisait de cette époque. Cette décision de gratter les couleurs restantes n'est pas anodine. Elle repose sur un choix raisonné, visant à faire correspondre les idéaux de

la société moderne vis-à-vis de l'époque antique, en faisant table rase de la polychromie de cette période. Ce qui est intéressant, c'est la manière dont chacun voit la conservation du patrimoine. Eugène Viollet-le-Duc restaurait les monuments dans un état qui n'existait pas et qui n'avait jamais existé. Son intention était de restaurer un monument dans l'état que l'on aurait aimé avoir. Mais cette vision n'est pas partagée par tout le monde. En effet, pour John Ruskin, qui fut le principal précurseur outre-Manche de la politique de préservation du patrimoine, cette approche était critiquable. Il se montrait particulièrement hostile aux restaurations entreprises par Viollet-le-Duc, qu'il jugeait arbitraires et dénaturantes. Lorsqu'il revint à Paris en 1856, il déclara même que Notre-Dame n'existait plus à ses yeux. À l'époque, il dénonçait ce qu'il percevait comme une altération excessive, semblable à celle que condamnerait aujourd'hui un observateur face à une réinterprétation trop libre d'un monument.¹⁰ Même s'il appréciait les boiseries sculptées des stalles de la cathédrale d'Amiens, bien qu'elles soient postérieures de trois siècles à la façade, cela révèle une certaine souplesse dans son approche. En ce sens, il n'est pas exclu qu'avec le recul du temps, il eût fini par reconnaître la valeur patrimoniale de la flèche de Viollet-le-Duc, dont la longévité lui apporte une légitimité indiscutable. Néanmoins, pour Ruskin, l'ancienneté d'un édifice primait sur toute autre considération. Toute intervention contemporaine, même destinée à restituer un éclat altéré par le temps, lui apparaissait comme une souillure irréversible. Il aurait ainsi jugé absurde l'idée d'une restitution mimétique de la flèche disparue. Dans *L'Ouverture du Palais de Cristal* (1852), il s'insurgeait déjà contre l'injection d'éléments modernes dans des structures anciennes, assimilant ce procédé à une imposture. Il posait alors cette question rhétorique : « La pierre taillée aujourd'hui a-t-elle, pour le peuple de France, la même valeur que celle que contemplèrent les yeux de Saint-Louis ? »

10. Source issue de l'ouvrage *les sept lampes de l'architecture* de John Ruskin mais aussi de source wikipedia et d'article linkedin et libération, lien des source disponible dans la Webographie.

Cette réflexion résonne encore avec force aujourd'hui, tout comme son constat implacable formulé en 1849 dans *Les Sept Lampes de l'architecture* : « Il est aussi impossible de restaurer ce qui fut grand ou beau en architecture que de ressusciter les morts. » Si l'on suit cette logique, Ruskin plaiderait sans doute pour que la cathédrale demeure dans son état meurtri par le temps. Il serait néanmoins sage de méditer son avertissement : « Le principe des temps modernes consiste d'abord à négliger les édifices, puis à les restaurer. Prenez soin de vos monuments et vous n'aurez nul besoin de les restaurer. » Quand on parle de conservation, on pense souvent à l'élément excavé, mais on ne pense pas toujours à la destruction de l'environnement qui l'entoure. Comme l'expose Jean-Marie Pézer dans son livre *L'archéologie, mutation, méthode, médiation*, l'archéologie détruit pour conserver. Même si on retrouve des méthodologies très minutieuses, il n'en reste pas moins que l'on détruit des données importantes en excavant. Quand on creuse pour chercher, on peut déplacer et mélanger des couches de terre et de sédiments qui pourraient être utiles pour dater. De cette manière, on peut porter atteinte à la conservation du lieu. Certains exemples existent, comme le temple de Philae, qui a dû être déplacé suite à la construction du barrage qui inondait la vallée et qui, pendant un temps, a submergé le temple. Mais aussi un bateau

Vue arrière du navire viking d'Oseberg après des mois de fouilles, Norvège, c1904-1905
(Stern view of the Oseberg Viking ship after months of excavation, Norway, c1904-1905).
Photographie.
Auteur Inconnu.



nordique immergé, dont le bois avait pourri, rendant inévitable sa dégradation. Les archéologues ont alors fait le choix de documenter énormément l'embarcation avant de remonter les éléments qui étaient possibles à conserver.

Quand un archéologue excave, il doit définir sur une balance s'il peut conserver le tout ou s'il est nécessaire de préserver quelque chose au détriment de l'autre. La conservation est une notion primordiale en muséographie. Il est essentiel de rendre les traces de notre passé accessibles, mais la priorité des musées reste leur préservation. J'en veux pour preuve mon expérience avec le musée Ingres Bourdelle de Montauban dans le cadre de mon projet de recherche expérimentale. En effet, le musée expose certaines pièces, mais celles-ci ne représentent qu'une infime partie des collections conservées en réserve. Plus de la moitié (pour être exacte au musée Ingres Bourdelle c'est un ration de 1/35 ou 2,86%)¹¹ des œuvres sont stockées sous des conditions strictes, dans des environnements contrôlés où les normes hydriques, thermiques et lumineuses sont constamment surveillées. Il est donc logique et nécessaire de privilégier la conservation avant l'exposition. En règle générale, les pièces trop fragiles, abîmées ou cassées ne sont pas exposées, et cela dépend aussi de la nature de leur matériau. La nature des matériaux est un facteur clé dans la conservation, ce qui impacte directement la manière dont une pièce peut être exposée. Exposer une œuvre nécessite un matériel onéreux, souvent sur mesure. Comme l'explique le Manuel de muséographie, certaines pièces en matériaux minéraux (sculptures en pierre, pièces en terre cuite ou crue, métaux) résistent mieux au temps et aux agressions extérieures. En revanche, les œuvres en matières organiques comme les fibres naturelles (coton, cuir, fibres cellulosiques) ou même les tableaux, souvent composés de bois et de liants de peinture, ils sont plus sensibles aux réactions photochimiques dues à l'exposition aux rayonnements ultraviolets et infrarouges. Cela influence directement leur mise en exposition : elles peuvent nécessiter d'être sous cloche, d'être éloignées des sources lumineuses directes ou encore d'être protégées par des filtres neutralisant ces rayons.

11. Chiffre obtenue au prés de la directrice adjointe du MIB (Musée Ingres Bourdelle) de Montauban

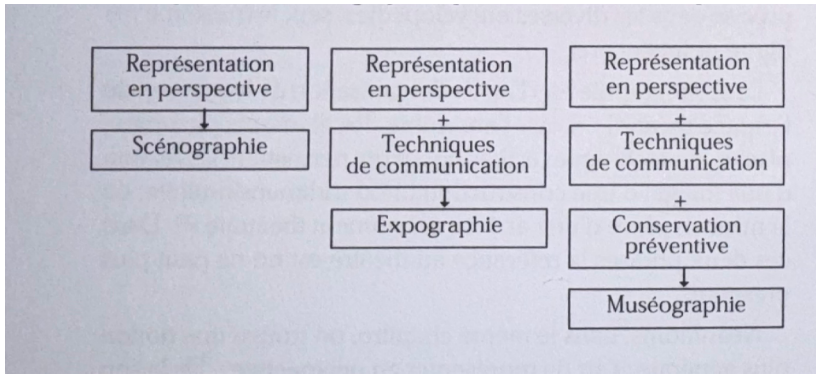
1.2.3 Règle muséographique.

Il est important de différencier la scénographie, la muséographie et l'expographie (scénographie d'exposition). Ces trois disciplines concernent toutes le travail de la lumière et la disposition des éléments pour créer un parcours ou une mise en scène, mais elles ont des spécificités distinctes.

La scénographie consiste à mettre en scène un objet en jouant sur la perspective, la lumière et la matière. L'expographie reprend les principes de la scénographie mais y ajoute des techniques de communication, par exemple en intégrant un cartel explicatif. La muséographie, quant à elle, intègre l'expographie tout en y ajoutant une dimension de conservation et de prévention¹². En d'autres termes, la scénographie consiste à poser un élément et à le mettre en scène par la lumière pour créer un narratif autour de celui-ci. L'expographie ajoute un cartel pour expliquer le sujet, tandis que la muséographie intègre également la conservation de cet élément. Ces notions sont très bien expliquées dans le Manuel de muséographie, et il serait pertinent d'en tirer un schéma explicatif. Après avoir exploré les types d'exposition et les contraintes techniques propres à la muséographie, on peut montrer le résultat de cette direction sociologique à travers plusieurs études de cas. On pourrait citer en premier lieu le musée du Louvre, un des plus grands musées français, dont l'influence est consi-

12. Expographie est un terme utilisé dans le manuel de la muséographie de Marie-Odile De Bary et Jean-Michel Tobelem

Schéma de représentation de la muséographie issue du manuel de la muséographie de Marie-Odile De Bary et Jean-Michel Tobelem.



dérable sur d'autres institutions muséales.

Celui-ci expose ses collections archéologiques dans des espaces blancs et très aseptisés. On retrouve un environnement très lumineux, qui donne une impression de déshumanisation du patrimoine, presque une mélancolie face à notre passé. À travers ces photos, on comprend bien que la couleur n'est pas invitée : l'espace est totalement monochrome. Dans la même logique, le musée de l'Institut du Monde Arabe adopte une esthétique similaire, utilisant des lumières froides et d'énormes vitrines. Cette manière de présenter l'histoire crée une atmosphère fantomatique. Sur les images que j'ai pu récupérer, on perçoit aisément cette sensation d'errer dans une pénombre, guidé par des surfaces vitrées et des cones de lumière à la pointe éblouissante. On pourrait également citer la Cité de l'Architecture, qui utilise une salle en couleur, mais où tout le reste fait un usage excessif du blanc. Bien évidemment, cela s'accompagne d'une forte luminosité dans les différentes pièces. À côté de la Cité de l'Architecture, on retrouve le Musée de l'Homme, qui propose lui aussi certaines salles plus agréables, avec des environnements moins froids. Cependant, dans tous ces exemples, y compris au Louvre, on observe une

4. Salle des Séances 663_AGER.
Musée du Louvre 2023 © Musée du Louvre. Audrey Viger-jpg



Cour Khorsabad, Palace of Sargon II, Louvre
RENATE FLYNN
7 Août 2014.



Musée du Louvre, Salle 427, Aile Denon, Niveau 0. La galerie du Temps au Louvre-Lens (Pas-de-Calais), en novembre 2024. MANUEL COHEN



accumulation d'éléments, une addition presque brutale des objets présentés. Cela donne l'impression d'une salle des trophées, où l'œil ne sait même plus où se poser, tant ces espaces sont visuellement surchargés. Il est essentiel de synthétiser le parcours pour permettre une meilleure assimilation des informations. En entrant dans ces lieux, on ressent une surcharge, une submersion de l'esprit par l'information. On pourrait même parler d'un déséquilibre : un excès de contenu historique, mais un manque de réflexion esthétique, pourtant essentiel à la découverte et à l'appréciation de ce patrimoine. On peut aussi s'interroger sur la manière dont cette approche alimente progressivement la disparition de la couleur dans notre civilisation. En faisant table rase de notre usage de la couleur à travers l'histoire, nous nous empêchons de l'appréhender pleinement, car cela alimente une vision biaisée de notre passé.

Institut du monde arabe, Paris.

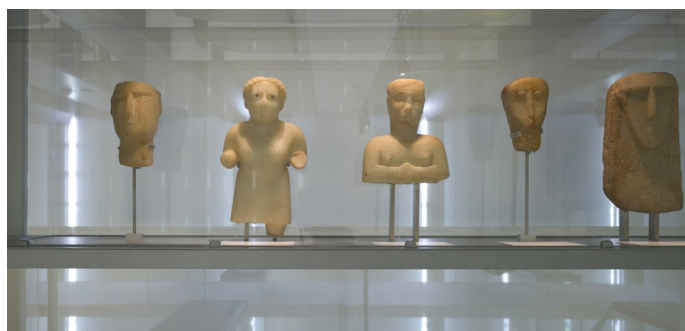


Institut du monde arabe, Paris.
Photographie. Auteur Inconnu.

Institut du monde arabe, Paris.
Photographie. Auteur Inconnu.



© NKB Architectes & Associés / Roberto Ostinelli
studio di architettura.



Collection Institut du monde arabe, Paris. Photographie. Auteur Inconnu.



© Musée de l'homme, Paris
Photographie.



Exposition Musée de l'homme, Paris.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Exposition Mucem, Marseille.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Exposition Mucem, Marseille.
Photographie.
Auteur Inconnu.

1.3-Chromophobie.

1.3.1 Le principe de chromophobie de david Batchelor.

Après avoir traité de la sociologie dans les musées, du profil des visiteurs et établi des faits sociologiques, mais également abordé la question du patrimoine et de la conservation des œuvres, en exposant des études de cas pour détailler mes propos et observations, je vais maintenant explorer la notion de chromophobie, que j'emprunte à David Batchelor. Lui-même définit la chromophobie comme un rejet ou une décredibilisation de la couleur. Il écrit à ce propos que la couleur est dévalorisée de deux manières : la première consiste à considérer la couleur comme étrangère, la seconde à la reléguer à une place cosmétique : « La chromophobie se manifeste par les tentatives nombreuses et variées de débarrasser la culture de la couleur, de dévaluer celle-ci, de dénigrer son importance, de nier sa complexité. Plus spécifiquement, on procède généralement à l'élimination de la couleur d'une ou de deux façons. Premièrement, on fait de la couleur la propriété d'un quelconque corps "étranger" – en général le féminin, l'oriental, le primitif, l'infantile, le vulgaire, le bizarre, le pathologique. Deuxièmement, la couleur est reléguée au domaine du superficiel, du complémentaire, du superflu ou du cosmétique. D'un côté, la couleur est considérée comme étrangère et donc dangereuse ; de l'autre, elle est perçue simplement comme une qualité empirique secondaire et est, de ce fait, indigne d'être considérée sérieusement. La couleur est soit dangereuse, soit insignifiante, soit les deux à la fois – il est caractéristique que les préjugés associent le sinistre et le superficiel. Quelle que soit la manière, la couleur est couramment exclue des considérations supérieures de l'Esprit. Elle est étrangère aux valeurs supérieures de la culture occidentale. Ou peut-être est-ce la culture qui est étrangère aux valeurs supérieures de la couleur. À moins que la couleur ne soit la corruption de la culture.¹³ »

13. David batchelors, la peur de la couleur. Chapitre 2, P.23, L.1

On comprend donc que la chromophobie se manifeste par une méfiance vis-à-vis de l'usage de la couleur, lui préférant la forme, un point également traité par David Batchelor. La couleur est systématiquement reléguée au second plan, après le dessin ou la forme. Batchelor reprend un extrait du livre de Charles Blanc, critique, théoricien et directeur des Beaux-Arts. Dans *La Grammaire des arts du dessin*, il écrit : « L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève.¹⁴ » À travers ces propos, on observe un rapport de domination du dessin sur la couleur. Au-delà du fait que ces paroles sont profondément misogynes, on comprend que la couleur est perçue comme inférieure au trait et à la ligne. Batchelor en dit : « Il fallait le contenir et l'assujettir.¹⁵ » On comprend alors que la couleur est perçue comme sauvage et primitive, une chose à contrôler pour maintenir cette domination. Il en va de même pour la forme, qui prévaut toujours sur la couleur. Une domination qui s'applique de deux manières différentes : soit on élimine la couleur purement et simplement, soit on la maîtrise pour la contenir et la contrôler, comme s'il s'agissait de quelque chose de sauvage. Dans la pensée de Charles Blanc, on pourrait même croire que pour lui, la couleur représente un danger si elle n'est pas maîtrisée, ce qui est largement excessif quand on considère qu'elle est reléguée au second plan. Au regard de cela, il serait donc important de comprendre comment la couleur est traitée. Il est donc nécessaire de parler de l'usage du blanc et de la non-couleur.

14. David batchelors, la peur de la couleur. Chapitre 2, P.23, L.21

15. David batchelors, la peur de la couleur. Chap.2, P.24, L.3

1.3.2 Blanc et ses symbole.

En effet, comme démontré dans la sous-partie précédente à travers différentes études de cas, le blanc est dominant, voire omniprésent dans les musées. Ce qui est intéressant, c'est que l'usage excessif du blanc est perçu comme un symbole de neutralité et de pureté, alors qu'en réalité, cette idée est biaisée. Le concept du blanc «coloré» est totalement absent de cette réflexion. Le terme «blanc coloré» peut être discuté, mais en design couleur, il s'agit d'une famille de couleurs à part entière, au même titre que les rouges ou les verts. On retrouve également des gris colorés et des noirs colorés. En règle générale, dans les atlas chromatiques, le blanc et le noir sont relégués au rang de valeurs de luminosité. Mais le coloriste fait fi de cette vision réductrice et considère ce que l'on pourrait voir ses couleurs très lumineuses et très désaturées comme des blancs colorés. Le terme de "blanc coloré" est utilisé dans le système de classification des couleurs de Léon Battista Alberti, exposé dans son traité *De Pictura* (1435). Contrairement aux systèmes modernes fondés sur trois couleurs primaires, Alberti identifie quatre couleurs principales utilisées en peinture : Le rouge (flamme), Le bleu (ciel), Le vert (feuillage), Le gris (terre ou cendre). Cependant, Alberti ne considère ni le blanc ni le noir comme des couleurs à part entière. Pour lui, le blanc est une manifestation de la lumière, tandis que le noir représente son absence. En ce sens, le blanc n'existe jamais sous une forme pure, mais se trouve toujours influencé par son environnement. C'est ici qu'intervient le concept de "blanc coloré" : une teinte blanche jamais totalement pure, qui prend subtilement les reflets des couleurs avoisinantes et de la lumière qui l'éclaire¹⁶ dans l'ouvrage « de la peinture » version traduite de « de pictura »

16. Leon Battista Alberti, *De Pictura*

Jean Louis Schefer écrit « Quant à la réception des lumières, troisième partie de la peinture, s'appliquant à l'œuvre entière, il résume ce qu'il en a dit au livre I sur un plan théorique et traite de sa mise en œuvre dans la composition, envisageant successivement le noir, le blanc et les couleurs. Le noir et le blanc (§ 46-47) ont trait respectivement aux ombres et aux lumières; leur juxtaposition est indispensable pour rendre le relief. C'est à cet endroit qu'il recommande l'usage du miroir pour détecter les faiblesses de l'œuvre (§ 40). Quant aux couleurs, il faut là aussi juxtaposer les claires et les sombres pour mieux les rehausser par contraste (§ 48). Il termine par une condamnation de l'emploi immodéré de l'or (§ 49).¹⁷ » il explique précisément dans le livre 1 de « de pictura » selon la traduction de Jean Louis Schefer dans le paragraphe 10 « Ainsi le mélange avec le blanc ne change pas le genre des couleurs mais crée des espèces. » on comprend donc que le mélange entre la couleur et la lumière donne des couleurs plus claires et ce résultat doit être considéré comme une famille chromatique à part entière¹⁸. Ce phénomène, observé dans la nature et appliqué à la peinture, préfigure notre compréhension moderne de la température de couleur. Dans la pratique picturale, Alberti recommande d'utiliser ce blanc coloré pour moduler la lumière et l'ambiance d'un tableau, plutôt que d'employer un blanc pur et brut qui semblerait artificiel. À l'inverse, le noir, bien qu'il ne soit pas une couleur à proprement parler, est un outil essentiel pour structurer l'image, accentuer les ombres et créer du contraste, donnant ainsi du relief et de la profondeur aux formes.¹⁹ Alberti écrit « ce qui est manifeste dans l'altération de la couleur par l'ombre: si l'ombre augmente, la clarté et la blancheur de la couleur s'en vont, mais la couleur s'éclaircit et devient plus éclatante lorsque la lumière augmente.

17. Leon Battista Alberti, *De la peinture* (traduction), P49-L30 à P50-L1.

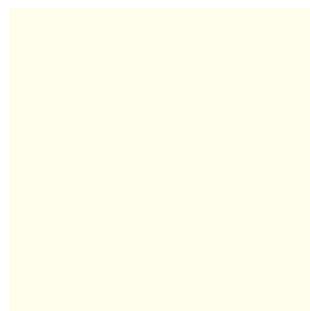
18. Leon Battista Alberti, *De la peinture* (traduction), P97-L11, §10.

19. Leon Battista Alberti, *De Pictura*, §9 et §10.

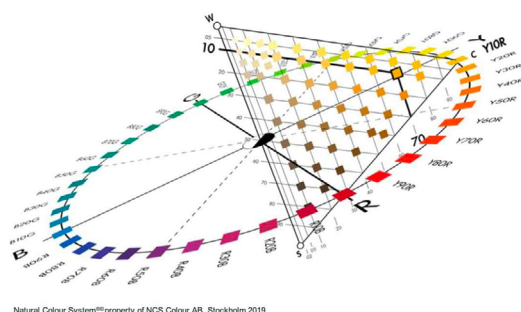
On peut donc suffisamment faire comprendre au peintre que le blanc et le noir ne sont en rien de véritables couleurs mais, si je puis dire, des modificateurs de couleurs, puisque le peintre n'a rien trouvé que le blanc pour rendre l'éclat extrême de la lumière et n'a rien que le noir pour montrer les plus profondes ténèbres. Ajoutons à cela qu'on ne trouvera nulle part un blanc ou un noir qui ne participe de quelque genre de couleur ». Le même principe s'applique aux noirs colorés, qui, bien que sombres, possèdent des nuances subtiles influencées par leur teinte. La question de fond, c'est : comment définit-on un blanc et comment définit-on une couleur sans matériel d'analyse sophistiqué ? Personne ne déambule dans la rue avec un dispositif de mesure colorimétrique. De plus, les blancs purs n'existent pas à l'état naturel, et pourtant, on parle bien d'une feuille blanche. Mais est-elle réellement blanche ? Le blanc est toujours victime de son environnement proche. L'impermanence lui coûte souvent sa pureté. Comment alors définir le blanc ? Annie Mollard-Desfour, une linguiste et sémiologue du cnrs qui s'intéresse à tout l'usage de la langue pour décrire la couleur en recherchant, décryptant et en compilant les expressions et locutions, sont travail de lexicomatique et reconnus dans le domaine étant utile dans la recherche de couleur. Dans son livre *Le blanc* elle expose bien à travers ses recherches lexicographiques. Par exemple, le blanc d'œuf est-il réellement blanc ? Et le blanc du pain ? Il existe en réalité différentes qualités de blancs, mais tous possèdent une teinte. Un blanc sans valeur chromatique c'est à dire pure ou achromatique n'existe pas dans un milieu naturel et non contrôlé. Annie Mollard-Desfour écrit dans son ouvrage « Le blanc est une « couleur neutre », « achromatique », et s'oppose à la couleur et aux diverses tonalités (bleu, rouge, vert, etc.) »

mais rappelle quand même que « Du point de vue physique, le blanc n'est pas une « couleur », mais une absence de couleur. Et depuis Newton et la décomposition de la lumière blanche en couleurs spectrales, le blanc est aussi considéré comme la somme de toutes les couleurs du spectre de la lumière. « Couleur achromatique » ou « couleur neutre », le blanc s'oppose donc à couleur mais les absorbe et les renvoie toutes. Couleur ? Non-couleur ? Cette problématique de l'appréciation du blanc se retrouve dans les définitions des dictionnaires qui, souvent, hésitent sur son statut, opposent le blanc (ainsi que le noir et le gris) à la couleur, mais se contredisent parfois en définissant le blanc par le terme couleur.²⁰ » En tant que coloriste, on considère donc que ces différentes nuances constituent ce que l'on appelle un blanc coloré, c'est-à-dire une couleur très lumineuse et très désaturée. Dans l'atlas NCS, le blanc et le noir ne sont pas des couleurs, mais des valeurs de blackness (luminosité). Si l'on prend cet atlas comme référence absolue, alors un NCS S 0502-R est considéré comme un rouge très lumineux et dénaturé. Pourtant, on pourrait tout aussi bien voir cette teinte comme un blanc rosé, plutôt qu'un rouge très clair et désaturé. D'une certaine manière, cet «abus de langage» permet d'être plus compréhensible pour des personnes qui ne sont pas initiées aux atlas chromatiques. Ce qui est amusant, c'est de réaliser que cet usage est faussé par la simple présence de teintes dans tous les blancs. Un blanc pur est impossible à obtenir, Le simple fait de la spatialité et de la tridimensionnalité d'une surface, ainsi que la présence des éléments environnants, impose des nuances qui, pour ainsi dire, polluent le blanc.

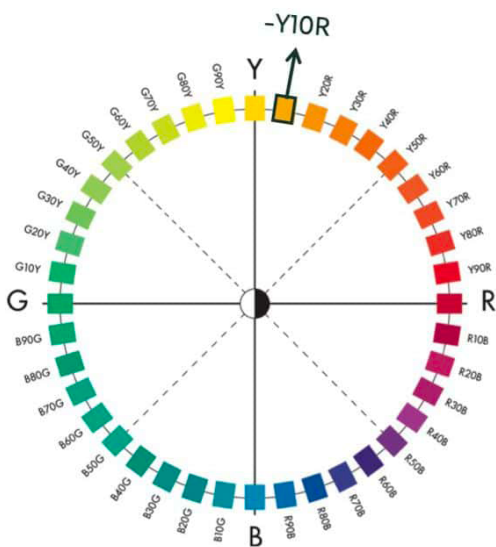
NCS S 0300-N (Blanc NCS)



20. Annie Mollard-Desfour, Le blanc, Introduction, P15-L11 (définition du blanc).



Natural Colour System® property of NCS Colour AB, Stockholm 2019



Natural Colour System® property of NCS Colour AB, Stockholm 2019

Un exemple serait d'imaginer une salle avec un sol rouge vif et une immense verrière au plafond. Les murs blancs seront inévitablement teintés de rouge, car le sol réfléchira ses ondes colorées sur les parois. Autre exemple, plus concret : dans la cafétéria universitaire où je suis, une petite verrière laisse passer la lumière, et juste en dessous se trouve une pelouse d'un vert éclatant. Résultat ? La lumière qui traverse cet espace se teinte subtilement de vert, et par conséquent, le plafond blanc prend une nuance verdâtre. Cela mobilise une théorie de Michel Eugène Chevreul, le contraste simultané des couleurs mais je reviendrais sur ce sujet ultérieurement. Les volumes sont essentiels dans la compréhension de la couleur, car ils modifient complètement le rendu final. L'environnement, comme démontré dans ces exemples, mais aussi la lumière, jouent un rôle crucial dans notre perception des couleurs. On pourrait aussi, par la même occasion, aborder brièvement la question de l'impermanence de la couleur. Ce concept, énoncé par Jean-Philippe Lenclos²¹ est bien expliqué dans son livre *La couleur de la méditerranée* « Les « couleurs impermanentes » concernent tous les éléments changeants du paysage naturel :

21. Jean Philippe Lenclos et Dominique Lenclos sont des coloristes français à l'origine du concept de géographie de la couleur. Leur site explique bien leur démarche il est disponible dans l'annexe. Code - -

22. Jean Philippe Lenclos, cité dans *Couleur de la Méditerranée*, géographie de la couleur, P55.

Cafet', Centre Universitaire du Tarn et Garonne.
Photographie.
Benjamin Baranger De Forni.



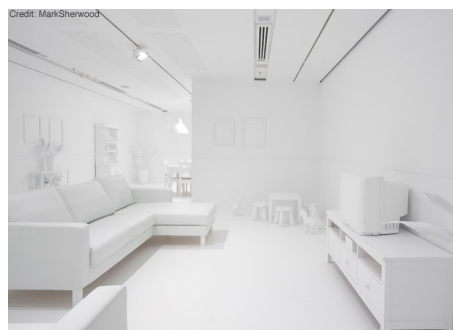
éclairage, végétation, plans d'eau, ciel... À ces facteurs purement géographiques et climatiques, viennent s'ajouter d'autres éléments chromatiques, sujets à changement ou à déplacement sur l'architecture elle-même²² » dans son travail sur la géographie de la couleur, pourrait être résumé ainsi : la perception d'une couleur dépend de son contexte environnant. Une lumière trop blanche, trop jaune, ou un manque de lumière peuvent en altérer la perception. De même, la matière influence les couleurs par sa texture et sa capacité à absorber ou refléter la lumière.

Ce phénomène est également transposable à la végétation : les couleurs perçues varient en fonction des saisons, de l'humidité, ou même de la composition du sol. En somme, l'impermanence de la couleur est le fruit de nombreux facteurs, certains contrôlables, d'autres totalement imprévisibles. Mon travail de recherche expérimentale explore très bien ces notions et propose des protocoles scientifiques très aboutis pour pallier ces problèmes. Bien évidemment, une chose aussi sensible que les ondes est à la merci de toutes les perturbations dues à leur environnement proche.

De plus, si l'on prend en compte l'usage de la lumière, qui est indispensable dans un musée, on se confronte aussi à la température de la source lumineuse, qui influence directement la perception du blanc. Certains musées proposent des approches avec des toniques, comme la salle des moulages de la Cité de l'Architecture, où les murs sont peints en rouge. Pourtant, dans toutes les autres salles, l'usage du blanc à outrance reste la norme. Dans son ouvrage, David Batchelor traite, dès son premier chapitre, de sa réflexion lorsqu'il est confronté à la non-couleur et à un blanc agressif. Il écrit d'ailleurs : « Il existe un blanc qui est plus que blanc, et c'était ce blanc-là dont il s'agissait. Il existe un blanc qui inspire

de la répulsion pour tout ce qui lui est inférieur – c'est-à-dire tout ou presque. Il existe un blanc qui n'est pas issu d'une décoloration, mais qui est lui-même une décoloration. Il s'agissait de ce blanc-là. Ce blanc était un blanc agressif. Il agissait sur tout ce qui l'entourait et rien ne lui échappait.²³ » Dans cet extrait, on distingue bien l'existence d'un blanc qui, parmi tous les blancs, aspire au rejet et à la répulsion. Le blanc peut avoir plusieurs significations : il peut être bon ou mauvais, symbole de pureté naturelle ou d'environnement artificiel.

Pièce Monochrome Bleu
Illustration.
Auteur inconnu.



Pièce Monochrome Blanche
Photographie.
©MarkSherwood

23. David Batchelor Chap.1, P.8, L.29

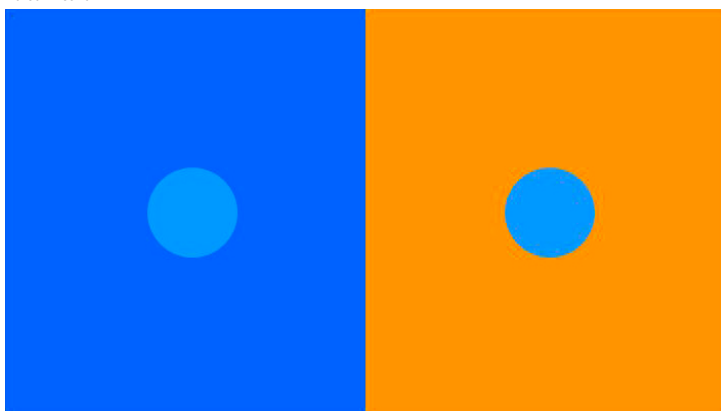
Il peut tantôt représenter la paix et la lumière divine, tantôt évoquer le linceul de la mort et la méfiance face à l'inanimé. Cela peut être intrinsèque à la teinte du blanc ou au blanc coloré : un blanc chaud, aux reflets orangés ou rougeoyants, dégage une chaleur visuelle et nous semble plus agréable, plus supportable. Ce blanc devient alors un symbole de sagesse, de paix et de douceur.

À l'inverse, les blancs plus froids, teintés de reflets bleutés ou violacés, évoquent une forme d'agressivité et créent une ambiance distante. Ce blanc-là devient le symbole de la froideur et de la méfiance, il s'en dégage un certain malaise, un rejet instinctif. Dans le blanc de Annie Mollard-Desfour Il est rappelé que le blanc est à la fois le tout et le rien. En effet, d'un point de vue physique, dans le spectre lumineux, le blanc est la somme de toutes les couleurs. Comme Annie Mollard-Desfour l'écrit « Du point de vue physique, le blanc n'est pas une « couleur », mais une absence de couleur. Et depuis Newton et la décomposition de la lumière blanche en couleurs spectrales, le blanc est aussi considéré comme la somme de toutes les couleurs du spectre de la lumière. « Couleur achromatique » ou « couleur neutre », le blanc s'oppose donc à couleur mais les absorbe et les renvoie toutes.²⁴ » Mais si on l'observe sous l'angle matériel, le blanc est synonyme de vide et de non-couleur (on ne peut pas imprimer du blanc avec de l'encre blanche). Cependant, il est important de différencier le blanc de la non-couleur. Ces deux notions se sont souvent entremêlées, notamment à cause de la disparition progressive des couleurs avec le temps : les cheveux qui se décolorent en vieillissant, les sculptures antiques qui perdent leurs pigments... On associe donc souvent le blanc à la non-couleur, mais le blanc reste une couleur, car d'un point de vue physique,

24. Se rapporte à la note de bas de page 20 sur la définition du blanc

il est la somme du spectre lumineux mais le blanc pigmentaire lui est bien une couleur qui existe on peut utiliser Cerine matière pour en faire du blanc comme le talque ou autre minéraux comme le calcaire. La non-couleur, en revanche, relève de la transparence. Elle fait référence à un élément qui ne reflète ni n'absorbe aucun spectre de lumière visible par l'œil humain. On pourrait même aller plus loin en définissant la non-couleur comme un élément qui n'interagit d'aucune manière avec un quelconque spectre visible. Mais le blanc n'est pas le seul facteur : la lumière joue aussi un rôle déterminant dans sa perception. Comme l'explique Leon Battista Alberti²⁵ ou Jean Philippe Lenclos²⁶, la source lumineuse a une responsabilité directe sur la manière dont on perçoit la couleur ou le blanc. Même si un blanc a naturellement une tendance chaude, une lumière trop froide peut complètement modifier cette perception, neutraliser ses reflets orangés et le rendre désagréable. Comme exposé précédemment, l'impermanence modifie la perception des couleurs, mais il faut aussi comprendre que le contraste simultané des couleurs, énoncé en 1839 par le chimiste Michel-Eugène Chevreul, a son importance. Ici, il s'agit d'une influence bien particulière, mais contrôlable. Son fonctionnement est assez simple : la juxtaposition de deux couleurs les modifie mutuellement, créant une illusion d'optique.

Contraste simultané des couleurs.
Illustration.
Auteur Inconnu.



25. Leon Battista Alberti, *De Pictura*, traduction de Jean-Louis Schefer, Livre 1, P93, §9.

26. Jean Philippe Lenclos, *Couleur de la Méditerranée, géographie de la couleur*, P55.

27. Michel Eugène Chevreul, propos rapportés.

« Le ton de deux plages de couleur paraît plus différent lorsqu'on les observe juxtaposées que lorsqu'on les observe séparément, sur un fond neutre commun.²⁷»

Par exemple, un gris peut sembler légèrement teinté de bleu lorsqu'il est placé à côté d'une couleur orange. Le contraste simultané est un phénomène optique où une couleur influence la perception d'une autre couleur adjacente. Par exemple, si l'on reprend l'exemple de la cafétéria, le vert de la pelouse peut légèrement teinter un plafond blanc, car la lumière réfléchiée par la pelouse atteint la surface blanche et modifie subtilement notre perception de sa teinte. En effet, la matière n'émet pas de lumière visible par elle-même, sauf si elle est une source lumineuse comme le soleil ou une ampoule. Les objets que nous voyons apparaissent colorés parce qu'ils absorbent certaines longueurs d'onde et en réfléchissent d'autres vers nos yeux. Par exemple, un ballon rouge n'émet pas de lumière rouge, il absorbe la plupart des longueurs d'onde visibles, sauf le rouge, qu'il réfléchit vers notre regard. Si on place ce ballon rouge dans une pièce éclairée uniquement par une lumière bleue, il paraîtra noir ou très sombre, car il absorbera toute la lumière bleue sans pouvoir réfléchir de lumière rouge. Ce principe est fondamental pour comprendre le contraste simultané, un phénomène perceptif où notre cerveau ne perçoit jamais une couleur de façon isolée, mais toujours en relation avec les couleurs qui l'entourent. Une couleur a ainsi tendance à faire ressortir sa couleur complémentaire dans les zones voisines, ce qui explique pourquoi un gris neutre placé à côté d'un orange apparaîtra légèrement bleuté, notre cerveau cherchant à équilibrer la dominance de l'orange en accentuant sa couleur opposée. De plus, le contraste simultané modifie notre perception de la température des couleurs, une couleur chaude comme le rouge ou l'orange rendra les couleurs proches plus froides en apparence et inversement. Par exemple, un gris placé à côté d'un jaune chaud semblera plus bleuté, alors que le même gris, placé à côté d'un bleu, paraîtra plus chaud et légèrement orangé.

Ce phénomène est largement utilisé en peinture et en design pour influencer l'atmosphère d'une image ou d'un espace. Un autre effet du contraste simultané est son influence sur l'intensité des couleurs, une teinte vive placée à côté d'une couleur terne semblera plus éclatante, tandis que deux couleurs saturées côte à côte peuvent parfois paraître moins vives si elles sont très contrastées, créant une forme de compétition visuelle. Par exemple, un rouge vif placé à côté d'un vert vif peut provoquer une sensation de vibration, car l'œil a du mal à traiter ces contrastes forts simultanément. Les artistes, notamment les impressionnistes et post-impressionnistes comme Monet ou Van Gogh, ont utilisé ce phénomène pour apporter plus de profondeur et de lumière à leurs tableaux. En décoration d'intérieur, le choix des couleurs d'un mur par rapport au mobilier repose aussi sur ces effets de contraste, un canapé gris foncé semblera plus lumineux contre un mur bleu sombre que contre un mur blanc. Dans le domaine de la photographie et du cinéma, la colorimétrie exploite ces principes pour influencer l'émotion du spectateur, notamment dans les films de science-fiction qui utilisent fréquemment des éclairages bleu et orange pour créer une sensation de dynamisme. Ainsi, le contraste simultané est une illusion optique essentielle dans notre perception des couleurs, il modifie notre perception des couleurs complémentaires, influence la sensation de chaleur ou de froid des teintes et joue sur l'intensité des couleurs. Comprendre ce phénomène permet d'enrichir l'usage des couleurs en peinture, en design, en photographie et dans de nombreux domaines artistiques et visuels.

1.3.3 Le gris et le neutre.

Après avoir traité du blanc et de son statut de "non-couleur", ainsi que des théories de la couleur comme le contraste simultané, nous allons maintenant aborder la question du gris, qui joue également un rôle majeur dans la chromophobie. Ce phénomène s'est amplifié au cours des vingt dernières années avec l'essor des technologies et de l'architecture. En effet le gris occupe une place spéciale dans ce dogme. Il représente tantôt l'ambiguïté ni noir ni blanc tantôt un équilibre fragile entre la lumière et l'ombre. Symbole d'incertitude, mais aussi de neutralité, il ne prend pas parti pour l'un ou pour l'autre. Dans *Le gris* de Annie Mollard-Desfour « Le gris se situe sur l'axe de la clarté, entre le blanc - la clarté maximale - et le noir - l'obscurité maximale. «Couleur neutre», « achromatique», le gris, comme le blanc et le noir, s'oppose alors à la couleur (bleu, rouge, vert...). Mais toutes couleurs désaturées vers le clair ou le sombre, proche de l'axe de la clarté, se grisent ! Le gris, milieu entre blanc et noir, mélange de blanc et noir (gris pur), est également mélange de couleurs (en particulier de rouge et de vert, « couleurs complémentaires»)! Ainsi, le terme gris bascule du clair, proche du blanc et de l'éclat, au sombre, proche du noir. Et des clartés aux obscurités, entre éclat et opacité, se colore et glisse vers une multitude de nuances, en particulier le bleu et le brun. Le gris est une couleur caméléon. Équivoque. Mi-ombre, mi-lumière. Intermédiaire entre le noir et le blanc. Atténuation du noir, ou altération du blanc. Couleur poussiéreuse comme la cendre ou lumineuse comme une étoile.²⁸ » en d'autre terme le gris est située entre le blanc et le noir, ou résultant de la désaturation de toutes les couleurs. Il rappelle notamment la couleur de l'éléphant, de la souris, de la tourterelle, du pigeon, du ciel par mauvais temps, de la lumière

28. Annie Mollard-Desfour, *Le gris*, P22 (définition employée pour définir le gris).

de l'aube ou du crépuscule, ainsi que de nombreux métaux comme l'acier, l'étain, le fer, le plomb... Le terme gris oscille du clair, proche du blanc et de l'éclat, au sombre, proche du noir et du terne. Des clartés aux obscurités, le gris se colore et glisse vers une multitude de nuances. Le gris pur, lui, est réellement neutre, de par son achromatie²⁹, surtout lorsqu'on pense à un gris composé à 50 % de blanc et 50 % de noir. Mais même là, on peut obtenir des gris colorés qui ne sont pas totalement purs, ajoutant ainsi une instabilité à cette notion de neutralité. Le gris est énormément utilisé en architecture, car il peut également faire écho à une certaine modernité instaurée par Le Corbusier et son usage du béton. Mais aussi par le brutalisme, qui met en avant l'usage du béton brut et de l'acier en ce qui concerne le style international. Cette esthétique grise, souvent perçue comme froide et austère, est néanmoins indissociable d'un idéal de rationalité et de fonctionnalité propre à l'architecture moderniste. Le béton est une matière intéressante, car modulable : il peut prendre des formes multiples et variées. De nos jours, il peut même être imprimé en 3D. C'est en partie pour sa qualité de manipulation et de plasticité qu'il fait écho à la modernité. Son aspect brut, sans fioriture, renforce une idée d'authenticité matérielle, où la structure elle-même devient un élément esthétique. Cette approche s'inscrit dans une logique où la forme suit la fonction, un principe fondamental du modernisme. Au-delà de l'architecture, le gris est aussi omniprésent dans le secteur de la technologie, aussi bien en tant que matériau, comme l'aluminium, mais aussi comme couleur de logo, du fait de son appartenance à une certaine modernité et neutralité. Les appareils high-tech, des ordinateurs aux smartphones, privilégient souvent des finitions en gris métallisé pour évoquer une sophistication discrète et une intemporalité.

29. Achromatie- cela signifie que la couleur est exempte de teinte (Rouge, Jaune, Bleu, Vert, Violet).

Apple, utilise de l'aluminium ou du titane sur les chassie de ses appareil.

Collection apple.
Photographie.
Auteur Inconnu.



iPad Pro iPad Air 2 iPad Air iPad mini 4 iPad mini 2



iPhone 6 S Plus iPhone 6 S iPhone 6 Plus iPhone 6 iPhone 5 S



Le gris, en tant que couleur fonctionnelle et non intrusive, s'intègre parfaitement dans l'esthétique minimaliste contemporaine, où l'accent est mis sur l'efficacité et la simplicité d'usage. Cependant, cette omniprésence du gris, aussi bien en architecture qu'en technologie, peut aussi être perçue comme le reflet d'une chromophobie contemporaine, une peur ou un rejet inconscient des couleurs trop expressives au profit d'une esthétique neutre et standardisée. Dans un monde où la modernité est souvent associée à la sobriété et à l'uniformité, le gris devient ainsi le symbole d'un équilibre entre innovation, rationalité et neutralité, mais aussi d'un certain effacement des singularités chromatiques. Le gris est énormément utilisé en architecture, car il peut également faire écho à une certaine modernité instaurée par Le Corbusier et son usage du béton. Mais aussi par le brutalisme, qui met en avant l'usage du béton brut et de l'acier en ce qui concerne le style international. Le

béton est une matière intéressante, car modulable : il peut prendre des formes multiples et variées. De nos jours, il peut même être imprimé en 3D. C'est en partie pour sa qualité de manipulation et de plasticité qu'il fait écho à la modernité. Il est aussi utilisé dans le secteur de la technologie, aussi bien en tant que matériau, comme l'aluminium, mais aussi comme couleur de logo, du fait de son appartenance à une certaine modernité et neutralité.

©Imgur.fr, September 11 2015.
Photographie.

Au fond, on peut réellement se poser la question de la neutralité d'une couleur. Que ce soit le blanc ou le gris, les deux font face à une certaine partialité, car un blanc parfait n'existe pas. Sans compter sur les variations dues aux vibrations de la lumière, qui viennent encore altérer cette prétendue neutralité. Parmi les teintes dites neutres, on peut aussi citer les beiges, que certains considèrent comme les nouveaux gris. En effet, ils sont utilisés à outrance, bien que leur chaleur les rende plus supportables que l'agressivité du blanc. Encore une fois, on se retrouve face à une forme de chromophobie. Une couleur neutre serait donc une couleur qui n'en est pas vraiment une ? Une couleur désaturée, ou très peu saturée ? Peut-être simplement une teinte qui s'harmonise facilement ? Autant de question et si peu de réponse. On peut quand même ouvrir un petit débat sur la notion de neutralité. Le neutre pourrait faire écho, en premier lieu, à l'équilibre et à la raison. En couleur, cela fait écho au gris, qui se retrouve à l'équilibre entre le noir et le blanc. En politique, cela pourrait se traduire par une politique de raison, en se basant sur des données factuelles. La neutralité peut donc faire sens avec le raisonnable. En Suisse, pendant la Seconde Guerre mondiale, elle ne prenait pas parti, mais ne coupait pas les liens avec les belligérants pour nourrir ses intérêts personnels. C'est une politique discutable, mais raisonnable. En effet, en ne prenant pas parti dans la guerre mais en se concentrant sur l'économie, cela permettait au pays de résister aux tensions fortes autour de lui. On pourrait aussi dire que le neutre, en tant que responsable, serait le jugement d'un juge qui serait impartial. Il appliquerait la loi et rien que la loi. Aucun état d'âme ne serait envisageable, aucun vacillement. Mais on peut aussi considérer le neutre comme le vide. De cette manière, on pourrait faire appel à la non-couleur, à quelque chose d'aérien.



Buse d'impression 3D céramique.
©Studio Tellumo, 16 mars 2024.
Photographie.



impression 3D céramique.
©Bold Design Studio.
Photographie.

Impression 3D Céramique.

Cela prend aussi sens quand on parle de neutralité dans une question. Par exemple, on peut répondre « sans avis ». L'usage du mot « sans » est important, car il définit un vide, un manque. En ce sens, la neutralité serait-elle un vide, un manque ? Le neutre ne signifierait donc pas forcément l'équilibre, mais aussi le vide et l'absence, un vide de pensée ou de conviction. On peut aussi appuyer cette théorie par le fait que, quand quelqu'un demande du neutre, cela peut souvent être dû à une non-connaissance d'un sujet et donc à une volonté de ne pas se mettre en position désavantageuse en choisissant de prendre parti. On peut aussi souligner ceci par le manque de sensorialité que renvoie le neutre. Un exemple serait le bruit blanc, qui, à la force, n'est même plus audible car monotone. Mais aussi dans une pièce entièrement monochrome : ce qui fait office de manque, c'est le manque de contraste et d'éléments perturbateurs dans la perception de celle-ci. Ou même dans le cas du gris l'absence de la teinte pour reprendre le terme de Annie Mollard-Desfour une achromatie. Depuis le début,

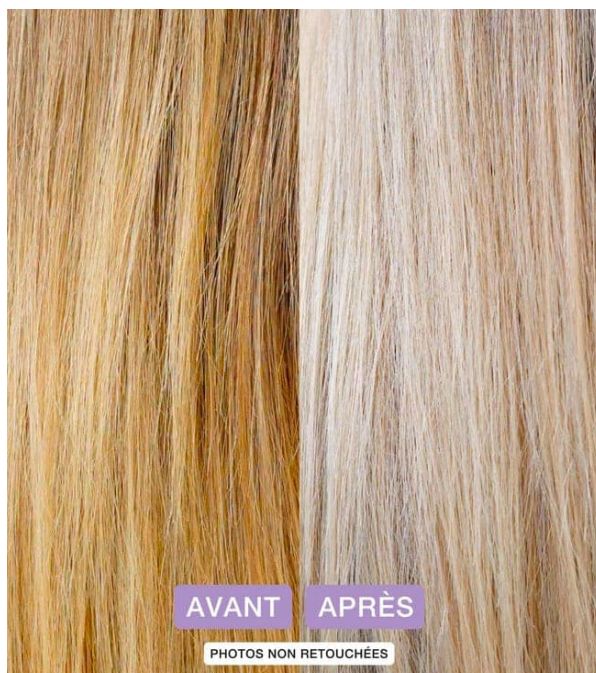
j'oppose l'équilibre et le vide dans la question du neutre, mais en réalité, ils peuvent é g a l e m e n t être conjoints. Le neutre pourrait être, d'une certaine manière, l'alliance entre l'équilibre et le vide, entre le manque et l'égalité.

Salon Beige.
Photographie.
©Benjamin Baranger De Forni.



Dans certaines situations, on pourrait utiliser les deux. Par exemple, si l'on prend l'idée de neutraliser les reflets orangé d'un blond, le fait d'ajouter du bleu pour annihiler l'orange peut faire écho au vide, à la suppression, tout en étant aussi une remise à l'équilibre : ni orangé, ni bleuté. Dans certains cas, neutraliser peut donc aussi bien signifier soustraire, créant ainsi un vide ou un manque, que tendre vers un équilibre. Roland Barthes, lui, nous expose une vision très différente du neutre à travers son cours au Collège de France en 1977. Le neutre, pour lui, n'est pas une absence ou une indifférence, mais plutôt une force active qui échappe au concept des positions binaires comme positif/négatif, vrai/faux ou encore actif/passif. Le neutre, selon lui, n'est pas qu'une échappatoire qui cacherait une lâcheté intellectuelle, mais plutôt une manière d'éviter l'affrontement et la confrontation. De plus, l'usage du neutre est, pour Roland Barthes, une résistance au dualisme en offrant une troisième solution. Le neutre, dans cet axe, a donc pour but d'élaborer une stratégie d'évitement et de déplacement. Comme exploré plus tôt, la notion de neutre est très diffuse, et dans cette idée développée par Roland Barthes, le neutre permet d'échapper à des visions réductrices et trop extrêmes en proposant un mélange subtil. Un exemple dans le langage, on attend souvent une prise de position nette. Or, le neutre peut être une façon d'échapper à cette injonction à choisir. Contrairement à l'idée commune du neutre comme fade ou sans saveur, Barthes voit le neutre comme un espace riche, vivant, multiple.

Soin violet neutralisant pour cheveux.
Umai®.
Photographie.



Il n'est pas un vide, mais une manière de détourner, de refuser l'autorité du sens unique, de s'affranchir des codes et des règles. Un autre exemple serait que dans l'art, une œuvre qui ne délivre pas de message clair mais ouvre des interprétations multiples peut être une forme de neutre. Barthes ne voit pas le neutre comme une absence de désir, mais comme un désir d'échapper à la rigidité des structures. Il parle de « suspendre le conflit », de trouver des formes d'existence qui ne sont ni du refus ni de l'adhésion complète. On peut aussi prendre l'exemple de la politique : refuser le débat polarisé ne signifie pas être indifférent, mais chercher une autre voie. Cette manière de voir le neutre est très intéressante, car elle offre une subtilité dans la pensée. On pourrait conclure que, vu par Roland Barthes, le neutre est une forme de liberté, une façon de s'émanciper des schémas imposés. Il ne s'agit pas d'être passif, mais de créer un espace d'échappée, une manière de désamorcer la rigidité du monde. Si on devait reprendre la manière de penser de Barthes pour l'appliquer à la couleur, qu'est-ce que cela donnerait ? Cette pensée ouvrirait le terme neutre à toutes les couleurs. Car si on devait imposer un choix entre le rouge et le violet, on pourrait proposer n'importe quelle autre couleur comme neutre, en tant que troisième choix, indéfini en amont. Même chose avec comme bi-composante le noir et le blanc : le choix serait alors le gris. Mais cela ouvre la porte à une infinité de gris, y compris des gris colorés, pour rompre cette bipolarité et utiliser une composante chromatique, et non plus seulement achromatique. Dans la vision du neutre chez Roland Barthes, il s'agit moins d'une pensée fixe que d'un concept. En effet, c'est plutôt une idée de troisième voie, une possibilité mixte, qui vient transgresser une vision binaire du monde.

1.3.4 Le neutralité des musées.

En lisant ces lignes, je n'ai pas pu m'empêcher de transposer cette idée aux musées et à mes propres expériences. Que ce soit le musée du Louvre, l'Institut du Monde Arabe, ou encore la Cité de l'Architecture, étudiés dans la sous-partie précédente, on y constate un usage exagéré du blanc et des couleurs claires, sous couvert de minimalisme. Comme l'explique David Batchelor, cet usage excessif efface toute identité. Il écrit également : « Ce grand intérieur blanc était vide même lorsqu'il était plein, parce que presque tout ce qui s'y trouvait n'était pas à sa place et en serait bientôt éliminé. Cela concernait principalement les gens et ce qu'ils apportaient. À l'intérieur de ce grand intérieur blanc, peu de choses avaient l'air en place, et moins de choses encore semblaient à leur place; quant à celles qui avaient vraiment l'air en place, elles donnaient également l'impression d'avoir été préparées : c'est-à-dire approuvées, habilitées, disciplinées, canalisées. Ces choses qui avaient l'air à leur place semblaient avoir déjà été purgées de l'intérieur. En deux mots, ces choses qui restaient avaient elles-mêmes été rendues assez blanches, ou assez noires, ou assez grises.³⁰ » Cet épurement à l'extrême aspire l'identité même des éléments exposés pour les faire correspondre à ce qu'on attend d'eux. Les seuls éléments colorés présents dans ces musées sont ceux qui ont été « autorisés » à l'être. Il y a donc une uniformisation des œuvres, une volonté de les rendre neutres. Dans cette idée de neutralité, il faut aussi comprendre la notion de déshumanisation et de dépossession des éléments et de leur histoire. Il est important de se demander pourquoi faire appel à un environnement aussi artificiel et inhospitalier. Certains diront que c'est une question de mise en valeur, que la couleur jouerait le rôle de perturbateur dans cet ensemble.

30. David Batchelor Chapitre 1 P9, L13.

Mais encore une fois, cela renvoie à une vision très chromophobe de la couleur. Pourtant, la couleur peut être utilisée pour mettre en valeur certains éléments, grâce au dialogue qui s'opère entre elles. Le contraste simultané des couleurs peut justement permettre de faire ressortir certains éléments. Vouloir à tout prix exposer dans un environnement blanc relève soit d'une méconnaissance de la couleur, soit d'une méprise à son égard. La neutralité, au fond, est une notion très arbitraire, car on ne peut pas vraiment la définir. La couleur n'est jamais neutre, elle a toujours des nuances. Si on comprend la neutralité comme une forme d'impartialité, alors elle ne peut être acceptée. Le blanc ne peut pas être pur, il se compose toujours de multiples nuances, et tenter de trouver un blanc impartial est vain. Cette idée s'applique aussi au gris, qui dépend directement de l'équilibre entre le blanc et le noir. On pourrait attribuer au terme «neutralité» la propriété d'une couleur très peu saturée et très lumineuse, mais la recherche d'une couleur véritablement neutre est vaine, justement à cause de l'instabilité inhérente à la couleur elle-même. Le blanc, en tant que couleur neutre, restera néanmoins la norme, car sa symbolique est profondément ancrée. Elle perpétue l'idée du blanc comme couleur neutre, voire comme non-couleur. Mais il est important, en tant que coloriste, de comprendre que l'usage du blanc n'est pas un choix de «non-couleur», mais une approche complexe qui demande une grande subtilité. Comme expliqué dans la sous-partie précédente, la non-couleur, c'est la transparence. Elle représente le vide physique, l'air. Mais même là, on pourrait ouvrir le débat sur la transparence elle-même. Un contre-exemple intéressant serait celui du film cellophane, qui, en apparence, semble transparent, mais garde une teinte tantôt bleutée, tantôt verdâtre. En une seule couche, il semble incolore, il appartient alors au monde de la non-couleur.

Mais plus on superpose ou compresse cette matière, plus elle révèle une opacité blanchâtre aux reflets verts ou bleus. En bref, l'idée de non-couleur et de neutralité reste très subjective et sera toujours confrontée à des contre-exemples qui remettent en cause l'existence même de ces notions. On pourrait trouver mes propos très pessimistes, mais je tiens quand même à rassurer : même si le concept même de neutralité ne peut être précisément défini, on peut l'accepter par approximation. On peut considérer que la neutralité d'une couleur relève de sa non-appartenance à un domaine chromatique, même si cette non-appartenance dépend de critères subjectifs et très personnels. Il n'est donc pas impossible de trouver un consensus sur la neutralité de la couleur, malgré son caractère instable et interprétatif. Comme exposé plus tôt, la couleur n'est pas toujours absente, mais elle reste très rare. Elle est utilisée la plupart du temps en touche tonique, ou bien lors de certaines expositions temporaires. Cependant, les institutions étudiées précédemment ne rompent jamais radicalement avec leur manière de présenter et d'appréhender la culture. On va quand même citer deux études de cas qui permettent de nuancer cette analyse. En premier lieu, on peut parler de la salle des moulages de la Cité de l'Architecture, qui présente des murs rouges avec des moulages en plâtre disséminés un peu partout. Ce contraste est frappant, mettant en valeur les reliefs des sculptures.

Département des antiquités orientales.
Photographie.
©Le Louvre.



La galerie du Temps au Louvre-Lens (Pas-de-Calais),
en novembre 2024.
©MANUEL COHEN



Cour Khorsabad, Palace of Sargon II, Louvre.
7 Août 2014.
©RENATE FLYNN.



L'espace est très vaste et lumineux, ce qui amplifie encore cet effet visuel. On retrouve aussi le Musée Ingres Bourdelle, qui, dans sa présentation permanente, adopte les codes du Louvre ou de l'Institut du Monde Arabe. Mais, pour certaines expositions temporaires, il fait le choix d'utiliser la couleur en fond de chaque présentoir, permettant ainsi de contextualiser les œuvres et d'adoucir l'ambiance muséale. Enfin, on peut citer le Musée du Parfum Fragonard, qui, bien qu'il propose lui aussi une

L'exposition Pharaons Superstars
©Jean-Christophe Lett.



Exposition Mucem,
©Francois deladerriere Mucem.



présentation sous vitrine avec une accumulation d'objets, se démarque par un décor somptueux du XVIII^e siècle et une mise en lumière et en couleur impressionnante. Ce musée dégage une atmosphère intimiste et chaleureuse. L'usage de couleurs claires et chaudes, contrastant avec des teintes saturées et froides, est particulièrement intéressant. De plus, l'architecture intérieure, avec ses moulures et la présence de tableaux, crée une proximité avec les éléments exposés, malgré la présence de vitrines. L'éclairage, lui aussi chaud et enveloppant, renforce ce sentiment d'intimité. Les niches sont également très intéressantes, car elles favorisent une relation plus directe avec les collections, qui sont aussi belles que riches, et magnifiquement mises en valeur dans ce musée.

1.4 La médiation au service de la culture.

1.4.1 La médiation quelle méthode ?

La médiation du patrimoine consiste à rendre les éléments culturels et historiques accessibles à un large public tout en assurant leur valorisation. À travers diverses méthodes de présentation, le patrimoine peut être non seulement préservé, mais aussi interprété et réinventé pour créer une interaction avec le public. Ces méthodes peuvent inclure des expositions physiques, des ouvrages, des vidéos, des objets dérivés ou des réinterprétations modernes des classiques, permettant ainsi de toucher différents types de publics. Plusieurs personnes ont travaillé sur la médiation. Pour faire écho à ma sous-sous-partie 1.2.1, le sociologue Pierre Bourdieu aborde, dans son livre *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979), la notion de capital culturel. Dans ce travail, il établit un lien entre l'apprentissage, la transmission du patrimoine et de la culture, et le contexte éducatif et social dans lequel le sujet évolue. Dans cet ouvrage, il montre que la médiation culturelle a un impact sur la démocratisation de l'accès à la culture, même si elle peut être source d'inégalités si elle n'est pas pensée pour tous les publics. Si on fait un parallèle avec ma sous-partie 1.2.1, l'accès à la culture peut être freiné par plusieurs facteurs très insidieux. On peut noter que, dans son ouvrage, Bourdieu démontre que l'appartenance à une classe sociale influence directement l'accès au capital culturel. L'apport familial étant significatif, il permet une avance dans le parcours d'éducation scolaire, ce que d'autres personnes n'ont peut-être pas. De plus, cet accès permet de développer plus tôt une sensibilité et des bases intellectuelles solides.

Certaines catégories sociales bénéficient d'un capital culturel hérité, qui leur permet de mieux comprendre et apprécier les œuvres patrimoniales. La médiation doit donc prendre en compte ces écarts. De plus, les sous-cultures ne sont pas réellement représentées ni légitimées. Tout comme l'école valide et légitime certains savoirs, les institutions culturelles légitiment certaines formes d'art et de patrimoine, en occultant par la même occasion des sous-cultures tout aussi riches et intéressantes³¹. Dans son ouvrage, Bourdieu aborde aussi l'individualisation de l'accès et de la médiation de la culture. Certaines personnes feront peut-être des études supérieures, ce qui démontre dans son étude c'est que ceux ayant accès à une éducation avancée sont plus sensibles à la culture. Bourdieu explique que « Le décalage entre le capital scolaire et le capital culturel effectivement possédé qui est au principe de différences entre détenteurs d'un capital scolaire identique peut aussi résulter du fait que le même titre scolaire peut correspondre à des temps de scolarisation très inégaux (effet de conversion inégale du capital culturel scolairement acquis) : les effets directs ou indirects d'une ou plusieurs années d'études peuvent en effet n'être pas sanctionnés par le diplôme – comme c'est le cas avec tous ceux qui ont abandonné leurs études entre la troisième et la terminale ou, à un autre niveau, ceux qui ont passé une ou deux années en faculté sans obtenir de titre.³² » cette extrait démontre que les inégalité de scolarisation peuvent entraîner un manque de capital culturel il explique « Mais en outre, du fait que la fréquence de ce décalage s'est accrue à mesure que s'accroissaient les chances d'accès des différentes classes à l'enseignement secondaire et supérieur, des agents appartenant à des générations différentes (saisies sous forme de tranches d'âge) ont toutes les chances d'avoir consacré un nombre

31. Pierre Bourdieu, *La distinction*, « Le capital hérité et le capital acquis », P90-L18.

32. Pierre Bourdieu, *La distinction*, P103-L20.

d'années d'études très différent (avec tous les effets corrélatifs, dont l'élévation de la compétence non sanctionnée bien sûr, mais aussi l'acquisition d'un rapport différent à la culture – effet d'« estudiantisation » –, etc.) dans des institutions scolaires très différentes par leurs maîtres, leurs méthodes pédagogiques, leur recrutement social, etc., pour obtenir un titre identique. Il s'ensuit que les différences associées à la trajectoire sociale et au volume du capital culturel hérité se doublent de différences qui, surtout visibles chez les membres de la petite bourgeoisie...³³» Cet accès peut être influencé par le visionnage de documentaires, la participation à des expositions immersives ou d'autres formes de médiation, comme la réappropriation de la culture. Par exemple, la marque Seletti propose des versions pop de statues grecques antiques à travers sa collection Wonder Lamp, ou encore certaines marques qui s'inspirent d'Andy Warhol pour créer leurs visuels. L'acquisition du capital culturel peut aussi passer par des produits dérivés, comme de petites sculptures dans les boutiques de musées, des cartes, des photos ou même des bijoux, comme au musée Saint-Raymond avec ses bracelets en forme de pièces antiques. On peut aussi noter l'importance de l'autodidaxie et de la culture numérique. À notre époque, les sources d'accès à la culture sont de plus en plus nombreuses, et de plus en plus de musées proposent des versions numériques de leurs collections pour permettre de «visiter» les musées à distance comme avec le musée saint Raymond et le portail Palladia.fr disponible sur le site internet du musée. Sans compter les contenus vidéographiques, qui offrent eux aussi un énorme accès à la culture. Le travail de Hans-Georg Gadamer est aussi très pertinent. Hans-Georg Gadamer est un philosophe allemand majeur dans le domaine de l'herméneutique,

33. Pierre Bourdieu, *La distinction*, P104-L1.

c'est-à-dire la théorie et la méthodologie de l'interprétation, particulièrement en ce qui concerne les textes, mais aussi l'art, l'histoire et la culture en général. Il explique et démontre dans son ouvrage *Vérité et Méthode*, publié en 1960, que l'interprétation n'est pas un acte passif, mais un processus dynamique dans lequel le spectateur, l'interprète ou le visiteur joue un rôle actif dans la construction du sens. Il met au point une notion clé : la notion de fusion des horizons (*Horizontverschmelzung*)³⁴. Il soutient que l'interprétation n'est pas un simple retour aux intentions de l'auteur ou du créateur, mais qu'elle est plutôt un processus de rencontre entre les horizons de l'interprète et de l'objet à interpréter. L'horizon de l'interprète représente les connaissances, les expériences et les attentes du spectateur ou de la personne qui interprète le patrimoine, qu'il s'agisse d'un objet d'art, d'un texte ou d'un site archéologique³⁵. L'horizon de l'objet fait référence à ce que l'objet (une œuvre d'art, un site archéologique) représente historiquement, socialement et culturellement. Cet horizon est constitué de l'ensemble des significations et des valeurs que l'objet incarne, qui peuvent inclure des codes sociaux et culturels, des contextes historiques, etc. La fusion des horizons se produit lorsque ces deux perspectives se rencontrent et se mélangent pour créer un nouveau sens, un sens partagé, qui n'existait pas dans l'un ou l'autre horizon pris séparément. Cela suggère que l'interprétation est relativement ouverte et qu'elle se construit dans un dialogue constant entre le spectateur et l'objet. Une autre idée centrale de Gadamer est que l'interprétation est un acte dialogique. Selon lui, interpréter un texte ou un objet n'est pas simplement une tâche de décodage de significations préexistantes, mais un échange entre l'objet et l'interprète, qui est toujours influencé par le contexte historique et personnel de ce dernier. Pour Gadamer, la vérité se trouve dans ce dialogue, et non dans une vérité objective qui serait détachée du sujet.

34. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, P328-L12.

35. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, P324-L17.

Il rejette donc l'idée que l'interprétation soit un retour à une vérité objective préexistante dans l'intention de l'auteur ou du créateur. L'interprétation est subjective et est influencée par l'horizon de l'interprète (son contexte social, culturel, historique, etc.), tout en étant en constante évolution et redéfinition. Comprendre une question, c'est la poser. « Comprendre une question, c'est la poser. Comprendre une opinion, c'est la comprendre comme réponse à une question.³⁶ ». Gadamer parle également de l'actualité de l'œuvre ou du patrimoine. Pour lui, une œuvre d'art, un site archéologique ou un objet culturel ne peut jamais être réduit à un seul sens figé, ou simplement à un produit du passé. Chaque fois qu'un spectateur interagit avec l'œuvre, il réactive l'œuvre dans son contexte actuel et l'interprète à travers ses propres prismes. Le patrimoine n'est jamais une donnée statique, mais est toujours réinterprété par ceux qui le rencontrent et le vivent. C'est cette actualisation du patrimoine que la médiation culturelle permet de favoriser. Elle permet au patrimoine d'être vivant et de dialoguer avec le présent, rendant ainsi l'interprétation plus accessible et riche de sens. Quand il est question de médier le patrimoine, que ce soit à travers des expositions, des visites guidées, des objets dans une boutique souvenir, ou même des dispositifs interactifs, on peut dire que ces pratiques de médiation créent une fusion des horizons entre l'objet patrimonial et le public. Le public arrive avec son propre horizon : ses expériences personnelles, sa culture, ses connaissances antérieures. Le patrimoine possède un horizon historique et culturel, marqué par l'époque à laquelle il a été créé. Lors de l'interprétation, une fusion se produit : les visiteurs, à travers l'interaction avec le patrimoine, créent du sens qui est personnel et actuel, tout en étant enrichi par l'objet patrimonial.

36. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, P399-L13.

Cela va au-delà de la simple diffusion d'un savoir figé et fait appel à une expérience vécue, partagée, et même renouvelée. On retrouve aussi des méthodes innovantes dans le travail de Roger Silverstone, dans son ouvrage *Why Study the Media?* Ouvrage malheureusement disponible qu'en anglais, il explore le rôle des médias et des technologies dans la transmission des savoirs culturels et la médiation culturelle. Il expose également que la technologie n'est pas neutre dans cette transmission, et transforme les rapports aux objets culturels. Il propose une façon de penser les médias très intéressante, car pour lui les médias ne sont pas des objets immobiles mais un processus continu de médiation. Autrement dit, les médias ne se limitent pas à la rencontre entre un texte et son lecteur (spectateur), mais englobent une circulation constante des significations entre producteurs, consommateurs, textes et expériences vécues. Selon lui, la médiation n'est pas qu'une simple communication avec un simple transfert linéaire de l'information. La médiation implique une transformation permanente des significations à travers les discours, que ce soit des discussions, des affichages ou d'autres médias. Elle ne se réduit pas à une « circulation à deux niveaux », comme le pensaient Katz et Lazarsfeld, mais constitue une activité collective et continue, qui façonne notre compréhension du monde parfois pour y faire face, parfois pour s'en éloigner. Mais on retrouve, avec ce schéma de pensée, une double difficulté dans la médiation. La première difficulté est épistémologique, car il est difficile d'analyser la médiation tout en étant immergé dans une culture médiatique. La deuxième est d'ordre éthique, car cela suppose de juger l'usage du pouvoir dans les représentations médiatiques. L'étude des médias implique une prise de distance, un refus du sens

évident, et une complexification du réel. Roger Silverstone s'appuie sur le travail de George Steiner sur la médiation. Steiner compare la médiation à la traduction, qui selon lui suit quatre étapes : la Confiance, qui permet à l'observateur de croire en la valeur du texte ; l'Agression, pour s'approprier le sens, parfois violemment ; ensuite l'Appropriation, qui permet d'intégrer les significations dans son propre système (le système de l'observateur) ; et enfin la Restitution, qui permet de rendre un nouveau sens au public. Mais en réalité, la médiation dépasse et transcende la traduction, du fait qu'elle s'étend au-delà du texte (dans l'espace, entre public et privé, local et global), mais aussi parce qu'elle est plus collective, moins fidèle, parfois moins affective. Elle est aussi le produit d'institutions et de technologies, pas uniquement d'auteurs individuels. La médiation, quelle qu'elle soit, une création d'exposition, un documentaire ou une création de produit, impose une modification du message. Un exemple fictif qu'on pourrait donner : c'est un jeune chercheur qui propose de filmer un monastère. Après une immersion sincère, le film final, façonné par les impératifs télévisuels, trahit en partie la réalité vécue par les moines. Ce cas illustre la difficulté de traduire fidèlement une expérience vécue dans un média. Même avec de bonnes intentions, les logiques institutionnelles finissent par modifier le sens initial. Même si la médiation amène des inexactitudes, le point crucial et principal de la médiation repose sur la confiance qu'on peut accorder au médiateur, mais aussi sur la confiance entre le spectateur et le producteur, du sujet envers ceux qui les représentent. Mais surtout, la confiance entre les professionnels envers leur propre capacité à dire le vrai. Cette confiance est fragile, mais essentielle. Elle est aussi au cœur de toute communication authentique,

comme le dit Habermas. Pour conclure, la pensée de Roger Silverstone, la médiation c'est étudier comment les significations émergent, circulent et se transforment. Mais également identifier les points de tension entre expérience et représentation. Comprendre les enjeux de pouvoir, de responsabilité, de vérité et de désir dans les médias. Nous sommes tous des médiateurs, consciemment ou non, et chaque acte de médiation est une tentative de donner du sens au monde, mais aussi un risque de déformation. Créer une exposition nous expose à commettre des erreurs, au même titre qu'une vidéo ou toute autre médiation. Selon mon point de vue, il faut prendre conscience des lacunes de notre médiation pour permettre des corrections, voire user de plusieurs méthodologies transversales pour approcher la médiation avec plus d'exactitude. La médiation ne se fait pas seul dans son coin, mais bien en concert avec d'autres professionnels, plus qualifiés dans des domaines qu'on ne maîtrise pas toujours.

1.4.2 Quelle enjeux ? est t'elle nécessaire ?

La médiation est essentielle dans l'acquisition du capital culturel, qui est nécessaire à une socialisation. De plus, la connaissance permet de poser des bases plus solides pour comprendre le monde qui nous entoure. Afin de défendre les enjeux et la nécessité de la médiation, je vais m'appuyer sur une étude menée par Thérèse Martin, *Les logiques d'interprétation des enfants selon leur expérience de visite dans les musées de sciences et dans le cadre des loisirs*, 2012.³⁷ Dans la continuité des travaux de Roger Silverstone et de sa réflexion sur la culture et la médiation, cette étude s'intéresse à l'expérience de jeunes visiteurs au sein de deux expositions scientifiques temporaires, en dehors du cadre scolaire. Si l'école demeure l'institution par excellence de l'éducation formelle, le musée, bien qu'investi d'une mission de transmission du savoir, relève d'un espace d'éducation non formelle, souvent plus libre, plus affectif, et plus sensible. L'étude menée explore ainsi la manière dont les enfants investissent le musée lorsqu'il est fréquenté comme un lieu de loisir, et non comme une extension de l'école. Ce détour par un cadre non contraint permet d'observer des formes d'appropriation spontanées, souvent éloignées des intentions des concepteurs. Deux expositions, « Le Festin des Dinosaures » et « Ombres et Lumière », organisées à Paris, ont servi de terrain à cette recherche. Chacune propose une approche scientifique adaptée au jeune public : l'une ancrée dans la paléontologie et l'imaginaire fascinant des dinosaures, l'autre convoquant la lumière et les théories optiques, tout en mobilisant la dimension artistique et sensorielle. Contrairement aux attentes, les enfants ne se sont pas contentés de suivre les récits préétablis par les scénographes. Leurs parcours dans les expositions témoignent d'une grande diversité d'interprétations, de détournements créatifs et de réinventions sensibles. Une grille d'analyse a permis de rendre compte de cette complexité, à travers l'étude des cadres

37. Thérèse Martin, « Les logiques d'interprétation des enfants selon leur expérience de visite dans les musées de sciences et dans le cadre des loisirs », *Communication* [En ligne], Vol. 30/2 | 2012, mis en ligne le 29 novembre 2012, consulté le 09 avril 2025. URL : <http://journals.openedition.org/communication/3598> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/communication.3598>

d'interprétation, des références mobilisées, et des figures d'enfants-interprètes. Ce travail révèle des profils variés : certains enfants se montrent animés par une volonté d'apprendre, d'autres explorent librement, dialoguent ou projettent dans leur visite leurs propres centres d'intérêt. Ce que révèle cette étude, c'est la richesse d'une réception culturelle où l'enfant, loin d'être un simple récepteur, devient un véritable acteur du sens. À l'image du « braconnage » culturel théorisé par Michel de Certeau, les jeunes visiteurs s'approprient le musée avec leurs propres codes, leurs expériences antérieures et leurs émotions, investissant l'espace muséal non pas comme un lieu figé, mais comme un terrain de jeu, d'émotion et de narration. En prolongeant la pensée de Silverstone et en écho aux analyses de Bourdieu ou de Lahire sur les inégalités d'accès à la culture, cette recherche souligne le potentiel démocratique de l'éducation informelle. Le musée, par la scénographie, les matériaux, la lumière ou la couleur, devient un espace d'initiation culturelle où le sensible précède parfois le savoir. Ainsi, cette étude³⁸ interroge non seulement les formes de médiation, mais aussi les conditions mêmes de l'engagement : comment créer des dispositifs qui favorisent une appropriation libre, subjective et émancipatrice ? Et comment, par ce biais, ouvrir la culture au-delà des frontières sociales, en reconnaissant à chaque visiteur, même enfant, une légitimité à interpréter, à ressentir et à comprendre à sa manière ? Cette étude est également transposable à l'adulte. La médiation est nécessaire, car elle permet de transmettre le savoir et d'augmenter son capital culturel. Posséder du savoir et un capital culturel est très important quand on veut faire société. Les enjeux sont multiples : cela permet de s'insérer plus facilement en société. De plus, cela permet aussi de donner accès aux savoirs, et c'est donc également un paramètre important quand on veut offrir une véritable égalité des savoirs. La médiation permet de combler les inégalités d'accès à la culture, qui peuvent être un frein direct lié à une appartenance de classe sociale.

38. Thérèse Martin, « Les logiques d'interprétation des enfants selon leur expérience de visite dans les musées de sciences et dans le cadre des loisirs », Communication [En ligne], Vol. 30/2 | 2012, mis en ligne le 29 novembre 2012, consulté le 09 avril 2025. URL : <http://journals.openedition.org/communication/3598> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/communication.3598>

1.4.3 Des exemple de médiation.

Comme exposé précédemment, il existe plusieurs manières de médiatiser l'histoire. Dans cette sous-partie, je vais en aborder cinq. La première portera sur les séries de vulgarisation historique, à travers l'exemple de l'émission *Secrets d'Histoire*, diffusée sur France 3 et présentée par Stéphane Bern. La deuxième concernera un documentaire produit par la chaîne franco-allemande Arte, intitulé *Philae, le sanctuaire englouti*. La troisième méthode de médiation passera par la lecture, avec l'analyse d'un ouvrage disponible en librairie : *L'Atlas des peuples disparus*. La quatrième sera représentée par une vidéo de la youtubeuse Charlie Danger, créatrice de la chaîne *Les Revues du Monde*, qui traite de la perception du temps. Enfin, la cinquième forme de médiation prendra la forme d'objets souvenirs disponibles dans les boutiques, tels que des pièces commémoratives. Commençons par la série *Secrets d'Histoire*, diffusée tous les jeudis sur la chaîne publique France 3 et animée par Stéphane Bern. Cette émission aborde divers sujets historiques, mêlant la narration du présentateur aux interventions d'historiens. On ne peut nier sa valeur d'utilité publique : elle rend le savoir accessible à un large public. L'usage de gros plans sur les monuments liés aux sujets traités permet au spectateur de mieux visualiser les lieux et de découvrir leur histoire, enrichissant ainsi sa culture générale. L'émission propose également des reconstitutions historiques et des éclaircissements sur certaines rumeurs ou mythes. Elle permet à plus d'un million et demi de téléspectateurs – précisément 1 688 000 – d'accéder à la culture gratuitement. Cela s'inscrit dans une volonté d'accessibilité culturelle, visant à réduire les inégalités en la matière. Néanmoins, cette méthode présente un inconvénient majeur : l'exactitude des informations.

En effet, la simplification de sujets aussi complexes peut entraîner, au mieux, des lacunes dans les données transmises, et au pire, la diffusion d'idées reçues ou de fausses informations. Un autre acteur qui propose des programmes d'intérêt public pour favoriser l'accès à la culture et à la connaissance est la chaîne franco-allemande Arte, qui diffuse régulièrement des productions documentaires. Pour cet exemple, je vais évoquer le documentaire diffusé par Arte et réalisé par Olivier Lemaître, intitulé *Phylae, le sanctuaire englouti*, diffusé le 29 avril 2023. Ce documentaire invite à découvrir la richesse de ce site exceptionnel ainsi que l'incroyable histoire de sa préservation en urgence. Là encore, on ne peut nier sa grande valeur d'utilité publique. Bien qu'Arte soit une chaîne dont l'audience est plus restreinte que celle des grandes chaînes nationales, elle touche tout de même un public important. De plus, certains extraits – voire des versions complètes – sont disponibles sur des plateformes comme YouTube ou Dailymotion. L'impact de ces plateformes est considérable, car elles permettent d'élargir le public cible et de rendre le contenu accessible à tout moment. Les inconvénients de cette méthode sont à peu près les mêmes que ceux mentionnés précédemment : la nécessité de simplifier les sujets pour les rendre accessibles peut entraîner des raccourcis, voire des imprécisions dans les informations présentées. Le troisième outil de

médiation des savoirs peut également passer, comme introduit précédemment, par les plateformes de vidéographie telles que YouTube ou Dailymotion. Pour illustrer cette méthode, j'ai choisi une vidéo de la chaîne YouTube Les Revues du Monde,

Secret d'histoire,
production France TV.

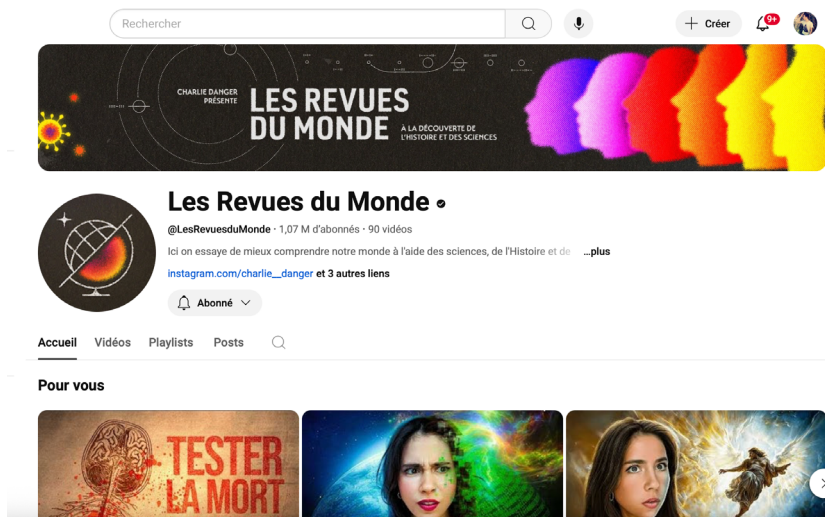


animée par la youtubeuse Charlie Danger. La vidéo en question, mise en ligne le 5 février 2023, dure 35 minutes et 38 secondes, et a, à ce jour, cumulé une audience de 691 834 vues. Cette forme de médiation a une portée plus intime, dans la mesure où elle s'adresse directement aux internautes, souvent de manière plus personnelle. Toutefois, la qualité de production reste remarquable. La chaîne est soutenue par le Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC), ce qui lui confère une forme de reconnaissance institutionnelle et légitime ainsi son apport, relevant de l'intérêt public. Ce format permet de cibler un public plus jeune et d'offrir un accès libre, permanent et sans contrepartie financière au savoir. Là encore, les inconvénients sont similaires à ceux des méthodes précédentes : la vulgarisation peut entraîner une simplification excessive des sujets. Néanmoins, dans ce cas précis, la créatrice de contenu, Charlie Danger, est diplômée en archéologie, ce qui constitue un gage de sérieux. De plus, ces productions, comme celles vues précédemment, sont généralement réalisées en concertation avec plusieurs acteurs du domaine, afin d'assurer l'exactitude des informations transmises. Les livres peuvent eux aussi être des outils de médiation culturelle et des vecteurs importants de transmission du savoir. Pour illustrer cette méthode, je vais m'appuyer sur l'ouvrage

Philea , le sanctuaire engloutie.

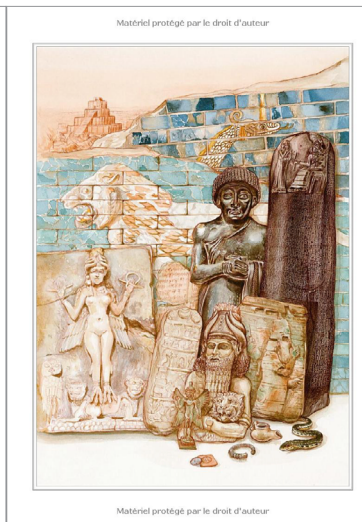
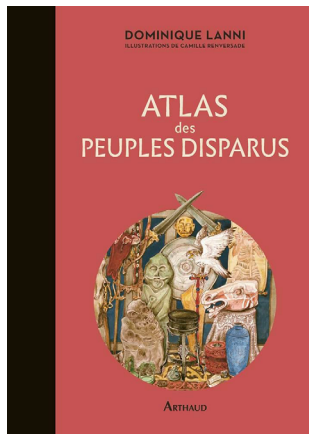


Les revu du monde, Charlie danger.



Atlas des peuples disparus, écrit par Dominique Lanni, publié aux éditions Flammarion et disponible en librairie, qu'elle soit indépendante, grande surface spécialisée ou même librairie de musée. À travers des récits et des illustrations, ce livre permet d'en apprendre davantage sur nos origines ou sur des sociétés aujourd'hui disparues. Il s'adresse principalement à un lectorat déjà sensibilisé à la culture, mais des ouvrages de ce type peuvent également susciter l'intérêt des plus jeunes grâce à leur contenu illustré, offrant ainsi un accès plus accessible à la culture. L'inconvénient de cette forme de médiation réside, encore une fois, dans la vulgarisation. En effet, certains de ces ouvrages, au détriment de l'exactitude, peuvent simplifier excessivement les sujets. Même si l'ouvrage est plus accessible et parfois moins rigoureux sur le fond, il a le mérite d'introduire des notions essentielles au grand public. Cet inconvénient est donc partiellement compensé par son apport global à la diffusion du savoir. La dernière méthode que je vais citer s'appuie sur les travaux de Pierre Bourdieu : il s'agit de la marchandisation de la culture, c'est-à-dire de l'appropriation culturelle à travers l'achat d'objets dérivés. Pour illustrer cela, prenons l'exemple du musée Saint-Raymond à Toulouse, dont la boutique de souvenirs propose des articles

Atlas des peuples disparus.



intéressants, comme des répliques de pièces romaines, mais aussi des déclinaisons de ces dernières sous forme de bracelets ou de porte-clés. Ces objets permettent de garder une trace concrète du savoir que l'on vient d'explorer, et, comme évoqué

précédemment, de se réapproprier la culture à travers une forme personnelle et matérielle. On y trouve également des morceaux de papyrus ou encore de petites amphores en verre contenant des feuilles dorées et de l'eau. Ces objets traduisent une certaine esthétique contemporaine tout en reprenant des éléments traditionnels. Cependant, cette méthode comporte des dérives. Le principal inconvénient est que, lorsque les objets culturels sont fortement modifiés pour être commercialisés, leur valeur culturelle peut être réduite à une simple valeur marchande. Il est donc essentiel de trouver un équilibre entre la transmission du savoir et l'aspect consumériste de ces produits. On peut également citer d'autres exemples, comme les cartes postales représentant le David de Michel-Ange, qui ne montrent que ses parties intimes, ce qui peut questionner leur réelle valeur culturelle. Un autre exemple serait celui de la Victoire de Samothrace déclinée sur une pochette A4 au style pop : une représentation qui peut s'éloigner de la signification originelle de l'œuvre.



Carte souvenir, david de
mickael anges.
Photographie.
Vadim Ollier. 2025



Pochette A4 Pop samotrased,
Boutique du Musée du
Louvre, Paris.
Photographie.
Boutique Du louvre.

Reproduction de piece romaine, Boutique du
Musée St Raymond, Toulouse.
Photographie.
Benjamin Baranger de forni.



Amphore modernisé, Boutique du Musée St
Raymond, Toulouse.
Photographie.
Benjamin Baranger de forni.



Seconde Partie

Inviter le design CMF dans les musées.



2.1 -Enjeux de la partie 2.

Après avoir contextualisé et développé mon postulat de départ, ce qui m'a permis d'aborder des notions essentielles à la compréhension de mon sujet, de mon analyse mais aussi de mon travail, comme la notion de patrimoine, la chromophobie, la scénographie d'exposition, l'usage du blanc ou du gris, la notion de neutre et celle de médiation. Les enjeux de cette partie vont, dans un premier temps, aborder la couleur, aussi bien dans sa perception immédiate qu'à travers notre histoire, que dans son usage actuel ou passé. Je vais donc appuyer mes propos à partir de certains théoriciens, comme Michel Foucault et la question de la perception de notre passé, influencée par les institutions muséales. Je m'appuierai aussi sur des études de cas d'expositions ou de lieux utilisant différentes techniques pour mettre en valeur le patrimoine par la couleur, comme l'exposition Sex Appeal. Je m'intéresserai également à des techniques comme l'usage du fac-similé et des décors, à travers des cas concrets comme les grottes de Lascaux 4 ou le musée de la Mine. Je vais aussi traiter de la perte de la couleur organique à travers le travail de Vinzenz Brinkmann ainsi que le mien, dans le cadre de ma recherche expérimentale. Je questionnerai par ailleurs l'usage du fac-similé pour répondre à la problématique de la scénographie innovante. Cette partie a pour but d'apporter des axes de réponse et de résolution à la question de la revalorisation du patrimoine archéologique à travers l'expertise couleur-matière et une scénographie innovante, qui déconstruit les codes de la muséographie actuelle pour offrir une meilleure accessibilité au savoir. Cela fait écho aux enjeux précédemment exposés dans ma partie 1.

2.2 Vers une muséographie sensible.

2.2.1 Usage du decor.

Comme exposé dans la partie précédente, les expositions sont des techniques de médiation primordiales pour partager la culture et le savoir. Dans ce contexte, il est tout aussi essentiel de travailler le décor ; celui-ci permet d'être remarquable, donc inoubliable. Cela ancre profondément les esprits des visiteurs et, par conséquent, les informations partagées lors de cet échange entre le visiteur et le savoir. Le décor peut être défini de multiples façons. Il est en réalité l'environnement périphérique immédiat. On peut aborder le décor et l'espace de manière différente. Selon le philosophe Michel Foucault, le musée est un microcosme. Il définit ce lieu comme un « espace autre ». En effet, dans une conférence au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967³⁹, il expose son idée des « espaces autres ». Cette idée sera, quelques années plus tard, immortalisée par écrit dans son livre posthume *Dits et écrits 1954-1969*, publié chez Gallimard. Il y expose d'abord un constat : notre intérêt culturel a migré du temps et de l'histoire vers une pensée de l'espace. Le monde contemporain se comprend moins comme une ligne temporelle que comme un réseau d'emplacements, juxtaposés, simultanés, proches et lointains à la fois. Il retrace alors une brève histoire de l'espace dans la culture occidentale. Au Moyen Âge, l'espace était un système de lieux hiérarchisés, c'est-à-dire une pensée plutôt manichéenne : le sacré et le profane, le céleste et le terrestre, le naturel et l'artificiel. L'espace médiéval était un espace de localisation. Mais à partir de Galilée, un changement radical survient avec la redécouverte de la Terre qui tourne autour du Soleil. L'espace devient alors infini, homogène et ouvert⁴⁰. Le lieu devient un point dans un mouvement, et la localisation est remplacée par l'étendue.

39. Roland Barthes, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2, no 54, P12-19.

40. Roland Barthes, « Des espaces autres », *Empan*, P13-L2.

41. Roland Barthes, « Des espaces autres », *Empan*, P13-L95.

à l'emplacement : c'est-à-dire un système de relations entre des points, que l'on peut modéliser par des séries, des arbres, des réseaux. Foucault montre que cette obsession de l'emplacement est omniprésente dans notre société contemporaine, que ce soit en informatique, en urbanisme, dans les flux humains, ou dans les formes d'organisation sociale. Il insiste : nous vivons dans un espace plein de relations, pas dans un vide neutre⁴¹. À partir de cela, il distingue deux types d'espace : Le premier est l'espace dit ordinaire, et le deuxième, l'espace non ordinaire. Ces deux types d'espace sont localisables, c'est-à-dire qu'ils ont une attache terrestre, qu'on peut y accéder physiquement. L'espace ordinaire est le plus simple à comprendre : il s'agit de notre environnement quotidien, votre appartement, votre bureau, la rue, le restaurant. Ces espaces et leur organisation sont régis par des normes et des codes sociaux, et par la communauté dans son ensemble, aussi bien dans l'urbanisme que dans la manière dont vous organisez votre salon. Le deuxième type est donc constitué d'espaces plus particuliers, où les normes de la société ne s'appliquent pas de la même manière. Ces espaces sont régis par leurs propres codes. Des exemples : le cimetière, le théâtre, ou le musée. Mais dans ce type d'espace, Foucault fait une sous-division en deux parties. La première, c'est ce qu'il appelle l'espace utopique : un non-lieu, un espace non localisable. Il relève du concept, de la construction mentale. Il peut prendre la forme d'une dystopie, comme par exemple d'un monde sans mal ni injustice. Ce monde utopique est rattaché au monde ordinaire, car il peut s'en inspirer : c'est une sorte de monde idéal. Imaginez-vous dire : « un monde sans guerre et sans famine ». Il s'appuie sur l'esthétique de notre monde, mais il reste une idée, une projection mentale. Si vous avez du mal à visualiser, attendez de voir le deuxième

type d'espace non ordinaire : ce sont les espaces hétérotopiques. Ce sont des lieux localisables, avec un positionnement géographique réel. Mais ce sont des microcosmes, car ils sont déconnectés des lieux ordinaires. Ils peuvent avoir une part d'utopie. Un exemple d'espace hétérotopique serait le musée : c'est un espace physiquement accessible, mais quand on y entre, on se retrouve déconnecté du monde extérieur (l'espace ordinaire : chez vous, votre bureau), à cause de la masse de traces de notre passé qu'il contient. Pour mieux appréhender cette pensée visualisez notre monde comme rempli de bulles: Le musée est une bulle temporelle, car il vous transporte dans un temps antérieur. Le cimetière aussi est une bulle temporelle : il contient les souvenirs d'êtres disparus, il vise une forme d'intemporalité, voire d'immortalité. Le théâtre, lui, est plutôt une bulle d'univers parallèle. Il vous transporte dans une fiction. Par exemple, si la pièce se déroule dans un appartement new-yorkais et que vous regardez cette pièce à Toulouse⁴², vous êtes simultanément à New York et à Toulouse. C'est une cohabitation de lieux dans une seule expérience. Pour un cinéma, c'est le même fonctionnement, mais vous êtes dans une bulle tempo-universelle, c'est-à-dire que vous êtes connectés à un espace utopique. Si vous allez voir le dernier film de Superman, il s'agit d'une utopie, et le fait d'être dans une salle de cinéma vous propulse non seulement dans le lieu utopique du film, mais carrément dans l'univers parallèle tout entier. Vous êtes donc transportés au-delà

42. On peut prendre comme pièce de théâtre *Barefoot in the Park* (Pieds nus dans le parc) de Neil Simon.

Lieux hétérotopiques de Montauban.
Photo-montage.
Benjamin Baranger de forni.

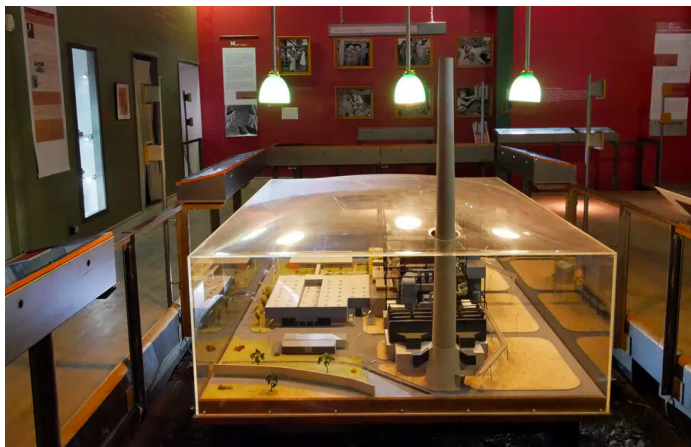


43. Roland Barthes, « Des espaces autres », Empan, P19-L40.

Musée de la mine, Carmaux.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Exposition Musée de la mine, Carmaux.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Galerie du musée de la mine, Carmaux.
Photographie.
Auteur Inconnu.

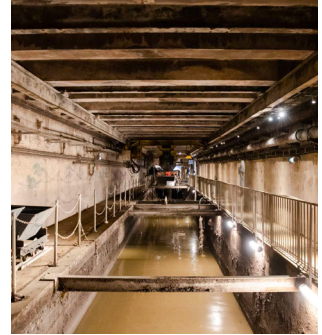


de l'espace et du temps, vous êtes plongés dans un univers fictif. Un exemple encore plus complexe est celui du bateau⁴³, donné par Michel Foucault lui-même, qu'il désigne comme l'exemple suprême de l'espace hétérotopique. En effet, vous êtes dans un lieu précis, physiquement présent sur le bateau, mais vous n'êtes jamais vraiment dans le même espace, car la localisation du bateau est mobile, incertaine, toujours en mouvement. Cette pensée est complexe, mais je me dois de vous la partager, car la vision de Michel Foucault est primordiale pour comprendre l'importance du décor. Celui-ci est transcendant : il transporte le visiteur dans un autre temps et dans un autre lieu. Pour être plus concis, une hétérotopie est un espace réel,

mais qui fonctionne comme un espace autre, un lieu de rupture avec le quotidien. Les musées, comme les égouts de Paris ou le musée des Mines, en sont des exemples parfaits. Ils transforment des espaces fonctionnels ou historiques en espaces de savoir et d'expérience. Le décor y participe pleinement en instaurant un cadre « autre », presque fictionnel parfois, qui favorise le décentrement, et donc l'ouverture à la connaissance. Le décor est une bulle hétérotopique qui extrait le visiteur du

monde quotidien pour le faire entrer dans un espace-temps propre au récit muséal. Dans la continuité de la pensée de Michel Foucault et de l'idée que le musée est un lieu autre et hors du temps qui nous permet une déconnexion du monde ordinaire et une évasion, je vais maintenant introduire le travail de Christian Ruby. Christian Ruby est un philosophe français contemporain qui, à travers son travail sur l'esthétique, la culture et la citoyenneté, s'intéresse beaucoup aux pratiques culturelles, à la place de l'art dans la démocratie, et au rôle du spectateur dans la vie culturelle. Très engagé dans le monde de la médiation culturelle, il écrit pour aider à penser la démocratisation de la culture, et il interroge comment nous recevons, percevons et éprouvons les œuvres d'art. Son travail questionne notre définition de « être spectateur », mais aussi de quelle manière les citoyens peuvent s'appropriier les espaces culturels. Un point important dans sa manière d'aborder le spectateur : il entretient une proximité avec la pensée de Hans-Georg Gadamer et sa notion de fusion des horizons, citée précédemment dans la sous-partie sur la médiation. En effet, Ruby considère, comme Gadamer, que le spectateur n'est pas dans un rôle passif mais bien actif. Du fait qu'il mobilise son être pour interpréter le sujet, le spectateur n'a pas un simple rôle de contemplation mais il est dans une action d'interprétation. Par définition, il considère le musée non pas comme un lieu où l'on voit des œuvres de manière contemplative, mais comme un lieu où se joue un rapport actif au savoir, à l'art et à soi-même. Il écrit dans son ouvrage *Devenir spectateur* « On ne naît pas spectateur, on le devient en rapport avec une œuvre et d'autres spectateurs, comme on le devient dans une culture et par une histoire, fût-elle ensuite étendue ou critiquée. ⁴⁴ » Il met l'accent sur le fait que le visiteur n'est pas passif il interprète, ressent, questionne et réagit.

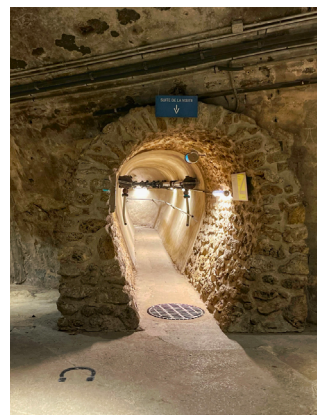
Musée des Égouts, Paris.
Photographie.
Auteur Inconnu.



©Musée des Égouts, Paris.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Musée des Égouts, Paris.
Photographie.
©Sortiraparis.com



44. Christian Ruby, *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*, Éditions de l'Attribut, 2017, P42-L8.

Comme pour la notion de fusion des horizons de Gadamer, Ruby insiste sur le fait qu'il n'y a pas une seule bonne lecture d'une œuvre ou d'un musée. Chacun, en fonction de son histoire, de sa culture, de ses émotions, peut construire son propre parcours et sa propre compréhension. Le musée devient un espace de pluralité des regards. Après avoir défini le fait que le spectateur n'est pas dans un rôle passif mais bien actif et interprétatif, il expose dans son article *Art d'exposition, exposition des œuvres et art de l'exposition*, publié en septembre 2015, le fait que la conception traditionnelle du musée est celle d'un espace figé et ritualisé. Il écrit : « Car il y a pourtant bien eu, durant le XIX^e siècle, conflit entre les académismes, la police culturelle (le musée mué en rituel et en espace réglé), et les modernes multipliant les démontages des anciennes catégories, les franchissements de

normes... »⁴⁵ Il refuse et critique l'idée du musée comme simple «conservatoire du patrimoine». Pour lui, c'est un espace vivant, en dialogue permanent avec le présent. Le visiteur n'entre pas dans un mausolée, mais dans un lieu de pensée, de réinvention, et même de débat. À travers cette citation, on comprend qu'il critique la transformation du musée en un espace ritualisé et réglementé. Il appelle à une réinvention de la fonction du musée pour

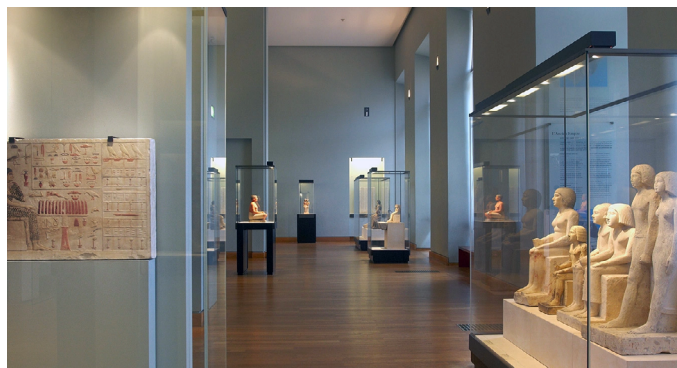
favoriser une expérience plus dynamique, active et participative. Pour Ruby, la place du décor est cruciale car il guide, suggère et cadre l'inter

45. Ruby, C. (2015, septembre). *Art d'exposition, exposition des œuvres et art de l'exposition*. <https://www.christianruby.net/art-dexposition-exposition-des-oeuvres-et-art-de-l'exposition/> L87

Époque des dynasties archaïques sumérienne.
Photographie.
©ONLAVU//overblog.com.



Département des antiquités égyptiennes.
Photographie.
Le Louvre©.



prétation. Il compare le musée à un théâtre. Il définit les œuvres comme des acteurs disposés dans un décor, tandis que le visiteur est spectateur, mais aussi interprète, car il donne du sens à ce qu'il voit. L'espace muséal est donc mis en scène, pas seulement pour informer, mais pour provoquer une expérience esthétique et intellectuelle. Dans l'article précédemment cité, il exprime que le musée est un espace figé et ritualisé. Il questionne une autre manière de réinventer cet espace : « Encore ce modèle s'est-il sans doute lui aussi figé depuis que des décennies de répétition l'ont dégradé jusqu'à le transformer en platitude. »⁴⁶ Il appelle à inventer une nouvelle dialectique pour renouveler l'expérience muséale : « Quelle nouvelle dialectique pouvons-nous inventer ? »⁴⁷ Cela suggère une mise en scène du musée pour obtenir un engagement actif du spectateur, à l'image d'un théâtre où chaque visite devient une performance unique. On comprend donc avec ces deux théoriciens que le décor n'est pas un élément à mettre de côté. Son importance dans le processus interprétatif du spectateur n'est pas négligeable et doit être prise au sérieux quand on pense à la mise en espace de son exposition. Le décor peut avoir le pouvoir d'immersion et de déconnexion. Il est véritablement nécessaire à l'interprétation du spectateur car il peut permettre une contextualisation spatiale.

46. Ruby, C. (2015, septembre). Art d'exposition, exposition des œuvres et art de l'exposition. <https://www.christianruby.net/art-dexposition-exposition-des-oeuvres-et-art-de-lexposition/> L29position/ L87

47. Ruby, C. (2015, septembre). Art d'exposition, exposition des œuvres et art de l'exposition. <https://www.christianruby.net/art-dexposition-exposition-des-oeuvres-et-art-de-lexposition/> L115

2.2.2 Le multisensoriel au service du savoir.

Après avoir abordé le sujet du décor et son importance, je vais maintenant vous parler de la sensorialité que l'on peut apporter dans une exposition, et quel est son intérêt. Je vais donc baser cette partie sur le travail du philosophe français François Jullien, et sur quelques études de cas en partie mobilisées précédemment, ainsi que sur l'exposition Sex Appeal, organisée au Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse. Je vais d'abord introduire François Jullien, qui est un philosophe français ayant, à travers son travail, fait une passerelle entre la pensée philosophique occidentale héritée de Platon ou de Descartes, et la pensée chinoise héritée de Confucius ou Laozi. Dans son travail, il ne met pas ces pensées en concurrence ou en confrontation, mais plutôt en dialogue, pour permettre un éveil des consciences occidentales à partir de celles tirées des enseignements chinois. En effet, notre philosophie occidentale se base sur un modèle qu'on pourrait considérer comme manichéen, alors que, comme le décrit Jullien, la philosophie chinoise est plus diffuse, avec des changements progressifs « La pensée chinoise ne se concentre pas sur l'objet, mais sur la situation ; elle ne sépare pas, elle compose.⁴⁸ ». Elle ne se base non pas sur un sujet ou un espace en particulier, mais plus sur une ambiance générale, influencée par des stimuli sensoriels, cela donne de l'âme aux lieux. François Jullien écrit dans son ouvrage la grande image n'a pas de forme « Ce n'est pas ce qui est formellement représenté qui importe, mais ce qui se dégage – l'ambiance, l'atmosphère, la qualité du souffle.⁴⁹ ». Il travaille sur la sensibilité des lieux, du décor et de la matière. Il nous pousse à ne pas réduire les choses à une lecture purement visuelle ou conceptuelle, très typique de l'Occident. Dans ses travaux, notamment *La grande image n'a pas de forme* ou *Ce que la Chine nous apprend*, Jullien insiste sur le fait que la pensée chinoise ne sépare pas la forme du fond, le visible du sensible, ou la matière de l'expérience.

48. François Jullien, *Traité de l'efficacité*, Grasset, 1996, P48.

49. François Jullien, *La Grande Image n'a pas de forme*, Seuil, 2003, P34.

On peut citer son ouvrage ce que la Chine nous apprend « Dans la tradition chinoise, la forme ne s'oppose pas à la matière, pas plus que le visible au sensible : elle s'y intègre, elle en émane.⁵⁰ » Cela rejoint directement l'idée que « le décor est une matière à sentir, pas seulement à voir. » En réalité, la matière et la couleur ne sont pas juste des éléments esthétiques, mais des vecteurs de sens et de sensations dans l'ouvrage la propension des choses il écrit « L'essentiel n'est pas ce qui est dit, mais ce qui est insinué, induit, rendu possible.⁵¹ ». La culture occidentale tend à séparer l'idée de décor de celle d'expérience sensorielle, tandis que dans d'autres cultures, la matière parle d'elle-même, elle agit, elle affecte. Si l'on prend l'exemple du musée de la Mine de Carmaux, on se retrouve dans un environnement où des stimuli sensoriels permettent une immersion. En effet, à travers l'humidité, la poussière en suspension, ou les odeurs d'humidité, mais aussi les stimuli visuels comme la rugosité des murs, les sols, les jeux de lumière... en somme, toutes les composantes du décor, tout cela apporte, au-delà d'un aspect esthétique, une ambiance. On retrouve cette idée d'efficacité du non-dit, de l'implicite, du diffus, la matière agit sur nous sans avoir besoin d'être interprétée. Le décor nous donne une contextualisation précise, il nous permet de mieux comprendre. Un autre exemple pourrait être le musée des Égouts de Paris qui, là aussi, intègre une sensibilité. Tout comme le musée de la Mine de Carmaux, le musée des Égouts, étant installé dans un lieu fonctionnel, porte par définition un

50. François Jullien, *Ce que la Chine nous apprend*, Seuil, 2017, P72.

51. François Jullien, *La Propension des choses*, Seuil, 1992, P58.

Musée de la mine, Carmaux.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Musée des Égouts, Paris.
Photographie.
©Sortiraparis.com



Musée des Égouts, Paris.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Exposition Sex-Appeal, Museum d'histoire naturel de toulouse, Toulouse.
Photographie.
© Rémi Deligeon.



Exposition Sex-Appeal, Museum d'histoire naturel de toulouse, Toulouse.
Photographie.
© Museum de Toulouse.



Exposition Sex-Appeal, Museum d'histoire naturel de toulouse, Toulouse.
Photographie.
© Museum de Toulouse.



bouquet de stimuli : l'humidité, le froid, le bruit, l'odeur... Le lieu en lui-même est un stimulus. Ce qui lie ces deux études de cas, c'est le fait que le lieu en lui-même apporte la sensorialité. Celle-ci n'est pas le fruit d'un dispositif, mais bien intrinsèquement liée à l'environnement de celui-ci. Cela signifie que la multisensorialité a été réfléchie en amont, à la conception même du musée, pour offrir au spectateur une immersion et penser avant tout au réalisme de l'expérience. Cette ressource peut aussi être moins volontaire, c'est-à-dire que les lieux utilisés étaient inoccupés et ont été sélectionnés pour abriter un musée, afin de transmettre une histoire et un savoir. Ce choix peut aussi être lié à une

conservation : en effet, conserver un patrimoine historique coûte de l'argent, et mettre un musée à l'intérieur permet de lever des fonds nécessaires à sa restauration ou à sa préservation. Mais il existe d'autres manières d'apporter une multisensorialité dans une exposition. Pour cela, je vais citer un exemple très particulier, car il s'agit de l'exposition Sex-Appeal qui a eu lieu au Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse. En effet, cette exposition proposait une immersion toute particulière,

d'une part par l'usage de la couleur pour délimiter des zones et des espaces, mais aussi par l'apport de supports numériques pour introduire des images animées et des vidéos. Mais le plus impressionnant pour moi a été l'usage de dispositifs olfactifs pour sentir les odeurs

des végétaux selon leur pollinisateur. Ainsi, les abeilles aiment les odeurs de fleurs un peu comme nous, ce qui fait appel à des senteurs agréables, tandis que les mouches sont attirées par des odeurs plus surprenantes et moins plaisantes, comme une odeur de putréfaction. Ce dispositif est surprenant, car il nous permet de découvrir notre monde d'une autre manière qu'en regardant et en lisant des caractères sur un cartel. Cela apporte une réelle plus-value à cette expérience, et croyez-moi, on s'en souvient, surtout après avoir senti les odeurs qui attirent les mouches ! Il y avait aussi des dispositifs auditifs pour entendre les cris des animaux pendant la période d'accouplement. À travers un dispositif pareil, cela permet de bien ancrer le savoir et d'offrir une meilleure immersion dans le parcours. Cela met en éveil tous nos sens. Le point très différent entre cet apport multisensoriel et celui du musée de la Mine, c'est la notion de dispositif. En effet, comme raconté précédemment, ces apports sensoriels n'étaient pas le fruit intrinsèque du lieu de l'exposition, il s'agissait de dispositifs placés là pour accompagner la narration. C'était donc le fruit de la conception de l'exposition, et non du choix du lieu. Il est donc possible d'apporter une multisensorialité dans une exposition, que ce soit intrinsèquement lié au lieu ou que ce soit un dispositif d'accompagnement. Cet apport est essentiel pour que le spectateur s'approprie les lieux et le savoir. De plus, cela permet un éveil des sens, ce qui ne peut être que bénéfique, car un tel éveil améliore sans doute la cognition et la compréhension.

Exposition Sex-Appeal, Museum d'histoire naturelle de Toulouse (Dispositif olfactif).
Photographie.
© Museum de Toulouse.



Des organes épineux, des doubles pénis, des pénis gigantesques, des pénis en tire-bouchon. L'homme n'a rien inventé.
Photographie.
© Virginie Beaulieu - FTV.



Exposition Sex Appeal.
Photographie.
© Patrice Nin, Muséum de Toulouse.



Exposition Sex-Appeal, Museum d'histoire naturel de toulouse, Toulouse.
Photographie.
© Rémi Deligeon.



Exposition Sex-Appeal, Museum d'histoire naturel de toulouse, Toulouse.
Photographie.
© Museum de Toulouse.

2.2.3 Invité la couleur dans les musée.

Maintenant que j'ai traité du décor et de la sensorialité au large spectre, c'est-à-dire la sensorialité de l'exposition ou celle du décor, je vais maintenant aborder une autre composante importante quand on veut faire une exposition et rompre avec les codes traditionnels du musée, qui, comme exprimé précédemment, sont ritualisés et figés. Je parle bien évidemment de la couleur. À travers cette partie, je mobiliserai des études de cas pour appuyer mon analyse. En effet, comme exprimé précédemment, la couleur est possible dans un



Vue de l'exposition « Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990 : l'art en liberté » aux Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse © 2022 Niki Charitable Art Foundation / Adagp, Paris © photo Boris Conte



Vue de l'exposition « Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990 : l'art en liberté » aux Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse © 2022 Niki Charitable Art Foundation / Adagp, Paris © photo Boris Conte



musée et dans une exposition, aussi bien temporaire que permanente. L'un des exemples serait l'exposition Sex Appeal qui, comme je l'ai déjà dit, use de la couleur pour créer un zonage mais aussi une narration, pour mettre en valeur les éléments exposés. D'autres expositions sont intéressées à canaliser cela. On pourrait également citer l'exposition Les Nanas au FRAC de Toulouse, qui retraçait la vie de Niki de Saint Phalle. Là aussi, dans cette exposition, la couleur était utilisée, d'une part par les éléments exposés, en effet, Niki de Saint Phalle travaillait ses œuvres de manière très colorée, et d'autre part par les pièces qui accueillait ses œuvres, elles aussi toutes colorées, pour offrir une vision plus grandiose de son travail. Il est vrai que Niki de Saint Phalle est l'une, voire même la première artiste que je préfère.

Et j'ai trouvé la mise en couleur des espaces très intéressante, car elle permettait un meilleur contraste avec les éléments polychromes exposés. De plus, les lumières étaient suffisamment puissantes et bien dirigées pour permettre une mise en valeur supplémentaire de ses œuvres. Cette méthode pour mettre en valeur le patrimoine est aussi utilisée dans le musée du Quai Branly, où l'on retrouve des murs et des plafonds orange très vifs, mais avec une lumière très localisée qui plonge les éléments dans un halo lumineux, laissant leurs contours dans une légère pénombre. Cette mise en valeur est très intéressante et impressionnante, car la couleur en vient même à devenir la norme, et à se faire oublier, alors qu'on parle d'une couleur relativement vive, surtout dans ces réglages chromatiques⁵². Il y a aussi une autre exposition qui a usé de la couleur, cette fois-ci de manière monochrome, une exposition temporaire au Louvre intitulée Déciffrer la vie de Champollion et les hiéroglyphes. Cette exposition utilisait des couleurs pour zoner la narration, tout en offrant un cadre bien éclairé et des murs monochromes. On retrouve la première partie en vert, tandis que la partie du fond est en rouge plutôt vibrant. Là aussi, l'éclairage est net, même si la peinture en général est très bien éclairée. Comme on peut le remarquer à travers ces différentes études de cas, la couleur peut être utilisée de différentes manières.

52. la couleur est composée de trois réglages. La luminosité, la saturation et la teinte

Exposition, Déciffrer la vie de Champollion et les hiéroglyphes, Musée du Louvre, Paris.
Photographie.
©Vozer.Lille.



Musée du Quai Branly, Paris.
Photographie.
©dbnrjhrj - Adobe Stock.



Musée du Quai Branly, Paris.
Photographie.
Auteur Inconnu.

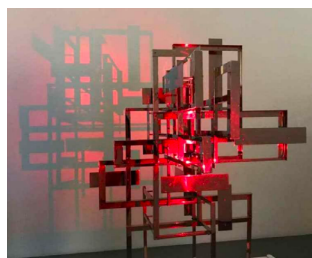


On a pu la voir en revêtement mural, sur des sols, mais aussi sur des pieds de socles. La couleur peut être intégrée de multiples façons dans une exposition, on pourrait aussi apporter cette couleur par des lumières colorées ou des motifs, au lieu de l'usage d'aplats de couleur. La remarque que l'on pourrait entendre serait que la couleur, voire surtout la couleur-lumière, c'est-à-dire une lumière colorée qui viendrait éclairer un sujet, ne le dégraderait pas physiquement, mais visuellement. Mais en réalité, si on devait éclairer une amphore avec une lumière verte ou rouge, cela ne changerait pas l'objet en soi, tel qu'il est, mais cela changerait le message. S'il s'agit d'une amphore en terre cuite, donc avec des nuances d'ocre rouge, il est certain que l'éclairer avec une lumière verte neutraliserait sa couleur et son vernis, et cette amphore paraîtrait comme grisée. Tandis que si on éclaire cette même amphore avec une lumière rouge, cela va la monochromatiser⁵³. Certains artistes usent de lumière colorée dans leur travail pour mettre en valeur un sujet physique. On pourrait ainsi citer l'artiste Nicolas Schöffer, qui éclaire ses sculptures avec des lumières colorées, vertes, roses ou encore rouges. Son usage de la lumière colorée pourrait très bien être retranscrit dans d'autres types d'expositions. Le champ est ouvert, et rien n'est impossible, surtout quand, comme brièvement évoqué dans ma partie 1, les musées se retrouvent face à un problème épineux d'affaiblissement de la fréquentation. Il est dans l'intérêt des musées d'utiliser des techniques innovantes pour améliorer

leur attractivité et enregistrer un nombre plus important d'entrées. Casser les codes froids et distants pour introduire une expérience plus immersive pour le spectateur devient une nécessité.

53. Rendre monochrome en écrasant les nuances on pourrait aussi parler de contraste de ton sur ton.

Nicolas Schöffer.
Photographie.
Auteur Inconnu.



A la Redécouverte de l'art spatiodynamique de Nicolas Schöffer au Lam 23 FEBRUARY 2018.
Photographie.
©Yael Hirsch.



2.3 Inviter la couleur dans l'Antiquité.

2.3.1 Une propagande chromophobe dans les musée.

Ce titre peut paraître très osé et discutable, mais je tiens à le préciser pour qu'on ne m'accuse pas d'une supposée animosité envers les musées. Une propagande, selon le dictionnaire Le Robert, est une « action exercée sur l'opinion pour l'amener à avoir et à appuyer certaines idées » ; elle ne peut donc être caractérisée que si l'on agit avec intention. Dans cette partie, je vais vous faire découvrir la vérité sur notre perception de l'histoire à travers la question de la couleur. En effet, ne vous êtes-vous jamais demandé pourquoi les statues antiques grecques ou romaines sont toutes blanches ? Et n'avez-vous jamais remarqué que, dans les films, les personnages sont souvent vêtus de tuniques rouge carmin, mais qu'ils déambulent derrière des bâtiments ou des statues entièrement blancs ? Cette vision m'a toujours troublé, comme si la couleur s'affichait partout mais nulle part à la fois. Je ne comprenais pas cette logique : pourquoi la couleur est-elle utilisée pour les personnages, mais pas pour l'environnement, à l'exception de la végétation ou des couleurs dites "de matière" ? La réponse à toutes ces questions, on la doit en particulier à la Renaissance. Pour rompre avec la période médiévale, les artistes et penseurs de l'époque ont réinterprété et réhabilité la mythologie gréco-romaine. Mais, bien évidemment, cela ne vous aura pas échappé, la couleur n'est pas éternelle. Elle est fragile, surtout lorsqu'elle est issue de produits organiques ; elle réagit à la lumière, à l'humidité et à d'autres éléments extérieurs, j'en reparlerai dans la sous-partie suivante. Ainsi, les œuvres gréco-romaines retrouvées à la Renaissance étaient presque toutes dépourvues de couleur, ou ne contenaient que de légères traces.

De ce fait, on a considéré à tort que cette période ne faisait pas usage de couleur, car elle aurait préféré la pureté du blanc et l'ode à la matière. Ils ont donc décrété que cette absence de couleur était intentionnelle, une volonté propre à cette époque. Cette idée les arrangeait plutôt bien, puisqu'ils souhaitaient rompre avec l'époque médiévale et ses couleurs très vives. Des penseurs comme Winkelmann, au XVIII^e siècle, ont même vanté cette blancheur comme un idéal de beauté et de pureté, influençant durablement toute l'esthétique néo-classique. Résultat, les gens se sont mis à copier ce "style blanc" dans l'art et l'architecture. Mais il s'agit là d'une interprétation biaisée de la réalité historique. Ce n'est pas parce qu'on ne voit pas la couleur qu'elle n'existait pas. C'est à cette époque que la chromophobie commence à s'enraciner dans les esprits, en valorisant la ligne, le dessin et la forme au détriment de la couleur. Cela est bien exposé dans ma première partie, mais, au cas où, je vous remets un extrait de Charle Blanc utilisé par David Batchelor dans *La peur de la couleur* : « L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine, elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève.⁵⁴ » Là où le principe de propagande prend tout son sens, c'est lorsqu'on apprend que, pendant le XIX^e et le début du XX^e siècle, beaucoup d'archéologues et de conservateurs refusaient l'idée que les statues aient été peintes. Lorsqu'ils voyaient des traces de pigments, ils pensaient souvent qu'il s'agissait de saleté, d'oxydation ou d'ajouts postérieurs (romains ou médiévaux). À certaines époques, surtout au XIX^e siècle, l'image de la « statue blanche » était associée à des idéaux très problématiques, un culte de la pureté classique, voire, parfois, à des

54. David batchelors, la peur de la couleur. Chapitre 2, P.23, L.21

idées raciales, associant la blancheur à une certaine "supériorité". Donc, même lorsqu'on commençait à suspecter que les statues grecques étaient colorées, certains refusaient de l'accepter car cela allait à l'encontre de leurs croyances. Au mieux, ils ignoraient ces traces ou les décrédibilisaient. Au pire et c'est là qu'on parle de propagande, ils ont utilisé des méthodes de nettoyage agressives (acides, ponçage...) pour effacer définitivement les restes de peinture. Cela suffit à caractériser une propagande, en plus d'une chromophobie notoire. Pour rendre justice à ces pauvres œuvres défigurées au service d'idéaux fallacieux, citons quelques exemples. Certaines statues du Parthénon (les marbres d'Elgin, au British Museum) ont été décapées au XIXe siècle pour "retrouver leur blancheur originelle", détruisant toute trace de polychromie. On peut également citer les korai (Koré) de l'Acropole d'Athènes : ces statues féminines de l'époque archaïque, découvertes à la fin du XIXe siècle, présentaient à l'origine une riche polychromie, notamment sur les vêtements et accessoires. Pourtant, influencés par l'esthétique néoclassique, les restaurateurs ont souvent nettoyé ces statues de manière agressive, effaçant les dernières traces de peinture. Cette pratique visait à restaurer une supposée "pureté" originelle du marbre,

Marbres du fronton est du Parthénon au British Museum.
Photographie.
©Wikipédia.org.



Korai d'Athènes. Les Lecteurs Voyageurs en Grèce - Printemps 2024 - Avec ses célèbres caryatides, l'Érechthéion est le plus raffiné des monuments de l'Acropole d'Athènes.



en phase avec les idéaux artistiques de leur époque. On peut également évoquer l'Éphèbe de Critios, statue en marbre de 480 av. J.-C., conservée au Musée de l'Acropole d'Athènes. Enterrée peu après sa création, elle a conservé des traces de polychromie, notamment des teintes brun rouge sur les cheveux. Mais des restaurations ultérieures ont pu altérer ou effacer ces restes. Enfin, la Dame d'Auxerre, statue en calcaire du VII^e siècle av. J.-C. conservée au Louvre, présente aussi des traces de polychromie. Des incisions ont été découvertes, destinées à guider l'application de

Éphèbe de Kritios, musée de l'Acropole d'Athènes.
Photographie.
©Wikipédia.org.



la couleur, mais ces marques ont souvent été ignorées ou sous-estimées, à cause de l'idéalisation de la blancheur. Ces exemples montrent comment les pratiques de restauration et les idéaux esthétiques ont conduit à l'effacement ou la négligence des couleurs sur les statues antiques. Heureusement, grâce aux techniques modernes d'analyse, les chercheurs redécouvrent la richesse colorée de ces œuvres, remettant en cause les perceptions traditionnelles de l'art antique. J'exposerai plus tard le travail très important de Vinzenz Brinkmann sur la décoloration du patrimoine. John Gage expose dans son ouvrage *Couleur et culture* la vision de la couleur à notre époque et dans l'Antiquité. Il montre clairement que la Renaissance a interprété l'absence de couleur sur les sculptures antiques comme un choix esthétique volontaire, alors qu'il s'agissait en réalité d'une perte de pigments liée au passage du temps. Ce que je trouve particulièrement intéressant dans son approche, c'est la manière dont il aborde la couleur dans l'Antiquité comme un véritable système chromatique.

Les premières théories grecques sur la couleur émergent dès le Ve siècle av. J.-C. Elles reposent sur des oppositions fondamentales, comme noir/blanc ou lumière/obscurité. Empédocle, par exemple, associait la couleur aux quatre éléments (feu, eau, air, terre) et identifiait quatre couleurs principales : le noir, le blanc, le rouge et le vert. Ce n'est que plus tard, avec Aristote, qu'apparaît une échelle plus nuancée, où la couleur est toujours pensée en fonction de la lumière, des degrés de clarté, et non comme une entité indépendante.⁵⁵ Cela m'a permis de mieux comprendre que pour les Grecs, la couleur n'était pas simplement un élément visuel : elle était étroitement liée à la manière dont la lumière révélait ou transformait les formes. Ce qui m'a particulièrement interpellé, c'est le paradoxe que l'on observe à la même époque dans le domaine de la philologie. Des chercheurs comme William E. Gladstone ont défendu l'idée que les Grecs de l'époque homérique percevaient les couleurs très différemment de nous. Selon lui, leur système chromatique reposait principalement sur des contrastes de lumière et d'obscurité, plutôt que sur une palette de teintes distinctes. Il a même avancé que la vision des Grecs était encore « immature », évoquant une forme de daltonisme pour expliquer l'absence de termes spécifiques pour désigner le bleu ou le jaune dans les textes anciens.⁵⁶ Mais cette interprétation a rapidement été remise en question. D'autres chercheurs ont montré que les Grecs utilisaient effectivement des pigments bleus, jaunes, et bien d'autres dans leurs œuvres. Le manque de vocabulaire chromatique dans les textes ne traduirait donc pas une incapacité à percevoir ces couleurs, mais plutôt une autre manière de concevoir la couleur, centrée sur la lumière, la clarté et la valeur, plutôt que sur la teinte pure. Les découvertes archéologiques de la fin du XIXe siècle, notamment à Mycènes et Knossos, ont profondément modifié notre vision du monde antique.

55. John Gage, *Couleur et culture*, Thames & Hudson, 2000, P11-L7.

56. John Gage, *Couleur et culture*, Thames & Hudson, 2000, p. 11, 183.

57. John Gage, *Couleur et culture*, Thames & Hudson, 2000, p. 12, l 4.

58. John Gage, *Couleur et culture*, Thames & Hudson, 2000, p. 12, l 43.

59. John Gage, *Couleur et culture*, Thames & Hudson, 2000, p. 11, l 47.

On y a retrouvé des fresques, des sculptures, et des architectures peintes aux couleurs vives, autant de preuves matérielles que les civilisations grecques et préhelléniques évoluaient dans un univers richement coloré, bien loin de l'image sobre et blanche que nous avons héritée.⁵⁷ Dans ces sociétés, la couleur n'était pas un simple ornement : elle jouait un rôle actif, portait une signification, et participait autant à la mise en valeur des formes qu'à la communication religieuse, politique ou sociale. Elle servait à transmettre des messages, à exprimer la puissance ou la divinité, voire à réjouir les dieux eux-mêmes⁵⁸. La citation latine que Gage utilise m'a particulièrement marqué, car elle résume, à mes yeux, toute la portée symbolique de la couleur dans l'Antiquité : *Illustrat Confusas Distinguit Omnes Ornat Colorum Diversitas Suavis et Nec Vita Nec Sanitas Nec Pulchritudo Nec Sine Colore luventus*, qu'il traduit par : « la douce variété des couleurs éclaire les formes obscures, distingue les formes confuses et les embellit toutes » et « sans couleur, il n'y a ni vie, ni santé, ni beauté, ni jeunesse ».⁵⁹ Cette phrase met en lumière à quel point la couleur est essentielle dans notre rapport au monde, à la beauté et à l'émotion. Elle va totalement à l'encontre de l'idéal classique du marbre blanc, tant célébré par la Renaissance et le néoclassicisme. Je vais aussi parler brièvement de la période médiévale, qui fut elle aussi, voire même en premier, victime de la Renaissance. Dans notre inconscient collectif, on imagine tous un Moyen Âge terne, gris, mal fagoté, comme si les gens étaient peu éduqués. Et ici encore, on peut remercier la Renaissance, qui, pour décrédibiliser cette époque et marquer une rupture, a sciemment faussé et décrédibilisé l'usage de la couleur au Moyen Âge. La culture populaire a aussi joué un rôle, à travers le cinéma et les jeux vidéo. En réalité, la Renaissance s'est construite en opposition au Moyen Âge.

Les intellectuels voyaient cette époque comme une "période obscure" entre deux âges de lumière, l'Antiquité et leur propre temps. Ils l'ont caricaturée comme terne, rétrograde et sans raffinement, et cette image nous colle encore. Beaucoup d'objets médiévaux (vitraux, sculptures, manuscrits, vêtements, bâtiments) ont perdu leurs couleurs avec le temps. Les églises gothiques étaient peintes, les statues polychromes, les chevaliers vêtus de tissus brodés, colorés, armés d'armoiries éclatantes. Aujourd'hui, on ne voit plus que la pierre ou le métal brut. Le cinéma a renforcé cette vision sombre et sale du Moyen Âge. À Hollywood (et même dans les jeux), on représente cette époque avec des teintes grises, marron, vert sale, pour donner une impression de dureté, de pauvreté ou de brutalité. Cela renforce l'idée fausse que les gens vivaient dans un monde boueux et gris, alors que ce n'est qu'un choix esthétique moderne. On imagine aussi les tenues médiévales comme mal assorties ou "kitsch", alors qu'ils aimaient les contrastes vifs, les couleurs saturées, les symboles forts. Pour nous, habitués à une mode sobre, cela semble excessif, mais à l'époque, c'était du style et du statut. Pour conclure ma défense de la couleur au Moyen Âge, je dirais. Non, cette période n'était pas grise. Elle était même très colorée et expressive. Mais son image a été délavée par le temps, puis noircie par la culture postérieure, tout cela au service d'un narratif qui, entre nous, est pathétique.

Madonna dell'Umiltà, Fra Angelico, 1433-1435.
Tempera sur bois, Peinture.
Photographie.
©Wikipédia.org.

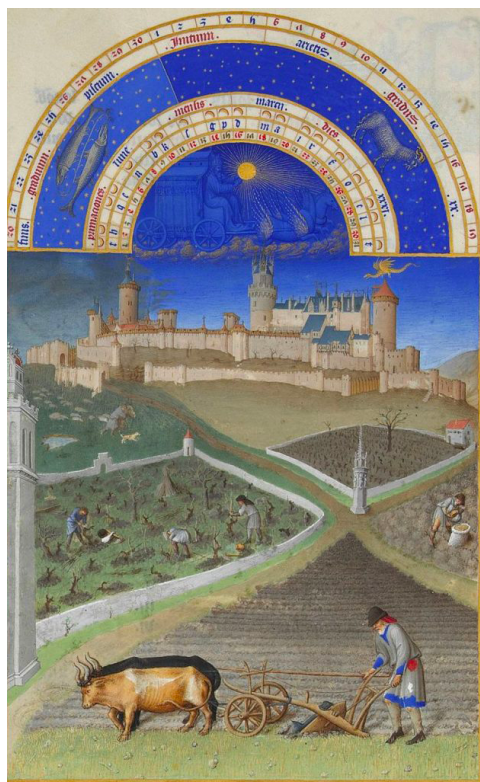


Car si l'on veut vraiment "remettre l'église au milieu du village", autant vivre à l'époque médiévale, au moins, eux se lavaient et adieux le sucre, donc pas de caries ! C'est le comble de faire passer cette période pour plus sale qu'elle ne l'est, alors qu'à la

Renaissance, on avait peur de l'eau. Je vais maintenant mobiliser Michel Foucault pour appuyer mon propos sur les musées propagandistes de la chromophobie. Foucault n'explicite pas directement la question des musées et de la couleur, mais à travers son travail, il nous offre des outils pour formuler une analyse qui va dans le sens de la pensée que je vous partage. Dans *Les Mots et les Choses*, il explore comment les épistémès (cadres de pensée d'une époque) organisent notre perception du monde. Il montre que chaque époque a sa façon de classer, de percevoir, de nommer le réel, que ce soit en art, en science ou en langage. Les musées sont des lieux où s'incarne une certaine épistémè : ils sélectionnent, organisent, interprètent des objets selon un cadre de pensée. Foucault dit indirectement que les musées ne sont pas neutres.

Ils ne «montrent pas le passé», ils produisent une version du passé. Ils sont producteurs de «vérité» visuelle. Quand un musée expose une statue grecque blanche, il donne à voir une Antiquité blanche, qui devient une vérité perçue. Il invisibilise (volontairement ou non)

Les très riche heure du Duc De Berry,
Calendrier de Mars.
Peinture.
Photographie.
©omonchateau.com.



La dame à la licorne.
Tapisserie Médiéval.
Photographie.
©Wikipédia.org.



les couleurs d'origine, c'est un effet de pouvoir épistémique, comme dirait Foucault. Il dirait aussi que l'idée du «marbre blanc antique» est un construit discursif, issu de l'épistémè classique ou moderne, pas une vérité éternelle. Dans l'optique foucauldienne, classer les objets, leur donner un sens, c'est exercer un pouvoir sur eux. Dire qu'une statue est «belle parce qu'elle est blanche», c'est exercer un pouvoir de norme esthétique, et donc exclure la polychromie médiévale ou antique comme «kitsch» ou «barbare». C'est naturaliser une vision de l'histoire construite par les élites culturelles. Dans son ouvrage, *Les Mots et les Choses* il écrit

La Maestà (Duccio).
Peinture.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Apocalypses d'angers.
Tapisserie.
Photographie.
©Région des Pays de la Loire
Inventaire général.

La cuve déborde, quatrième
série, douzième scène, cliché
inversé de l'envers, laine, 150
x 249 cm ©Région des Pays
de la Loire-Inventaire gé-
néral. Patrice Giraud, François
Lasa 1982.)



Les Grenouilles, cinquième
suite, sixième scène, cliché
inversé de l'envers, laine, 155
x 248 cm ©Région des Pays
de la Loire-Inventaire gé-
néral. Patrice Giraud, François
Lasa 1982



60. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, 1966, P7-L19.

« C'est au nom de cet ordre que les codes du langage, de la perception, de la pratique sont critiqués et rendus partiellement invalides.⁶⁰ » cet extrait montre bien comment ces systèmes de classement ne sont jamais neutres, ils servent des visions du monde spécifiques. Comme expliqué plus tôt, Foucault ne parle pas de la couleur directement, mais ses outils permettent de poser plusieurs questions : pourquoi certaines couleurs sont-elles valorisées ? Pourquoi d'autres sont-elles effacées ou cachées ? Comment les musées renforcent-ils des visions occidentalocentrées de la beauté ? On pourrait dire que la perception de la couleur dans les musées est un effet du pou-

Département des antiquités grec.
Photographie.
©Le Louvre.



Le Louvre.
Photographie.
Auteur Inconnu.



voir des discours esthétiques, eux-mêmes issus de l'histoire des idées et des institutions culturelles. C'est en cela que j'exprime que les musées sont les acteurs d'une propagande chromophobe. Le musée est une institution, et si celle-ci n'est pas neutre et donne crédit à des visions biaisées et refusées par le cadre universitaire, cela relève de la propagande. D'une certaine manière, on s'arrange avec la vérité historique pour éviter d'être en contradic-

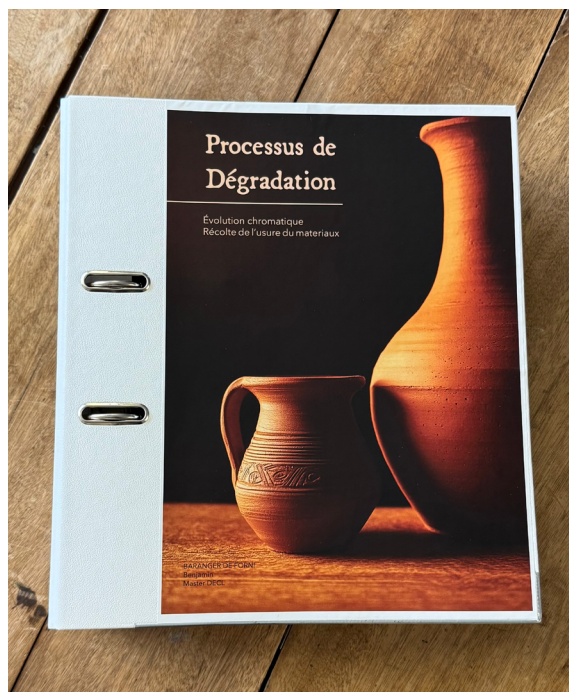
tion avec les autres institutions qui véhiculent ces stéréotypes. À travers ce travail, je veux pouvoir montrer que la couleur n'est pas seulement cosmétique, et redonner à la couleur la place qui lui a été trop longtemps arrachée dans les musées. Ce n'est pas parce que la couleur n'est pas visible qu'elle n'existe pas.

2.3.2 Évolution chromatique, recherche expérimentale sur les trace du passé.

Comme exposé précédemment, je vais dans cette sous-partie vous partager un très gros travail que j'ai élaboré en parallèle de cette recherche théorique. Dans notre formation, nous devons effectuer un travail de recherche expérimentale tourné vers la couleur. Chacun est libre de choisir ce qu'il veut développer et de quelle manière il le développe. Pour ma part, j'ai eu beaucoup de réflexions avant de choisir mon sujet, et après une petite introspection, j'ai trouvé un thème très intéressant que je n'avais jamais vu auparavant, et cela m'a paru nécessaire de pouvoir le traiter. La première chose importante pour moi dans ce travail, c'était de travailler sur un matériau. En effet, c'est ma pratique favorite depuis aussi loin que je me souviens. Les deux notions qui m'ont toujours enthousiasmé, c'étaient le matériau et la pratique. Il était donc sûr que je voulais travailler sur un matériau, mais lequel ? J'ai abordé beaucoup de matériaux, aussi bien dans ma vie personnelle que dans le cadre de mes études. Pour les plus curieux, j'ai élaboré un banc de vieillissement de l'acier corten en licence 3, et des recherches devaient se poursuivre, mais j'ai vite abandonné, car j'avais une terrible envie de travailler sur l'argile. J'ai donc voulu explorer l'argile à travers une approche multisensorielle et une combinaison couleur/matière, mais cela levait la nécessité d'un travail d'écriture qui me semblait impossible, ce qui, avec du recul, était ridicule vu que je rédige ce mémoire plutôt bien, je trouve. Je me suis donc posé des questions que je n'avais jamais vraiment abordées auparavant, et en continuant cette introspection, je me suis rendu compte que tout cela avait du sens dès lors que je pouvais apporter dans ma pratique de designer une pensée plus scientifique. C'est pour cela que j'ai décidé de travailler sur la terre cuite au fil des années et sur la dégradation de celle-ci, aussi bien d'un point de vue chromatique que matériologique.

C'est grâce à ce petit cheminement d'un mois et demi que j'en suis arrivé à mon sujet final, ou du moins proto-final, qui se nomme, Processus de dégradation, Évolution chromatique, Récolte de l'usure du matériau. Ce travail explore à travers deux parties comment la céramique et la couleur réagissent au temps, et propose aussi une partie sur des protocoles d'expérimentation pour obtenir les mêmes résultats en un temps très court, voire instantané. Ce travail mêle à la fois une approche scientifique, avec des protocoles précis et contrôlés, et une certaine subjectivité, du fait de relever d'une sensibilité personnelle. Dans ce travail, on retrouve vraiment une architecture, avec une approche scientifico-sensible. Maintenant que j'ai introduit la réflexion derrière mon sujet de recherche expérimentale, qui a été à la genèse de tous les autres travaux, y compris celui-ci, je vais maintenant vous exposer les différentes parties et les relevés que j'ai pu faire. Comme exposé précédemment, ma recherche expérimentale se compose de deux parties : la première se base sur des traces existantes datant d'environ -500 av. J.-C. à 1000 ap.

Page de garde du classeur.
Photographie.
©Benjamin Baranger De Forni.



J.-C., et la seconde partie est ce qu'on pourrait considérer comme un banc de vieillissement de la matière. Je vais donc d'abord vous parler de la partie 1. Cette partie se compose de plusieurs relevés et de beaucoup de données in situ. Pour contextualiser un peu, j'ai contacté le musée Ingres Bourdelle afin d'avoir accès à leur collection et pouvoir analyser des artefacts en terre cuite. J'ai donc analysé au total cinq artefacts, dont deux lampes à huile (l'une en terre sigillée), deux fragments de terre cuite dont un émaillé, et une coupe à pied ornée de signes engobés.

Pour chaque artefact, le protocole est le même. Pour étudier la couleur, il est essentiel de prendre en compte différents paramètres. Deux grandes catégories sont particulièrement importantes à considérer. La première concerne les outils chromatiques, englobant les choix de médiums et de nuanciers (acrylique, aquarelle, feutres à alcool, NCS, Pantone, ACC, Munsell). La seconde catégorie concerne l'environnement, qui exerce un réel impact sur notre perception des couleurs, que ce soit notre entourage ou la lumière. En effet, la lumière, en fonction de son intensité (lux ou lumen), de son IRC ou de sa température Kelvin, influence plus ou moins fortement notre perception. De plus, l'environnement, riche en stimuli visuels, peut également perturber notre perception, phénomène souvent désigné par le terme d'impermanence. L'impermanence, définie par Jean-Philippe Lenclos comme la variabilité des couleurs, est décrite dans son ouvrage *La Couleur de la Méditerranée* comme un élément changeant du paysage, tel que la végétation ou les plans d'eau. Ce concept est également fondamental dans le bouddhisme et le stoïcisme, où il désigne le caractère transitoire, changeant et éphémère de toutes choses dans l'existence. Selon cette perspective, rien n'est permanent ni immuable ; tout est sujet au changement, à la transformation, à la disparition. En philosophie stoïcienne, l'idée d'impermanence est liée à celle selon laquelle les choses matérielles et externes échappent à notre contrôle.

Artefacte classeur.
Photographie.
©Benjamin Baranger De Forni.



Ce concept est également fondamental dans le bouddhisme et le stoïcisme, où il désigne le caractère transitoire, changeant et éphémère de toutes choses dans l'existence. Selon cette perspective, rien n'est permanent ni immuable ; tout est sujet au changement, à la transformation, à la disparition. En philosophie stoïcienne, l'idée d'impermanence est liée à celle selon laquelle les choses matérielles et externes échappent à notre contrôle. En d'autres termes, l'impermanence est un paramètre par défaut, imposé. Dans ces philosophies, il est souligné que l'on ne peut pas contrôler ce phénomène, une idée également présente dans la définition de Jean-Philippe Lenclos. Cela dépend de l'environnement dans lequel on travaille, et cette fatalité ne s'applique pas aussi strictement aux environnements intérieurs, car il est bien plus facile de contrôler une lumière artificielle que le soleil ou les nuages. Maintenant, on peut éclairer quelques solutions aux problèmes évoqués ci-dessus. En effet, pour répondre à la contrainte chromatique liée au choix du nuancier, ce choix dépend du niveau de précision souhaité ainsi que du domaine d'expertise. En architecture, par exemple, on n'utilisera pas forcément un Munsell ou un Pantone. Le nuancier NCS offre plus de couleurs que le RAL, ce qui le rend plus précis. En cas de doute, il est donc conseillé d'opter pour un nuancier NCS, car il propose une grande variété de nuances et n'est pas affilié à un fabricant spécifique. De plus, différentes industries ont la capacité de reproduire ces couleurs. En ce qui concerne la lumière, il est possible d'établir un environnement contrôlé avec une lumière constante et un apport lumineux de qualité supérieure, caractérisé par des paramètres précis comme le lumen, l'IRC et la température Kelvin. Cet environnement peut être mesuré à l'aide d'outils comme un luxmètre. Pour limiter la pollution visuelle, on peut aussi réduire les éléments présents dans le champ de vision lors de l'analyse. Cette méthode peut être mise en œuvre dans une pièce

contenant très peu d'éléments, avec une surface d'analyse uniforme et neutre. Le matériel utilisé pour l'analyse peut aussi être placé au sol afin de ne pas encombrer le champ de vision avec des stimuli inutiles. En résumé, il est essentiel d'analyser les objets dans un environnement strictement contrôlé afin de contrer les effets de l'impermanence. Cela implique un éclairage parfaitement maîtrisé ainsi qu'un cadre visuel épuré et adapté. Après avoir exposé les enjeux liés à ce travail de recherche expérimental, je vais maintenant présenter en détail mon protocole. Mon protocole répond aux objections mentionnées précédemment, avec pour objectif de contrôler mon environnement d'analyse. Pour ce faire, j'ai éclairé mon espace d'analyse avec une ampoule de 1521 lumens, ayant une température de 4000 K et un IRC supérieur à 95. Mon environnement était dépourvu de pollution visuelle, et une nappe blanche recouvrait la table d'analyse. Les prises de vue étaient réalisées en premier lieu, me permettant ensuite de libérer mon espace de travail pour éviter toute surcharge visuelle. Ensuite, j'observais les pièces au microscope vidéo sur un fond noir. Les prises de vue étaient également effectuées sur fond noir, permettant ainsi au rayonnement de la surface de ne pas interférer avec le capteur de l'appareil photo. À la suite de cette étape, je renseignais les zones à contretyper à l'acrylique sur un dessin, puis je procédais au contretypage de mes artefacts. La partie contretypage NCS s'est faite à l'université à partir des contretypes acryliques élaborés in situ. Dans ce protocole, on retrouve donc une photographie prise sur fond noir avec une description visuelle et des données sur l'artefact en question, ensuite une partie sur sa fonction et son histoire, qui retrace l'histoire globale de l'artefact, de sa technique ou de sa matière. Ensuite, viennent les contretypes acryliques qui sont une synthèse chromatique. Sur site, j'ai élaboré dix couleurs, j'en ai retenu que sept car certaines nuances étaient trop proches et le but était d'avoir, avec ces contretypes,

suffisamment de couleurs pour deviner leur lien de parenté avec l'artefact en question. Ensuite, on retrouve des contretypes NCS qui, eux, sont élaborés à partir des contretypes acryliques. La conversion se fait avant la synthétisation et je contretype à l'aide de blocs NCS, plus faciles à manipuler, plus simples car les familles chromatiques sont rangées séparément, et de plus, les échantillons sont bien plus grands, ce qui facilite le contretypage. À la suite de cela, on retrouve des visuels captés au microscope vidéo pour appréhender les effets de matière dus au temps, avec des termes évoquant ces observations comme par exemple : calciné, fissures visibles, perforation, décoloration. On retrouve également une carte des données de prélèvement chromatique pour conceptualiser chaque échantillon de couleur contretypé sur le sujet, pour mettre en rapport les couleurs, qui sont organisées de la plus claire à la plus foncée. Le dernier élément qu'on apporte dans ces relevés, c'est un dessin de type typographique pour discerner les motifs et les masses de couleur, ainsi qu'un modèle 3D élaboré à partir de photogrammétrie, pour conserver une empreinte tridimensionnelle de l'artefact. À la suite de tous ces relevés, j'ai organisé une cartographie

Fiche Type identité de l'artefacte.
Photographie.
©Benjamin Baranger De Forni.

Artefacte 3

Fragment de céramique émaillée.

Identification

N° d'inventaire: M1.61.B.2
Hauteur: 6,5 cm
Largeur: 6 cm
Domaine: Archéologie
Matériau: Terre cuite émaillée
Observation: Ce fragment de céramique, représentant un visage portant une coiffe ou une couronne, conserve encore des morceaux d'émail de différentes couleurs. Cela permet de conclure que cette pièce présentait une polychromie et témoignait d'une certaine préciosité.

Fonction & Histoire

Comme pour la pièce précédente, il est impossible d'affirmer avec certitude une fonction ou une appartenance précise à un objet, en raison de sa nature fragmentaire. Cependant, nous pouvons élaborer des hypothèses basées sur des observations et des deductions.

Cette pièce semble témoigner d'une certaine préciosité, notamment par l'utilisation d'émail de différentes couleurs. En effet, on observe une polychromie composée de teintes telles que le vert foncé, le rouge et le brun, proche de la couleur adébrée, un blanc chaud, ainsi qu'un vert amande.

Le fragment représente un personnage dont le genre est indéterminé, portant une coiffe ou une couronne très élaborée. Cette coiffe ou couronne, par ses dimensions imposantes, pourrait suggérer une référence divine. On distingue également ce qui pourrait être interprété comme une chevelure.

L'arrière de cet artefact est creux et légèrement incurvé, renforçant l'hypothèse qu'il aurait pu faire partie d'un contenant, comme un vase. Il ne serait pas improbable qu'il s'agisse d'un vase à l'effigie d'une divinité ou d'un personnage important.

Contretype chromatique acrylique*

A3-21 A3-22 A3-23 A3-24 A3-25
A3-26 A3-27

*In Situ

Contretype chromatique NCS

A3-21 A3-22 A3-23 A3-24 A3-25
A3-26 A3-27

NCS S 1010-Y30R NCS S 1035-G NCS S 3010-Y30R NCS S 3020-Y30R NCS S 4020-Y30R
NCS S 6020-Y80R NCS S 8010-Y90R

Marquage d'usure

1: Microfissure
2: Écaille
3: Dépôt de terre
4: Corrosion

Zone de prélèvement chromatique

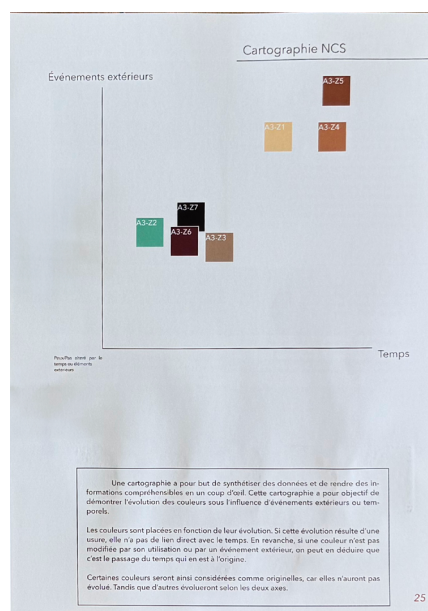
Zone 1 Zone 2 Zone 3 Zone 4 Zone 5 Zone 6

Couleur non représentée

23

qui permet, en fonction de l'état de la couleur, de la couleur globale et de sa localisation, de montrer si cette couleur est le fruit de l'usure du temps ou si c'est une usure d'utilisation. Maintenant que j'ai exposé tout le protocole de la partie 1 ainsi que détaillé les relevés effectués pour celle-ci, je vais maintenant vous exposer la partie 2 de cette recherche. La partie 2 a pour but d'expérimenter les effets observés dans la partie 1. Pour cette partie, j'ai fonctionné à partir de cinq itérations par effet. J'avais sélectionné trois effets à reproduire. Le premier était le brûlé, car ce sont des traces observées sur les lampes à huile et je trouvais ça intéressant à expérimenter. Le deuxième était la décoloration, car elle aussi était observée sur plusieurs artefacts, aussi bien les lampes à huile que les fragments. Et le dernier effet, c'était l'effet de fracture, car bon nombre des artefacts étaient fracturés (cassés). Comme cité précédemment, il y a cinq itérations par effet, c'est-à-dire que pour chaque effet, j'ai fait cinq protocoles pour maximiser les résultats et les techniques. Je ne vais pas tous les exposer ici, je vous invite à aller voir mon travail qui est disponible à la consultation dans la colorithèque de l'Institut Supérieur Couleur Image Design (ISCID). Ces résultats sont condensés dans une mosaïque qui reprend les effets observés

Fiche Type identité de l'artefacte et
Cartographie couleur.
Photographie.
©Benjamin Baranger De Forni.



dans chaque protocole ; ainsi, on obtient une bibliothèque d'effets qui eux-mêmes sont classés dans une cartographie en fonction du protocole pour en faire ressortir leur efficacité. Sur les planches protocole, on retrouve le protocole et une photographie de mise en œuvre avec le matériel nécessaire, puis une image complète du tesson de céramique après expérimentation et quatre photos prises au microscope pour observer les altérations de surface. Ce travail a été très enrichissant et traite d'un sujet que l'on aborde assez peu. En effet, la perte de la couleur à travers le temps n'est pas un thème souvent exploré, et c'est à travers ce travail que j'ai décidé de me pencher dessus. Ce que conclut ma recherche, c'est que de multiples facteurs sont impliqués dans la disparition de la couleur. D'une part, les couleurs étaient souvent d'origine organique, ce qui les rendait moins résistantes. Si on ajoute à cela des ennemis redoutables comme la lumière ou l'humidité, il est certain que la couleur finira par disparaître. Mais il ne faut pas s'y tromper, la couleur n'est peut-être plus visible à l'œil nu, mais grâce à des technologies et des analyses spectrométriques, on peut en retrouver des traces. Et c'est justement de cela que je vais vous parler dans la sous-partie suivante.

Fiche Type Protocole d'expérimentation et Mosaïque de résultat.
Photographie.
©Benjamin Baranger De Forni.

Expérimentation 5


Protocole 5

Dans ce protocole d'expérimentation, j'ai polymérisé de l'huile de lin, une huile sécatrice idéale pour ce type de réaction. L'objectif est de polymériser une huile végétale sur de la terre cuite pour simuler les effets d'une lampe à huile en fonctionnement.

Utiliser une huile sécatrice est essentiel, car ces huiles ont la capacité de durcir lorsqu'elles sont exposées à l'air et à la chaleur. L'huile de lin est particulièrement efficace pour cette application en raison de sa haute teneur en acides gras polyinsaturés.

Étape 1	Étape 2	Étape 3	Étape 4
Temp four : 180°C	Temp four : 180°C	Temp four : 230°C	Temp four : 230°C
Prétrait four	Prétrait four	Prétrait four	Prétrait four
Séche	Séche	Séche	Séche
Huile de lin	Huile de lin	Huile de lin	Huile de lin
2mm	2mm	1mm	2mm
Temps cuisson : 1h	Temps cuisson : 1h	Temps cuisson : 1h	Temps cuisson : 1h

Mise en œuvre



Brulé

Répertoire



L'idée est de provoquer la carbonisation de l'huile, qui, par cette manipulation, développera une patine brune, brillante, luisante et légèrement antidérapante. La polymérisation de l'huile est un processus chimique au cours duquel les molécules d'huile subissent une réaction pour former une couche solide et durable. Lorsque l'huile sécatrice, comme l'huile de lin, est chauffée, elle s'oxyde, ce qui entraîne la formation de liaisons chimiques entre ses molécules. Ce processus permet de créer une surface polymérisée à la fois dure et résistante.

52

2.3.3 La vérité révéler grâce à Vinzenz Brinkmann.

Après avoir présenté mon travail de recherche expérimentale, je vais donc vous présenter l'étude de cas la plus importante de cette partie, avec les deux études de cas majeures de la partie suivante. Je vais donc parler du travail de Vinzenz Brinkmann et d'Ulrike Koch-Brinkmann, qui sont à l'origine d'un travail riche sur la polychromie des œuvres antiques. Vinzenz Brinkmann est archéologue et historien de l'art allemand, spécialisé dans l'art antique, en particulier les sculptures grecques, accompagné de son épouse, qui elle est artiste et restauratrice, spécialisée dans les techniques de reconstruction et la recherche sur la polychromie antique. Tous deux ont réalisé un travail formidable permettant de mettre en avant et de redécouvrir les polychromies vives et bariolées, à travers un travail basé sur des données scientifiques issues de plusieurs analyses. Ce travail se divise en deux parties : la première, c'est l'analyse, qui est menée par Vinzenz Brinkmann. C'est lui, avec son équipe, qui va prendre les mesures et analyser les données. La seconde phase est exercée par son épouse Ulrike Koch-Brinkmann, qui va concevoir les copies et les pigments, et mener la reconstruction des œuvres. L'histoire débute dans les années 1980-1990, avec le début des recherches sur la polychromie. À cette époque, l'idée que les sculptures grecques étaient peintes est encore peu acceptée dans le grand public et même dans certains milieux académiques. Ils ont alors utilisé, pour leurs recherches, des techniques scientifiques comme l'imagerie spectroscopique ou les analyses de pigments pour documenter ces découvertes. C'est à cette époque qu'il commence sa collaboration avec l'artiste restauratrice Ulrike Koch-Brinkmann, qui concrétisera les découvertes de Vinzenz Brinkmann en reconstituant les couleurs d'origine.

Portrait de Ulrike Koch-Brinkmann.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Portrait de Vinzenz Brinkmann.
Photographie.
Auteur Inconnu.



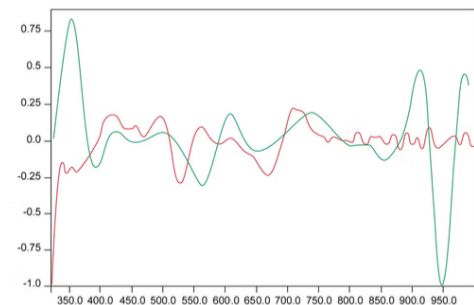
Page internet gods in color.
Photographie.
©Benjamin Baranger De Forni.



Luminescence.
Photographie.
©https://buntgoetter.liebieghaus.de/en/.



Spectrométrie.
Photographie.
©https://buntgoetter.liebieghaus.de/en/.



Pigment naturel.
Photographie.
©https://buntgoetter.liebieghaus.de/en/.



Les années 2000 sont un tournant majeur pour cette équipe. En effet, leur première exposition, nommée « Les Dieux en couleur », va faire plusieurs musées nationaux à travers le monde, passant par Munich, Berlin, Athènes, Istanbul, Rome ou Paris. Leurs reconstitutions colorées frappent le public et provoquent une vraie remise en question des idées reçues sur l'art grec. Pour la première fois, la couleur retrouvait les œuvres et donnait une impression de dénaturation, du fait des idées reçues alimentées par les institutions muséales. Dans les

années 2010, ils ont consolidé leurs connaissances et leurs techniques, mais ont aussi fait preuve d'innovation et de résonance mondiale dans leur recherche. Durant cette période, ils ont approfondi les techniques scientifiques grâce aux progrès technologiques, comme par exemple la spectroscopie d'absorption visible aux UV, la photographie de luminescence infrarouge et la fluorescence X. Grâce à ces techniques, ils sont capables d'identifier des traces de pigments encore plus fines.

Ils s'associent avec des laboratoires et des musées pour affiner l'analyse des couleurs d'origine. Par exemple, les études sur les statues de l'Archer du temple d'Aphaïa ou de la koré d'Athènes montrent des motifs complexes, souvent géométriques ou floraux, et des couleurs intenses comme le bleu égyptien, le rouge cinabre ou l'or. Ulrike joue un rôle crucial en réalisant à la main des reconstitutions très détaillées, en se basant sur les données scientifiques, mais également en testant des pigments historiques pour rester le plus fidèle possible à l'art antique.

Les années 2015 furent aussi un tournant important, avec l'exploration de méthodes innovantes comme l'impression 3D pour reproduire fidèlement les formes originales des sculptures. Cela leur a permis de créer des copies exactes, sur lesquelles Ulrike a appliqué la peinture, tout en gardant les œuvres antiques intactes. Vinzenz et Ulrike Koch-Brinkmann travaillent sur des projets toujours plus ambitieux, comme des reconstructions grandeur nature des statues emblématiques. Le résultat de ce travail acharné, ce sont des œuvres à la fois artistiques, pédagogiques et scientifiques, qui parcourent les musées du monde entier. En parallèle, ils diffusent largement leurs recherches via des films, des publications ou des interviews pour sensibiliser le grand public à la réalité de l'art antique et à sa polychromie. Depuis 2020, leur travail connaît un regain d'intérêt, notamment avec les débats culturels autour de l'esthétique classique occidentale. La vision des statues grecques comme pures, blanches et « idéales » est de plus en plus remise en question, et les Brinkmann sont au cœur de ce débat. Leurs expositions, comme "Chroma: Ancient Sculpture in Color" (au MET de New York, 2022-2023), ont eu un impact médiatique fort : elles montrent comment les couleurs participaient à l'identité visuelle, politique et religieuse des statues. Aujourd'hui, leur travail est un modèle interdisciplinaire mêlant archéologie, art, science, histoire et technologie. Ils participent encore à de nombreuses conférences et projets, et continuent de produire de nouvelles reconstitutions.

Experimental color reconstruction
of the so-called Peplos Kore as
Artemis Tauropolos,
Variant B, 2005/2019.
Photographie.
©<https://buntegoetter.liebieghaus.de/en/>.

Experimental color reconstruction
of the funerary statue
of Phrasikleia, 2010.
Photographie.
©<https://buntegoetter.liebieghaus.de/en/>.



Archer d'Aphaia Avant-Après.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Après avoir présenté ce travail et les personnes derrière celui-ci, je vais maintenant donner des exemples plus détaillés de leur travail, ainsi qu'un petit easter egg. Je vais donc commencer par un premier exemple : la korè de l'Acropole d'Athènes. J'en avais déjà parlé dans la partie précédente : en effet, l'une d'elles a été restaurée par Vinzenz Brinkmann et Ulrike Koch-Brinkmann. Je vais d'abord expliquer ce qu'est une korè (korai au pluriel). C'est une statue de jeune femme typique de la sculpture grecque archaïque (entre 650 et 480 av. J.-C.). Ces statues servaient en général d'offrandes votives dans les sanctuaires, notamment sur l'Acropole d'Athènes. Elles étaient richement vêtues, souvent représentées debout, avec les cheveux tressés et le sourire typique de l'époque archaïque. Et, point non négligeable : elles étaient peintes de couleurs vives ! Maintenant que j'ai défini ce qu'était une korè ou des korai, parlons de celle restaurée par le duo Brinkmann. Parmi les multiples korai retrouvées sur l'Acropole, l'une des plus emblématiques est celle connue sous le nom de korè 678, ou encore korè aux vêtements ornés. Le duo, après des analyses, a reconstitué la polychromie perdue avec le temps, souvent grattée ou éliminée. Leur travail sur cette statue a révélé des motifs décoratifs extrêmement complexes sur les vêtements, des couleurs très intenses comme le rouge, le bleu et le jaune, ainsi que des détails peints sur le visage, les bijoux et les cheveux.

Korè résultat
avant/après.

Experimental color reconstruction
of the so-called Peplos Kore as
Artemis Tauropolos,
Variant B, 2005/2019 Before//After.
Photographie.
©<https://buntgoetter.liebieghaus.de/en/>.



Grâce à des techniques modernes comme la fluorescence X et la spectroscopie d'absorption dans le visible et les UV, ils ont pu détecter des traces invisibles à l'œil nu, et ainsi restaurer l'apparence originale de la statue. Ulrike Koch-Brinkmann a ensuite peint à la main une copie grandeur nature de la korè, basée sur les analyses scientifiques, avec des pigments proches de ceux utilisés dans l'Antiquité. Le résultat est une statue étonnamment vivante et éclatante, qui casse complètement l'image figée et blanche qu'on se fait souvent de l'art grec. Une autre korè a été restaurée par le duo : la statue funéraire de Phrasikleia, datant du VI^e siècle av. J.-C. (vers 540 av. J.-C.), retrouvée intacte en Attique, probablement enterrée volontairement pour la protéger à l'époque des guerres.

C'est une korè, c'est-à-dire une statue de jeune femme, qui servait ici de stèle funéraire. Elle porte une inscription identifiant son nom - Phrasikleia - et expliquant qu'elle est morte avant le mariage, d'où son apparence très ornée mais figée dans la jeunesse éternelle. Les Brinkmann ont étudié cette statue en profondeur, car elle conserve des traces remarquables de polychromie, mieux préservées que sur beaucoup d'autres sculptures. Comme pour les autres reconstitutions, ils ont utilisé des techniques précises et poussées pour analyser cette korè : spectroscopie UV/visible, photographie de luminescence infrarouge, fluorescence X,



Phrasikleia résultat avant/après.

Experimental color reconstruction
of the funerary statue
of Phrasikleia, 2010 Before//After.
Photographie.
©<https://buntegoetter.liebieghaus.de/en/>.

microscope pour identifier des pigments originels même en très faible quantité (comme le rouge de cinabre, le bleu égyptien ou l'or appliqué sur les bijoux). Ils ont également dû décrypter les motifs : la robe de Phrasikleia était décorée de motifs floraux extrêmement fins, notamment des rosettes et des lotus, invisibles à l'œil nu. À la suite de toutes ces recherches, ils ont proposé une reconstitution artistique. Ulrike Koch-Brinkmann a peint une copie grandeur nature de la statue, telle qu'elle devait apparaître à l'origine. Le résultat est très coloré, détaillé et frappant : regard souligné, bijoux peints, peau légèrement teintée, costume richement orné. Cette reconstitution est clé dans leur travail, car la statue de Phrasikleia est l'un des exemples les plus convaincants pour montrer que la polychromie n'était pas un simple détail, mais une partie essentielle de la sculpture grecque. Elle avait une fonction symbolique (jeunesse, beauté, statut social) et une dimension rituelle très forte. La reconstitution des Brinkmann redonne à cette statue toute sa puissance expressive, en montrant comment elle combinait l'art, la mémoire et le sacré dans un seul objet. Et une petite remarque personnelle : si l'on regarde bien la robe de Phrasikleia, on aperçoit un motif de signe... et il s'avère que c'est exactement le même que celui du verre à pied que j'ai analysé pour mon travail de recherche expérimentale !

Verre à pied classeur.
Motif observé.

Experimental color reconstruction
of the so-called Peplos Kore as
Artemis Tauropolos,
Variant B, 2005/2019.
Photographie.
©<https://buntegoetter.liebieghaus.de/en/>.



Verre à pied galo-romain.
Photographie.
©Benjamin Baranger De Forni.



2.4 Comment réinventer la couleur grâce aux fac-similés ?

2.4.1 Fac-similé ou réplique de quoi parlons nous ?

Maintenant que j'ai exposé le fabuleux et incroyable travail du duo Vinzenz Brinkmann et Ulrike Koch-Brinkmann, je vais maintenant parler d'un sujet important pour la suite, qui définit aussi le travail du duo Brinkmann. Je vais parler du fac-similé et de la réplique. Premier point à noter : le terme fac-similé peut paraître un peu barbare, mais en réalité son étymologie est simple : du latin *fac simile* (« fais similaire »), de *fac* (« fais ») (impératif de *facere* (« faire »)) + *simile* (« chose semblable »). Quant à la réplique, son étymologie est plus longue : du latin *replicatio* (« sens identique ») venant du verbe *replicare* (« fléchir en arrière », « recourber » -> « déplier », « dérouler (un manuscrit) », « compulser », « revenir vers », « remonter à » -> « rappeler », « redire »), de *re-* (« à nouveau ») et *plicare* (« plier »). Maintenant que l'on connaît leurs étymologies, vous devez vous dire que c'est du pareil au même, mais en réalité il n'en est rien. Ces deux termes sont très différents et je vais vous expliquer pourquoi. Pour le terme fac-similé, il signifie qu'il s'agit d'une copie fidèle scientifiquement, réalisée de manière quasiment chirurgicale, avec une précision scientifiquement correcte. Surtout, un fac-similé est souvent fait à échelle réelle, c'est-à-dire en 1/1 par rapport à l'original. Le but d'un fac-similé est de reproduire exactement l'apparence, les dimensions et parfois même les matériaux mais aussi les traces d'usure de l'original. En règle générale, on parle de fac-similé surtout pour des œuvres précieuses ou fragiles qu'on ne peut plus exposer. Un fac-similé vise à être une copie à plus de 98 % conforme à l'original, pour permettre de remplacer l'œuvre tout en gardant la même

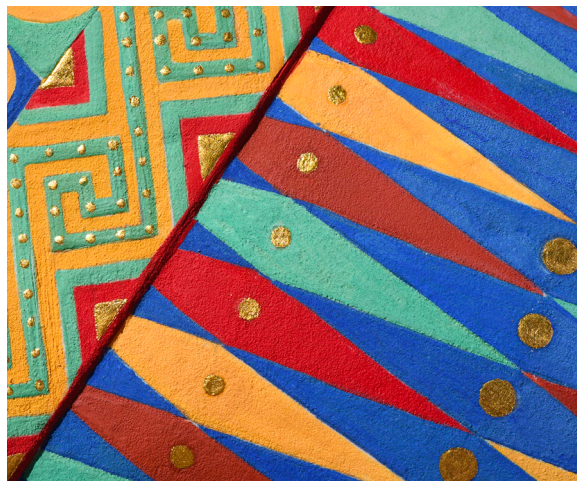
exactitude, afin que le spectateur ne remarque pas la substitution. Cela permet ainsi de conserver l'original en sécurité. La réplique, par contre, est elle aussi une copie, mais parfois moins précise, avec une possibilité d'interprétation artistique. Elle est utile pour représenter une œuvre sans chercher l'exactitude et la rigueur scientifique totale. On l'utilise plus largement, par exemple dans des boutiques de musées, dans des décors ou encore pour les copies mises à disposition dans l'éducation. Au premier abord, on pourrait penser que c'est très proche, mais en réalité c'est vraiment très différent, tant par les techniques utilisées que par le public visé et l'usage général. Le fac-similé demande un travail considérable, car il faut re-

créer une copie parfaite scientifiquement, ce qui implique du matériel onéreux, des données très précises et donc une extrême minutie. Un fac-similé a un coût important et il est souvent produit en très petite quantité, voire même en pièce unique. Il faut capter chaque centimètre de l'objet. La réplique, quant à elle, permet une plus grande liberté, aussi bien d'interprétation que dans la précision. Chaque répliqueur est libre d'ajouter ou de retirer des détails, autant pour des raisons économiques que pratiques, selon les techniques disponibles et utilisés. L'usage est aussi totalement différent, car il est souvent destiné aux boutiques de souvenirs de musées ou à la vente pour des particuliers, dans un but décoratif. L'exposition *Gods in Color* est donc constituée de plusieurs fac-similés reconstitués, car elle s'appuie sur des données scientifiques basées sur des analyses précises.

Downscaled color reconstructions of a Greek Muse.
Photographie.
©<https://buntegoetter.liebieghaus.de/en/>.



So-called Persian Rider, ca. 490 BC | Experimental color reconstruction of the so-called Persian Rider from the Athenian Acropolis, 2007/2019.
Photographie.
©<https://buntegoetter.liebieghaus.de/en/>.



Un autre fac-similé que l'on pourrait évoquer serait celui de Lascaux IV : le Centre International de l'Art Pariétal, qui abrite un magnifique fac-similé de la grotte de Lascaux. Cette grotte, pendant des années, a été visitée, mais l'afflux de visiteurs mettait en danger la conservation des œuvres. C'est pour cela qu'ils ont fermé la grotte originale pour ouvrir, en 1983, une reproduction partielle à côté, centrée sur la salle des Taureaux et le Diverticule Axial.

Cela a permis de continuer à faire découvrir ce patrimoine tout en conservant l'original. Par la suite, quelques années plus tard, ils ont inauguré Lascaux 3, qui est légèrement différent car il s'agit d'une exposition mobile contenant des fac-similés transportables, ayant fait le tour de plusieurs musées à travers le monde. Lascaux IV ouvre en 2016 et propose donc un fac-similé de la grotte entière et même une partie inexplorable dans la grotte originelle, ainsi que des expériences interactives et numériques pour mieux comprendre et appréhender l'art pariétal. La construction de ce fac-similé a été incroyablement complexe pour obtenir une exactitude maximale. Un autre exemple de fac-similé que l'on pourrait évoquer est celui du tombeau de Toutânkhamon. En effet, face à la dégradation progressive de la tombe originelle dans la Vallée des Rois, due au tourisme de masse (qui, comme pour Lascaux, entraîne une hausse de l'humidité, de la poussière et des micro-organismes), la décision a été prise de concevoir un fac-similé.

Entrée de Lascaux 4.
Photographie.
© Iban Carpentier.



L'Atelier.
Photographie.
© Lascaux IV.



L'Atelier.
Photographie.
© Photos Déclic & Décolle.



Moulage Victoire de Samothrace.
Photographie.
©Boutique du Musée du Louvre.



Réplique 4 vases Canopes.
Photographie.
©Momento Tempori.



Entrée de la réplique du tombeau.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Réplique du tombeau.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Réplique en terre sigilée.
Photographie.
©Mathias Fernandes.



Comme pour Lascaux, l'objectif est de protéger l'original tout en continuant à partager l'expérience visuelle avec le public. Ce projet a été lancé en 2010 et a été réalisé par la société Factum Arte en collaboration avec les autorités égyptiennes. L'inauguration a eu lieu en 2014, dans un bâtiment proche de la maison d'Howard Carter, l'archéologue ayant découvert le tombeau en 1922. Les exemples de répliques sont plus simples : il s'agit par exemple de répliques à échelle réduite de la Victoire de Samothrace disponibles sur le site de la boutique souvenir du Louvre. Mais également les vases canopes proposés par la société Momento Tempori, qui produit des répliques pour différentes institutions muséales comme le British Museum ou le Louvre. On peut également citer les répliques artisanales réalisées par Mathias Fernandes, qui reproduit des pièces en terre sigillée. Comme vous l'aurez compris, ce sont deux termes très différents, qui n'ont en commun que la notion de copie, mais en aucun cas la rigueur, la technique, l'usage ou le public utilisateur. Maintenant, je vais vous exposer l'utilité du fac-similé et pourquoi il est de plus en plus nécessaire.

2.4.2 Restauré sans altérés.

Comme exposé plus tôt, le fac-similé a une importance cruciale dans la conservation des œuvres. On peut restaurer l'œuvre en elle-même, comme pour la plupart des tableaux ; dans ces cas-là, on corrige les signes de dégradation directement sur le sujet. Cela rejoint ma partie sur la conservation du patrimoine. Mais je vous ai caché une technique de conservation qui est tout aussi importante : le fac-similé est donc un acteur majeur de cette conservation et de cette restauration. En effet, comme exposé précédemment à travers le lien entre les répliques scientifiques des grottes de Lascaux et de la tombe de Toutankhamon, c'est l'afflux de visiteurs qui est en cause. Il est évident que l'ouverture à la visite de ces lieux entraîne des dégâts significatifs sur ceux-ci. Ces endroits peuvent être conservés dans le temps grâce à un écosystème interne, c'est-à-dire une hygrométrie précise et une absence de polluants biologiques. En ouvrant ces lieux aux visites, même en petit nombre, cet écosystème est perturbé ainsi que tous les micro-réglages. Cela met en péril ces lieux, notamment par le développement de certaines moisissures amenées par les visiteurs venant de l'extérieur, ou encore par l'augmentation de l'humidité qui, au contact des parois froides, se transforme en condensation pouvant ruisseler et ainsi lessiver les peintures.

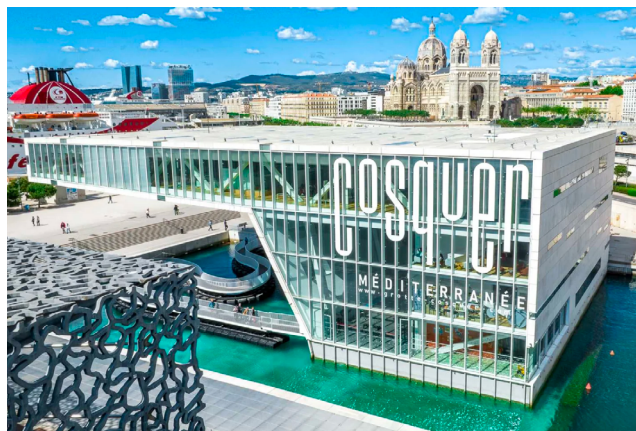
Réplique du tombeau.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Réplique Grotte.
Photographie.
© Lascaux IV.



Cosquer Méditerranée.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Grotte de Cosquer.
Photographie.
©Cosquer Méditerranée.



Chauvet 2.
Photographie.
©Chauvet 2.



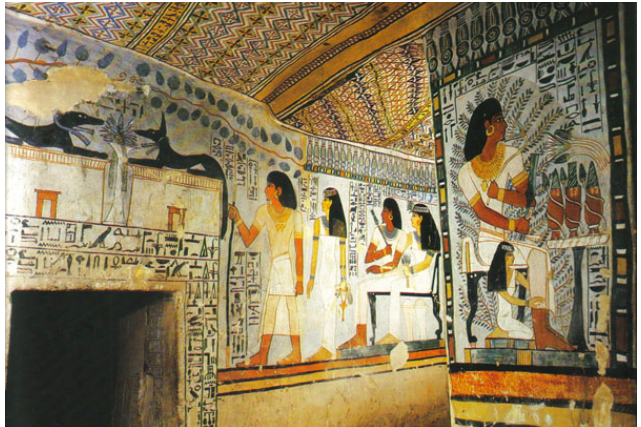
Ceci est aussi valable pour le tombeau de Toutankhamon que pour Lascaux ou Chauvet. Cependant, ce qui a motivé la création d'un fac-similé de la grotte de Cosquer est également notre responsabilité, mais cette fois-ci beaucoup plus large, car ce qui menace ce site, c'est la montée des eaux et un climat de plus en plus imprévisible. L'accès à cette grotte était interdit, sauf pour la recherche scientifique, ce qui a motivé la création d'une réplique scientifique pour conserver une trace de ces peintures, mais aussi offrir la possibilité au grand public de voir ces œuvres datant du pariétal. Restauré sans altérés. Comme exposé plus tôt, le fac-similé a une importance cruciale dans la conservation des œuvres. On peut restaurer l'œuvre en elle-même, comme pour la plupart des tableaux ; dans ces cas-là, on corrige les signes de dégradation directement sur le sujet. Cela rejoint ma partie sur la conservation du patrimoine. Mais je vous ai caché une technique de conservation qui est tout aussi importante : le fac-similé est donc un acteur majeur de cette conservation et de cette restauration.

En effet, comme exposé précédemment à travers le lien entre les répliques scientifiques des grottes de Lascaux et de la tombe de Toutankhamon, c'est l'afflux de visiteurs qui est en cause. Il est évident que l'ouverture à la visite de ces lieux entraîne des dégâts significatifs sur ceux-ci. Ces endroits peuvent être conservés dans le temps grâce à un écosystème interne, c'est-à-dire une hygrométrie précise et une absence de polluants biologiques. En ouvrant ces lieux aux visites, même en petit nombre, cet écosystème est perturbé ainsi que tous les micro-réglages. Cela met en péril ces lieux, notamment par le développement de certaines moisissures amenées par les visiteurs venant de l'extérieur, ou encore par l'augmentation de l'humidité qui, au contact des parois froides, se transforme en condensation pouvant ruisseler et ainsi lessiver les peintures. Ceci est aussi valable pour le tombeau de Toutankhamon que pour Lascaux ou Chauvet. Cependant, ce qui a motivé la création d'un fac-similé de la grotte de Cosquer est également notre responsabilité, mais cette fois-ci beaucoup plus large, car ce qui menace ces sites, c'est la montée des eaux et un climat de plus en plus imprévisible.

Grotte de Chauvet 2.
Photographie.
©Chauvet 2.



Tombeaux de toutankhamon.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Grotte de Lascaux 4.
Photographie.
Auteur Inconnu.



car ce qui menace ce sites, c'est la montée des eaux et un climat de plus en plus imprévisible. L'accès à cette grotte était interdit, sauf pour la recherche scientifique, ce qui a motivé la création d'une réplique scientifique pour conserver une trace de ces peintures, mais aussi offrir la possibilité au grand public de voir ces œuvres datant du pariétal. Je pense que vous commencez à comprendre le titre de cette sous-partie : en effet, le fac-similé est pratique car il permet de substituer l'original de manière si précise et scientifique que l'on n'y verrait que du feu. Quand on utilise des répliques scien-

tifiques, c'est en général pour offrir une substitution aux originaux, et ainsi conserver et protéger ces derniers. Il faut savoir que pour certaines pièces, comme des manuscrits ou des tableaux, on fait appel à ce genre de réplique pour les conserver dans des lieux sûrs, mais aussi pour proposer une version de substitution afin que l'on puisse encore échanger avec le patrimoine. Dans ces exemples, on va donc trouver ce que j'ai déjà précédemment cité, comme la réplique scientifique de la grotte de Lascaux IV, le tombeau de Toutankhamon, la grotte de Cosquer ou celle de Chauvet 2, mais aussi, comme cité, les reproductions de Gods in Color, ainsi

que les fresques de Pompéi ou le sarcophage de Junius Bassus. Le fac-similé restaure sans altérer car, d'une part, son usage permet de conserver l'original, mais surtout, les prises de vue

Printemps, jeune fille cueillant des fleurs, de la villa de Varano à Stabies, c.15 av. J.-C.-60 apr. J.-C. (Spring, maiden gathering flowers, from the villa of Varano in Stabiae, c.15 BC-60 AD). Photographie. Auteur Inconnu.

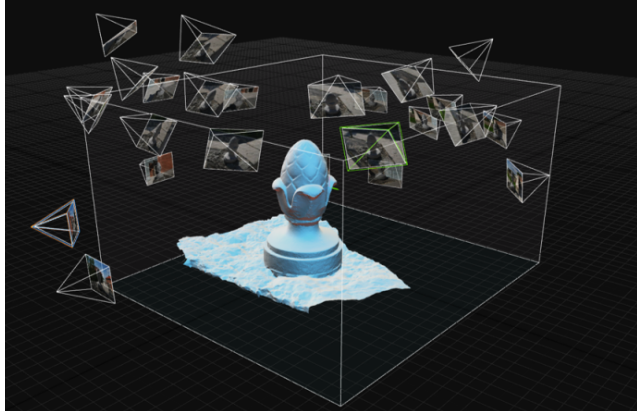


Sarcophage de Junius Bassus. Photographie. ©Wikipédia.org.



et d'empreinte sont non invasives ; donc, on n'a pas de dégradation de celui-ci. Pour concevoir un fac-similé, le processus est donc complexe du fait de sa précision. C'est pourquoi il se divise, pour être simple, en 6 parties. La première, c'est la prise d'empreinte : celle-ci peut être faite en photogrammétrie. Cette technique consiste à prendre des milliers de photos en très haute résolution sous différents angles pour qu'ensuite, un algorithme assisté par un opérateur modélisateur puisse recréer un espace tri-dimensionnel en combinant ces photos. Cette technique permet de modéliser des espaces très grands et assez rapidement. Mais le plus grand inconvénient, c'est qu'elle n'offre pas une précision au millimètre, et nécessite une bonne lumière pour faire de bons relevés précis. Petite fierté française : cette technique fut inventée par Aimé Laussedat, officier du génie, qui réalisa en 1849 le premier relevé photogrammétrique sur la façade de l'Hôtel des Invalides. Pour préciser les relevés de la photogrammétrie, le scan laser est utilisé pour obtenir une précision extrême. Il est souvent réalisé avec des machines équipées de capteurs LiDAR

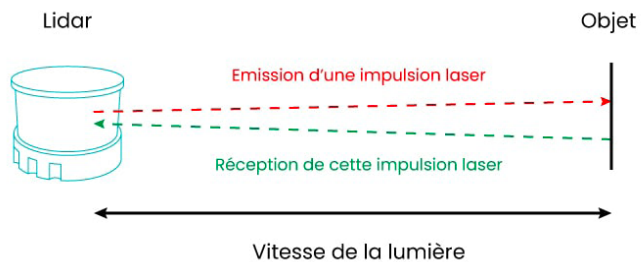
Schéma de Photogrammétrie.
Illustration.
Auteur Inconnu.



Artefacte 1, Classeur.
Photogrammétrie.
©Benjamin Baranger De Forni.



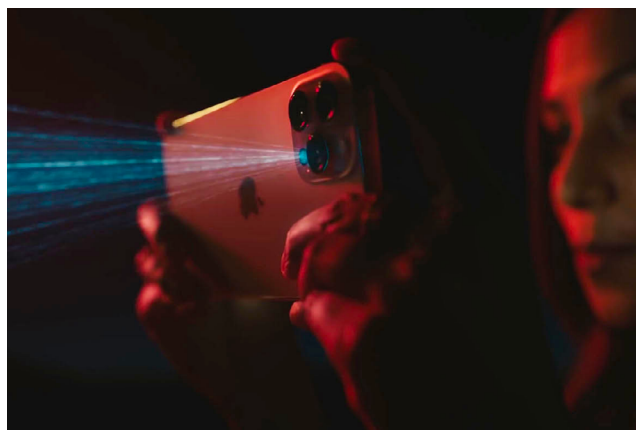
Schéma LiDAR.
Photographie.
©Cadden.fr.



(Light Detection And Ranging) qui permettent une précision exceptionnelle pour retranscrire les surfaces complexes, captant les formes, les volumes et les textures de surface avec une précision micrométrique. Son fonctionnement est simple : un capteur LiDAR émet des impulsions laser sous forme de nuages de points vers une cible et mesure le temps que met chaque impulsion à revenir, calculant ainsi la distance avec une grande précision. Ces deux techniques sont souvent combinées pour obtenir une précision hors norme et pallier les défauts de chacune : comme les erreurs dues aux ombres en photogrammétrie, ou pour le laser, une retranscription 3D sans texture (c'est-à-dire sans couleur). Dans la création de fac-similés, l'utilisation conjointe de la photogrammétrie et du LiDAR permet d'obtenir des reproductions fidèles tant sur le plan géométrique que textural. Une autre technique de prise d'empreinte, un peu plus invasive et souvent utilisée avant l'arrivée des techniques numériques précises, est la prise d'empreinte en silicone ou en latex. La deuxième partie correspond à la création du modèle numérique en 3D. Pour cela, on fusionne les données récoltées par photogrammétrie et par scan LiDAR. On nettoie les données en éliminant les erreurs de capture, comme les ombres, les reflets et autres éléments parasites. Après cette étape de nettoyage,

on crée un modèle 3D de très haute définition composé de plusieurs milliards de points. Ce modèle est à la base pour la reproduction physique. On en vient donc à la troisième partie de la création d'un fac-similé, qui consiste en la création du support physique. Plusieurs techniques sont utilisées.

Exemple LiDAR Iphone.
Photographie.
©Apple Inc.



La grotte de Cosquer a été réalisée par des fraiseuses numériques sur des panneaux de polystyrène, puis recouverte au pistolet de fibre de cellulose avant d'être peinte. On peut également utiliser des techniques d'impression 3D, soit pour de petits objets, soit en découpant le modèle en plaques pour de grandes surfaces. Le moulage est aussi une possibilité pour les copies en plâtre, en résine ou en d'autres matériaux, comme les reconstitutions de Gods in Color faites en plâtre. En somme, ces techniques sont généralement hybrides : le découpage des volumes est souvent effectué par des machines, tandis que la retranscription des couleurs et des textures est réalisée par des techniques plus artisanales, à la main. La quatrième partie de ce long travail est une étape cruciale, car il s'agit de la reproduction de la texture. C'est celle-ci qui va rendre la réplique saisissante de vérité. Pour cela, on fait souvent appel à des techniques artisanales avec des applications de micro-textures manuellement, mais parfois aussi numériquement à l'aide de trames imprimées et collées sur la surface. On recrée également les imperfections, les éraflures et les craquelures pour rendre la copie la plus vivante possible. La cinquième partie est le clou final avant la validation. Cette partie donne vie à l'ensemble : c'est bien entendu la mise en couleur.

Coulisse de cosquer, video disponible sur le site.
Vidéo, Documentaire.
grotte-cosquer.com.



Gods In Color– Golden Edition. Polychromy in Antiquity, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, Germany.
Photographie.
©Wikipédia.org.



Grâce à des relevés colorimétriques ultra-précis réalisés lors de la phase de photogrammétrie, chaque couleur, chaque dégradé, chaque altération de pigment est enregistrée. La couleur peut être appliquée avec des impressions ou par peinture manuelle ultra-fine à l'aide de techniques d'aérogographie, de tampons, de pinceaux micro-fins, etc. Dans des cas complexes (comme la tombe de Toutânkhamon), plusieurs couches transparentes sont appliquées pour imiter la profondeur et le vieillissement des couleurs. Pour des cas comme les peintures rupestres, on utilise des ustensiles contemporains à l'époque d'origine. On procède aussi à une vérification sous différents éclairages (naturel, artificiel, UV) pour correspondre aux conditions d'observation. À la suite de tout ce tra-

vail acharné, on soumet le fac-similé à une comparaison très stricte entre celui-ci et l'original, par des experts comme des historiens de l'art, des conservateurs, des restaurateurs ou encore des archéologues. Si besoin, des ajustements finaux sont effectués avant la mise en exposition finale. Comme démontré la création d'une reconstitution à l'identique est complexe et plus ou moins longue en fonction de l'élément.

Pinceau Paléo-compatible poils de sanglier.
Photographie.
©Archeoshop.



Activité Peinture paléolithique.
Photographie.
©Coeurdespyrenees.com.



2.4.3 Fac-similé un outil immersif.

Ces différentes reconstitutions à l'identique offrent la possibilité au spectateur de ressentir l'espace de la même manière que dans l'espace originel. Ces environnements vont d'ailleurs souvent au-delà de la simple conception spatiale : on peut parler d'une conception que l'on pourrait qualifier d'atmosphérique, en incluant des effets sonores et lumineux pour coller le plus possible à la réalité. Si l'on prend l'exemple de Lascaux IV, lorsque vous entrez dans la galerie, on vous donne une torche électronique pour révéler le dynamisme contenu dans l'art pariétal . Le fac-similé offre donc une immersion au visiteur. Cela rejoint le travail de la muséographe Marie-Sophie Corcy et son approche dans les musées. En effet, elle défend une vision où le musée n'est pas seulement un espace d'exposition où le spectateur se trouve dans une position dite contemplative, mais devient un lieu où le visiteur est actif dans la perception et la découverte du savoir, en s'impliquant dans un processus d'éveil sensoriel. L'idée fondamentale qu'elle avance est que la muséographie doit permettre au visiteur de jouer un rôle actif dans sa propre découverte. Le but est de faire appel à un éveil des sens, et non de se contenter d'un regard passif sur les œuvres. Dans cette perspective, le décor ne doit pas être simplement décoratif, mais une véritable interface immersive. Autrement dit, l'environnement muséographique doit être conçu pour engager tous les sens du visiteur : la vue et l'ouïe, grâce à des ambiances sonores et visuelles ; le toucher, à travers des matières et des éléments à manipuler ; l'odorat, avec des dispositifs olfactifs ; voire même le goût dans

Salle des Taureaux visite.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Exposition Sex-Appeal, Museum d'histoire naturel de toulouse, Toulouse.
Photographie.
© Rémi Deligeon.



Musée des égouts de paris.
Photographie.
©Musée des égouts de paris.



Galerie du musée de la mine, Carmaux.
Photographie.
Auteur Inconnu.



certaines expositions. Cela crée un parcours sollicitant le corps dans sa totalité. L'immersion permet donc d'offrir au visiteur une expérience plutôt que de simplement observer des objets ou des œuvres. Cela l'invite à se déplacer dans un espace qui lui offre des sensations concrètes et des interactions, le rendant acteur de son expérience. Cela fait écho à différents cas évoqués précédemment comme l'exposition Sex Appeal, ou encore le musée des Égouts ou le musée de la Mine de Carmaux, qui offrent pour certains un environnement identique, permettant une sensorialité naturelle intrinsèquement liée à l'espace. D'autres dispositifs sont ajoutés pour mobiliser tous les sens que l'on pourrait impliquer.

L'un des principes sous-jacents à la muséographie immersive et expérientielle est l'idée que ce n'est pas seulement l'esprit du visiteur qui est engagé, mais également son corps tout entier. Comme exprimé et démontré plus tôt à l'aide de théoriciens comme Hans-Georg Gadamer, Bourdieu, Silverstone ou Foucault, il est faux de dire que le visiteur est passif psychiquement. En réalité, nous sommes actifs dans la découverte, car cela demande une interprétation

qui mobilise nos savoirs. Il est donc juste de dire que le but de l'immersion est de rendre le corps aussi actif que l'esprit dans le processus de connaissance. Ce concept va au-delà de la simple observation des objets ou des œuvres : il place le corps du visiteur au cœur de l'expérience.

Des exemples concrets pourraient être : marcher et déambuler dans un espace, sentir les textures sous les pieds, écouter des sons spécifiques à un lieu, interagir avec des objets ou des installations... Tout cela transforme la visite en une expérience multisensorielle. Le corps devient ainsi le médium par lequel l'expérience muséale se vit, à travers une perception corporelle. L'expérience n'est plus seulement intellectuelle (via l'esprit et la mobilisation psychique), mais aussi physique, émotionnelle et mémorable, en utilisant nos sens pour ouvrir l'accès à la connaissance à travers le corps. Selon Corcy, le décor et l'environnement muséographique ne se contentent pas de « mettre en scène » les objets exposés ; ils jouent un rôle clé en créant une expérience vécue pour le visiteur. Le décor, en tant qu'interface immersive, fait appel à tous les sens et engage le visiteur dans un parcours sensible, où chaque aspect de l'exposition devient une invitation à l'action, à la découverte et à l'expérience personnelle. C'est ce qui fait de la muséographie immersive une approche révolutionnaire dans la manière de concevoir les musées

et les expositions. On peut également évoquer le travail de Marie-Sophie Corcy, qui a joué un rôle clé dans la conception de l'exposition permanente « C3RV34U, l'expo neuroludique » à la Cité des sciences et de l'industrie, inaugurée en septembre 2014.

Exposition C3RV4U, Cité de la science, Paris.
Photographie.
© N. Breton / EPPDCSI.



Exposition C3RV4U, Cité de la science, Paris.
Photographie.
V. Castro / EPPDCSI.



Exposition C3RV4U, Cité de la science, Paris.
Photographie.
A. Robin / EPPDCSI.



Elle a notamment coordonné la production audiovisuelle de cette exposition, qui visait à rendre accessibles au grand public les avancées des neurosciences, à travers une approche immersive et interactive. Organisée en trois parties, « Qu'avons-nous dans la tête ? », « Le cerveau toujours actif » et « Le cerveau social » , l'exposition proposait aux visiteurs de découvrir le fonctionnement du cerveau humain à travers des expériences sensorielles, des jeux interactifs et des dispositifs multimédias. L'objectif était de favoriser une compréhension active et ludique des fonctions cérébrales, en mobilisant les sens et en engageant pleinement le corps du visiteur dans le processus de découverte.

Rempart du village gaulois .
Photographie.
©Le village Gaulois.



Villagoise faissant du tirage de fil .
Photographie.
©Le village Gaulois.



Village gaulois .
Photographie.
©Le village Gaulois.



Dans la continuité des principes défendus par Marie-Sophie Corcy, on peut également citer l'exemple de l'Archéosite, qui offre une expérience immersive remarquable. Il s'agit d'une reconstitution grandeur nature d'un village gaulois, dans lequel le visiteur découvre un chemin bordé d'habitations typiques de l'époque, avec des murs en terre, des toits en paille et une structure en bois. Ce lieu met en scène un

ensemble d'activités artisanales où des médiateurs présentent les techniques anciennes, les expliquent, et surtout, invitent le public à les expérimenter. Le visiteur devient ainsi acteur de sa propre découverte en manipulant des outils et des matériaux issus du patrimoine.

Par exemple, un forgeron propose au public de frapper sa propre pièce de monnaie souvenir, créant une forme d'appropriation concrète de la culture. Ce type de médiation rejoint les méthodes que j'ai abordées dans la partie précédente. D'autres artisans travaillent également le cuir ou pratiquent la technique du métal repoussé. L'Archéosite constitue donc, lui aussi, un exemple significatif de muséographie immersive, en sollicitant à la fois l'esprit et le corps du visiteur, afin de favoriser une appropriation sensible et active des savoirs.

Troisième Partie

Appliquer le design CMF au musées.



3.1 Enjeux de la parti 3

Dans la partie précédente, j'ai abordé le sujet de l'immersion, qui est d'une importance cruciale lorsqu'on souhaite offrir une expérience de partage au visiteur ou au spectateur. J'ai mobilisé les travaux de Christian Ruby, François Jullien, ainsi que ceux de Marie-Sophie Corse et sa participation à l'élaboration de l'exposition permanente C3RV34U, l'expo neuroludique à la Cité des sciences et de l'industrie. J'ai également traité de l'usage de répliques scientifiques ultra-précises, comme celles des grottes Chauvet 2 ou Lascaux 4, ainsi que du tombeau de Toutânkhamon. Cette analyse a été développée en détail dans la sous-partie 2.1.2 : Le multisensoriel au service du savoir. J'ai également abordé la couleur sous toutes ses formes, que ce soit sa vision biaisée dans notre histoire, sa redécouverte ou encore sa manière de disparaître. Je vais à présent, dans cette partie, vous partager une observation personnelle qui fait suite au travail exposé précédemment. Celle-ci ne s'appuie pas sur des théoriciens, mais relève d'une approche purement empirique. J'exposerai également la réponse que je tente d'apporter à ma problématique à travers mon projet professionnel et personnel, en vous présentant les tenants et aboutissants de ce travail.

3.2 Immersion partielle ou total.

3.2.1 Immersion partielle.

Comme exposé dans les enjeux de cette partie, je vais aborder la question de l'immersion, mais d'une manière empirique. En quelque sorte, il s'agit ici de théoriser une approche personnelle de l'immersion dans une exposition, bien que ce concept ne soit pas réservé exclusivement à ce domaine : il peut être transposé à tout dispositif nécessitant une forme d'immersion. Je vais donc commencer par vous parler de ce que j'appelle « l'immersion partielle ». Je vais d'abord en proposer une définition, puis vous en donner quelques exemples. Au fil de mes recherches et de l'étude de plusieurs cas, j'ai constaté qu'il existait différents niveaux d'immersion. J'ai ainsi identifié deux grandes catégories, dont la première est justement cette immersion partielle. Elle est de plus en plus utilisée, d'une part parce qu'elle est relativement facile à mettre en place, et d'autre part parce qu'elle est moins coûteuse, ce qui répond aux défis financiers que doivent relever les institutions muséales pour renforcer leur attractivité. L'immersion partielle consiste à mobiliser uniquement certains sens pour créer un lien entre le visiteur et le patrimoine exposé. Par exemple, on peut faire appel à l'ouïe ou au toucher sans nécessairement solliciter la totalité de l'expérience sensorielle. Cette idée peut être rapprochée du travail de Michel Foucault sur les « hétérotopies » ou « lieux autres » : des espaces qui offrent une perception différente de notre quotidien, à la fois physiquement et psychiquement. En effet, comme je l'ai expliqué précédemment, il faut comprendre que lorsque l'on visite un musée comme le musée Ingres Bourdelle, on se trouve bien à Montauban, mais pas réellement dans le Montauban du 5 mai 2025. Les collections exposées peuvent, par exemple, dater du 11 mars 1864. De la même manière, au théâtre Olympe de Gouges à Montauban,

Tablette médiation Audiovisuel.
Photographie.
©MIB.



Audioguide.
Photographie.
©MIB.



Exposition Sex-Appeal, Museum d'histoire naturelle
de toulouse, Toulouse.
Photographie.
© Rémi Deligeon.



on peut se retrouver transporté au cœur de l'Angleterre élisabéthaine si la pièce jouée est Roméo et Juliette. Il s'agit là, d'une certaine façon, d'une immersion partielle : certains éléments nous transportent ailleurs uniquement par des décors, des ambiances ou des stimuli sonores. Comme mentionné précédemment, cette approche est de plus en plus utilisée par les musées pour renforcer leur attractivité. On peut ainsi trouver des audioguides, des dispositifs interactifs, ou encore des tablettes avec casques permettant une contextualisation sonore et visuelle. On peut également citer certaines expositions comme sex appeal, qui mobilisent d'autres sens comme l'odorat ou l'ouïe. Grâce à ces dispositifs, le visiteur est partiellement immergé dans un autre univers, tout en restant physiquement ancré dans le lieu réel. Autrement dit, on sait qu'on est à Toulouse, mais l'exposition brouille notre perception de l'espace et du temps. L'immersion partielle est donc une forme d'immersion qui joue avec nos sens pour semer le doute sur notre localisation ou notre réalité immédiate, sans pour autant créer une illusion totale. Cette méthode permet ainsi de décaler l'expérience du visiteur, de le détacher temporairement du monde ordinaire, et d'augmenter sa réceptivité au dialogue avec le patrimoine. Ce qui est intéressant, c'est que cela fait appel à une torsion de notre conscience de l'environnement, en jouant sur deux sens manipulés par des stratégies d'éveil. Autrement dit, on sait que l'on est à Toulouse, mais on ne se rend pas forcément compte que l'on se trouve au niveau -1 du Muséum d'histoire naturelle, car nos sens, influencés par les dispositifs immersifs, provoquent un brouillage de notre perception physico-psychique de l'espace. De plus, l'usage de dispositifs sensoriels n'est pas constant ; par là, je veux dire qu'ils sont espacés les uns des autres, rendant le parcours inégal et désarticulé.

3.2.2 Immersion totale.

Après vous avoir présenté l'immersion partielle, je vais maintenant aborder la deuxième méthode d'immersion, qui est certainement ma préférée, car elle provoque un véritable effet «waouh» : l'immersion totale. De manière logique, elle peut être perçue comme une amélioration technique de l'immersion partielle. Ici, l'objectif n'est plus simplement de brouiller ou de distordre la conscience et la perception de l'espace, mais d'aller bien au-delà : il ne s'agit plus de troubler, mais de tromper, Il s'agit de s'immerger ou de créer une illusion, en considérant que c'est comme si l'on se trouvait dans une simulation. On constate dans cette méthode une manipulation constante des sens : cette technique nous plonge dans un environnement immersif. On atteint ici le summum de l'immersion, en trompant les sens de manière continue. Bien que plus chère et difficile à mettre en place, cette technique peut être utilisée par des institutions. On peut prendre pour exemple la Cité de l'espace, qui offre des immersions totales à travers son planétarium ou même ses répliques ultra fidèles des véhicules spatiaux. L'Archéosite quant à lui, reconstitue un village gaulois avec des interactions entre visiteurs et artisans. La grotte de Lascaux 4 ou celle de Chauvet 2 offrent également une immersion complète, rendue possible par la continuité visuelle. À cela s'ajoutent des lieux comme le musée de la Mine de Carmaux ou les égouts de Paris, qui plongent le visiteur dans une expérience à la fois visuelle et sensorielle, avec des éléments comme les odeurs, les sons ou encore l'humidité.

Cité de l'espace.
Photographie.
©Cité de l'espace.



Planétarium.
Photographie.
©Cité de l'espace.



Intérieur d'un vaisseau.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Village gaulois .
Photographie.
©Le village Gaulois.



Salle des Taureaux visite.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Grotte de Chauvet 2.
Photographie.
©Chauvet 2.



Grotte de Cosquer.
Photographie.
©Cosquer Méditerranée.



Tout cela contribue à une immersion sensorielle complète. Certains parcs d'attractions jouent aussi sur ce registre. On peut notamment évoquer Europa-Park, ou Disneyland Paris avec sa mythique attraction Hyperspace Mountain, qui vous transporte dans l'univers fictif de Star Wars, ou encore mon préféré, la Tower of Terror, qui vous plonge dans un hôtel imaginaire des années 30, au décor art déco impressionnamment détaillé. Mais cela nous amène aussi à l'un des inconvénients majeurs, et à une autre raison de ne pas systématiser cette approche. Comme le montre l'exemple de Disney, il existe un risque d'« effet parc d'attraction ». En effet, les institutions tiennent à conserver un certain cadre et une rigueur académique. Il n'est ni envisageable ni souhaitable de transformer les musées en un Disneyland Paris bis. L'immersion totale doit donc être encadrée, modulée par une immersion partielle ou des dispositif simple, et toujours guidée par une exigence scientifique et éducative.

Galerie du musée de la mine, Carmaux.
Photographie.
Auteur Inconnu.



©Musée des Égouts, Paris.
Photographie.
Auteur Inconnu.

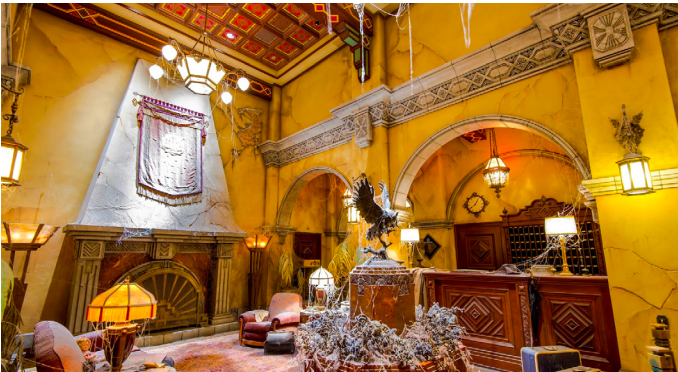


Appliquer le design CMF au musées.



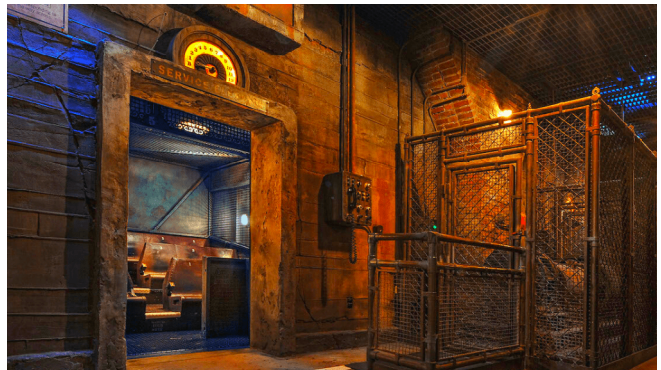
Chateaux Disneyland, Paris.
Photographie.
Tripadvisor©.

Hotel Disneyland, Paris.
Photographie.
Ceetiz©.



Tour de la terreur, Disney studio, Paris.
Photographie.
©disneyphotoblography.com.

Tour de la terreur, Disney studio, Paris.
Photographie.
©Disney.



Le musée du Louvre-Lens, pour célébrer ses 10 ans, accueille une exposition sur Champollion et le secret des hiéroglyphes.
Photographie.
©DR



Alessandro Mendini, fauteuil Poltrona di Proust, 1978 and des casques de chantier
© madd-bordeaux - M. Delanne



Papier Peint, Style rococo.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Cherubin.
Inconnu.
Auteur Inconnu.

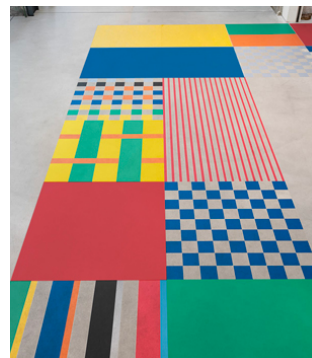


3.3 Quelle outil.

Maintenant que j'ai abordé la notion d'immersion partielle et totale, que j'en ai expliqué les avantages et les inconvénients, je vais à présent traiter de la question des outils, et plus précisément du matériel, même si on y retrouve aussi des techniques. En effet, selon la profondeur d'immersion souhaitée, on peut utiliser plusieurs procédés techniques, comme évoqué précédemment dans ce mémoire. On retrouve notamment l'usage de la couleur, qui peut avoir de multiples fonctions. Elle permet, par exemple, de délimiter des espaces ou de créer des zones, comme dans l'exposition Sex Appeal. Bien sûr, la couleur peut aussi servir à la signalétique. Mais elle peut se décliner sous d'autres formes que de simples aplats : on peut créer des combinaisons visuelles qui apportent du dynamisme. On peut réaliser des fresques, ou encore utiliser du papier peint pour intégrer la couleur à l'exposition et favoriser une immersion partielle. Par exemple, dans une exposition consacrée à Marie-Antoinette, il serait pertinent d'intégrer du papier peint de style rococo ou des fresques représentant des chérubins. La couleur peut également être utilisée au sol, à travers des papiers imprimés et résistants qui permettent d'appliquer des motifs ou des teintes au sol. La couleur peut aussi être utilisée pour contextualiser la donner chromatique

dans l'histoire, on pourrait ainsi proposer une reconstitution couleur à côté de chaque œuvre. La couleur peut aussi être apportée par l'éclairage. Dans ce cas, on peut faire appel à des lumières colorées ou à des variations de température de lumière afin de créer une ambiance et

Signalétique colorée adhésive.
Inconnu.
Auteur Inconnu.



ainsi renforcer l'immersion du visiteur dans l'exposition. L'usage de la couleur-lumière est également multiple : on peut aussi bien utiliser une lumière unie et uniforme que des combinaisons plus complexes. Les propriétés de la couleur-lumière sont particulièrement intéressantes, car il s'agit d'un système additif. Cela signifie que, pour obtenir du blanc, il faut additionner les trois couleurs primaires (rouge, vert, bleu), ce qui est l'inverse du système de la couleur-matière, aussi appelée couleur pigmentaire, qui repose sur un système soustractif. Dans ce dernier, c'est l'absence de pigments qui permet d'obtenir du blanc (par exemple sur une feuille de papier), alors que dans la synthèse additive, l'absence de lumière donne du noir. Ceci fait écho aux recherches de Newton et de Maxwell sur la diffraction de la lumière. En effet, Newton, dans une lettre publiée en 1672 dans la revue *Philosophical Transactions*, intitulée *Nouvelle théorie sur la lumière et les couleurs*, explique à propos de la lumière blanche : « Les couleurs originales ou premières sont le rouge, le jaune, le vert, le bleu et un violet-pourpre, ensemble avec l'orange, l'indigo, et une variété indéfinie de gradations intermédiaires. » À travers cette recherche, il démontre que la lumière est donc une combinaison, ou un alliage, de lumières colorées. Maxwell, quant à lui, a exposé le principe de la trichromie, qui repose sur la synthèse additive (et non soustractive). Il produira ainsi la première photographie en couleur en utilisant une superposition de filtres de couleurs primaires. La synthèse additive peut être utilisée de différentes manières.



Cité des science et d'industrie.
Photographie.
Auteur Inconnu.

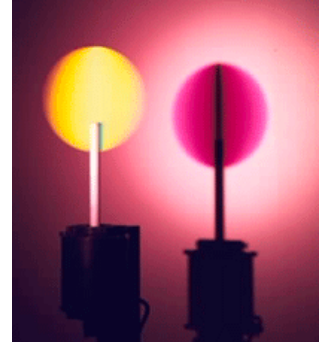


Schéma température de lumière Kelvin.
Illustration.
Auteur Inconnu.

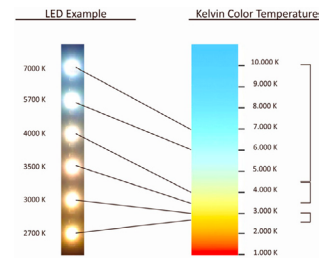
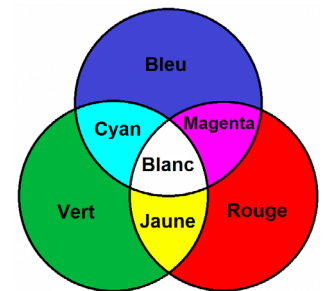
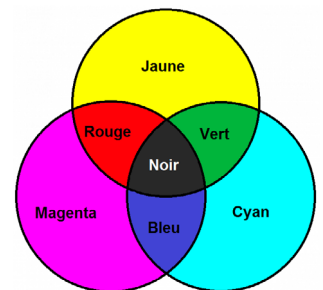


Schéma synthèse additive et soustractive.
Illustration.
Auteur Inconnu.



Synthèse additive



Synthèse soustractive

Expérience du prisme de Newton.
Illustration.
Auteur Inconnu.

Message caché Rodhoïde.
Inconu.
Auteur Inconu.



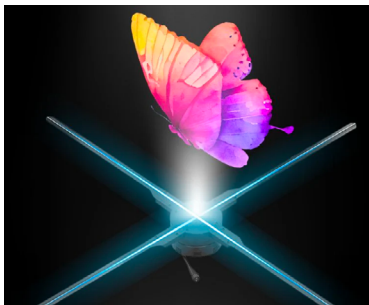
Van Gogh Immersive Experience.
Photographie.
Auteur Inconu.



Mapping du portail de la cathédrale de cahors.
Photographie.
©Benjamin Baranger De Forni.



Holograme à hélice.
Photographie.
Auteur Inconu.



Par exemple, si l'on écrit un texte en rouge et un autre en bleu, puis qu'on les superpose et qu'on éclaire l'ensemble avec une lumière rouge, le texte rouge disparaît, ne laissant apparaître que le bleu, et inversement. Cela permet de masquer des messages. Bien évidemment, l'usage de la couleur-lumière ne se limite pas aux projecteurs colorés. On peut aussi utiliser des vidéoprojecteurs ou des techniques de mapping, qui permettent d'animer une surface et de jouer avec le mouvement. Ces procédés peuvent aussi être utilisés pour projeter des fonds et ainsi créer une immersion plus intense. Cela peut s'accompagner d'autres techniques lumineuses, comme celle de l'hologramme, qui existe sous plusieurs formes. La version la plus connue est celle dite « à hélices », où des bandes de LED tournent très rapidement, cela fait appel à la persistance rétinienne. Une autre technique repose sur le principe de réflexion, elle redirige une image vers nos yeux à l'aide de surfaces réfléchissantes. Ce principe est similaire à l'effet de mirage que l'on observe dans le désert à cause de la chaleur du sol. Un dispositif que l'on peut utiliser est une pyramide tronquée (coupée au sommet), qui reflète l'image sur ses quatre faces, donnant ainsi l'illusion qu'elle flotte dans l'air.

Holograme Pyramide.
Photographie.
Auteur Inconu.



On peut également citer l'usage, comme traité précédemment, des fac-similés, qui peuvent être parmi les techniques les plus puissantes pour créer une immersion. Ils peuvent permettre une immersion complète ou partielle, comme dans le cas de Lascaux 4, où la réplique est exhaustive et fixe, tandis que Lascaux 3 propose une réplique partielle et mobile. L'usage des fac-similés peut être un outil précieux pour permettre au visiteur d'entrer dans la culture. Un autre usage intéressant concerne l'apport multisensorielles comme le dispositif. Tous les sens l'odorat ou l'ouïe. Certains dispositifs, comme des diffuseurs d'ambiance olfactive ou des touches olfactives, peuvent être utilisés. En ce qui concerne le son, il peut aussi être diffusé globalement dans l'espace ou ponctuellement à certains endroits, ou à l'aide de casques individuels. Le toucher peut également être exploité par la mise à disposition de reproductions ou de planches texturées. Ce qui est intéressant avec le toucher, c'est aussi l'accessibilité qu'il peut offrir aux personnes souffrant de certaines déficiences. Un exemple que l'on peut citer est celui du musée de Beaulieu-en-Rouergue, qui propose des dispositifs en braille permettant une restitution tactile de certaines œuvres. Je tiens à en parler, car ce travail traite en réalité de l'accessibilité à la culture, ce qui ne concerne pas seulement les catégories sociales exclues, mais aussi les personnes que l'on pourrait qualifier d'invalides. Il est important d'aborder ce sujet, car cette population est souvent peu considérée et mon travail a pour but de sensibiliser à l'exclusion des musées pour offrir une égalité d'accès à la culture. Maintenant que j'ai abordé la question des outils que l'on peut utiliser et qui interagissent directement avec le visiteur, on peut également aborder les outils dont dispose le designer lors de la conception.

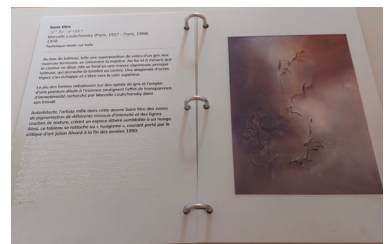
L'Atelier.
Photographie.
© Photos Déclic & Décolle.



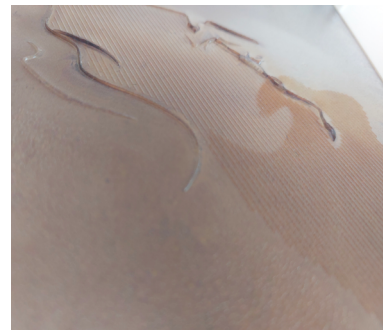
Réplique du tombeau.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Restitution braille.
Photographie.
© Abbaye de Baulieu en Rouergue, Élodie Tranié.



Restitution braille.
Photographie.
© Abbaye de Baulieu en Rouergue, Élodie Tranié.



Aussi bien des outils physiques comme les nuanciers, que les logiciels. Le designer d'espace coloriste-matiériste dispose de plusieurs outils comme des nuanciers, j'utilise le pluriel car il en existe plusieurs, de plusieurs types, pour plusieurs usages et selon plusieurs systèmes. On peut s'attarder sur quelques-uns d'entre eux comme le Pantone, qui est composé de 10 couleurs primaires : le Black, le Transparent White, le Yellow, le Warm Red, le Rubine Red, le Rhodamine Red, le Purple, le Reflex Blue, le Process Blue, et le Green. Pantone est une marque d'encre renommée qui propose un atlas et un nuancier. Son importance et son intérêt résident dans le fait que les couleurs du nuancier sont parfaitement imprimables, car les couleurs primaires sont des encres produites par Pantone. Principalement utilisé dans l'univers du graphisme et du design textile, le code Pantone est précis, ce qui permet son application dans divers domaines. Grâce à sa réputation de fidélité chromatique, Pantone joue un rôle essentiel dans l'assurance de la qualité des couleurs, surtout dans l'édition et le textile. On peut également citer le nuancier et atlas AkzoNobel-Sikkens. Les codes s'expriment en ACC, c'est un système de codification qui s'articule autour d'une perspective tridimensionnelle de la couleur, basée sur un atlas, avec les axes de la teinte, de la saturation et de la luminosité. Le premier binôme du code représente la teinte, le deuxième la saturation, et enfin la luminosité. Ce système est lié aux peintures du groupe AkzoNobel-Sikkens, donc les couleurs sélectionnées existent ou peuvent exister dans des peintures comme Dulux Valentine ou Hammerite. Un autre nuancier qu'on peut utiliser est le RAL (Reichs-Ausschuss für Lieferbedingungen und Gütesicherung).

Nuancier Sikkens ACC.
Photographie.
©Sikkens.fr.



Nuancier Index NCS.
Photographie.
©NCS.fr.



Le RAL est également un système de codification qui n'est pas tridimensionnelle et non basé sur un atlas, à l'instar du NCS et de l'ACC qui ont conçu des nuanciers. Créé en 1927 par l'Institut allemand pour l'assurance qualité et le marquage, cet atlas possède une forte identité culturelle. Le premier chiffre représente la teinte de base, le deuxième chiffre est toujours un zéro, et les deux derniers désignent arbitrairement la teinte finale. Les couleurs sont sélectionnées par un comité. Par définition, il ne couvre pas l'entièreté de l'espace chromatique perceptible. Comme le NCS, il n'est pas associé à une peinture ou à une encre spécifique. Et enfin, le nuancier de référence pour moi, dans la majorité des travaux que je produis, est sans nul doute le système NCS (Natural Colour System). Le NCS est un système de codification tridimensionnelle de la couleur, avec les axes de la teinte, de la saturation et de la luminosité. Le « S » correspond à « Standard », indiquant qu'il est disponible dans le nuancier. La première partie du code correspond à la nuance (luminosité, saturation), et la deuxième partie correspond à la teinte (ex. : G30Y = 30 % de vert / 70 % de jaune). Ce système est disponible en nuancier et en atlas, mais il n'est pas associé à une peinture ou une encre spécifique. Il possède 6 couleurs élémentaires : le Y pour le Yellow, le R pour le Red, le B pour le Blue, et le G pour le Green. On retrouve aussi des secondaires avec le YR pour l'orange (Yellow + Red), le RB pour le violet (Red + Blue), le BG pour le spectre des turquoise (Blue + Green), et le GY pour les verts naturels (Green + Yellow). La particularité du système NCS, c'est que le domaine chromatique vert y est surreprésenté. Tous ces nuanciers et systèmes ont leurs inconvénients et avantages en fonction du nombre de nuances qu'ils proposent :

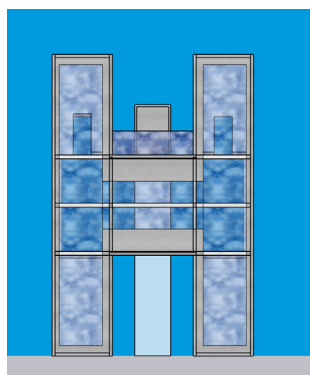
Nuancier Ral K5.
Photographie.
©Ral.com.



Typologie de façade.
Illustration.
©Benjamin Baranger De Forni



Maquette 3D Sketch up.
Illustration.
©Benjamin Baranger De Forni



Rendu texturé sur Twinmotion.
Illustration.
©Benjamin Baranger De Forni



AkzoNobel-Sikkens propose 2079 couleurs, NCS propose 2050, Pantone reconnaît 1867 couleurs propriétaires pour l'édition et l'impression, et 2310 couleurs pour le textile, la mode et l'ameublement, RAL, dans sa version classique, propose 213 couleurs, ce qui rend difficile la conversion depuis d'autres systèmes plus riches en nuances. Pour le RAL design, 1825 couleurs sont disponibles. Le RAL est souvent utilisé dans l'industrie et dans l'architecture, surtout en menuiserie, car il est simple à thermolaquer. Les couleurs AkzoNobel-Sikkens, elles, sont utilisées pour les peintures. On pourrait aussi citer Unikalo, qui est un concurrent d'AkzoNobel-Sikkens. Les NCS, eux, sont généralistes et peuvent être utilisés un peu dans tous les domaines. Dans ma pratique, je privilégie le système NCS, car il possède une grande quantité de nuances, ce qui permet d'être plus précis. Le designer utilise également des produits numériques comme des logiciels, et cela représente son premier médium. Je pourrais ainsi citer en priorité la suite Adobe, qui est une nécessité absolue, aussi bien dans le montage de dossiers que pour créer des illustrations ou des typographies/typologies. C'est une suite logicielle dont on ne peut se passer. Adobe détient un quasi-monopole dans le monde du design et de la création, car leur suite couvre absolument tous les besoins des créatifs. Pour ce qui est de la création de modèles 3D, j'utilise SketchUp et Twinmotion, mais il existe d'autres logiciels comme Archi-cad, qui propose déjà des rendus texturés. Pour des rendus texturés photoréalistes, Lumion et 3ds Max sont des pointures du domaine. Au-delà de ces outils physiques que le designer utilise pour créer, il existe aussi un outil impalpable, qui est la base de la pyramide du projet,

La méthodologie, celle-ci est d'une nécessité absolue, sans elle il est impossible de créer. Chaque créatif a sa méthode de travail, cependant elle est souvent structurée en trois phases. La première c'est la recherche et la veille, la seconde l'expérimentation et enfin la création, les éléments contenus dans ces phases sont intrinsèquement liés au créatif, à ses médiums et à ses connaissances. En règle générale la phase de veille et de recherche permet de poser les bases du projet, de comprendre ses tenants et aboutissants (l'histoire). La seconde phase elle est souvent composée de croquis, de dessins et d'idées, cette phase permet d'explorer des pistes de projet sur lesquelles on pourrait travailler. La troisième elle est la phase où l'on élabore le projet final après avoir sélectionné une piste. Chaque méthodologie est différente et va plus ou moins se concentrer sur différents éléments pendant la première phase. Pour ma part, dans ma phase 1, je vais explorer la couleur et la matière, cela se retrouve aussi dans la phase 2 d'expérimentation où je vais explorer les couleurs et les matières utilisables dans un projet, proposer des utilisations, réfléchir aux matériaux. Certain·e·s confrères et consœurs vont plutôt travailler l'aspect sensible dans leur recherche et leur expérimentation, ou encore la lumière, ou d'autres aspects comme l'aspect social. Si je devais prendre deux exemples de projets déjà élaborés que j'ai produits, je pourrais déjà parler du projet Modu'Laine fait dans le cadre d'une masterclass organisée par la chambre des métiers et de l'artisanat de Montauban en collaboration avec le PNR des Causses du Quercy. Pour contextualiser, ce travail devait mettre en valeur la production de laine caussenarde endémique des Causses du Quercy qui a la particularité d'être trop rustique pour un usage textile.

Projet Modu'Laine .
Photographie.
©Benjamin Baranger De Forni



Le but était donc d'utiliser cette matière première pour la revaloriser et l'exploiter. J'ai donc au premier abord voulu trouver une utilité via la couleur, mais faisant face à la réticence de mes pairs, j'ai dû trouver un autre axe de recherche et j'ai donc analysé ses capacités techniques, c'est de cette manière que j'ai créé Modu'Laine, un carreau de laine multi-densité qui permet d'augmenter l'efficacité énergétique en isolant par l'intérieur et en offrant aussi grâce à la fibre de laine une dépollution de l'air. Ce système se compose de carreaux qui fonctionnent comme un parement avec un motif qui se répète à l'infini. J'ai utilisé un motif truché pour obtenir ce qu'on appelle un motif all-over. Un autre exemple de ma méthodologie serait le projet Naturalux, un projet que j'ai élaboré dans le cadre d'un cours de design couleur en licence 2. C'est un projet qui est parti d'une veille sur des ambiances intérieures. J'ai donc évalué la tendance pour proposer un projet en accord avec les tendances actuelles. Naturalux est un projet de peinture à base d'argile inspiré du tadelakt ou d'enduits naturels. J'ai décidé dans ce projet de mobiliser les caractéristiques et la couleur de l'argile. Cette peinture est simple à appliquer et elle permet d'éviter l'émission de formaldéhyde dans l'air intérieur, elle est donc pensée pour les personnes allergiques ou soucieuses de leur qualité d'air intérieur. À travers ces deux projets j'ai décidé de travailler en priorité la couleur ou le matériau. Il s'agit de ma signature, ou en d'autres termes, de ma spécialité en tant que designer. C'est une signature de ma méthodologie, quand je pense un projet, je réfléchis en priorité à la couleur et/ou au matériau avant tout. Je me définis comme un designer d'espace coloriste matérialiste. J'ai une expertise couleur et une expertise matériaux, aussi bien dans leur aspect esthétique que technique.

Projet Naturalux.
Photographie.
©Benjamin Baranger De Forni



C'est d'une importance cruciale pour moi de penser le matériau, car c'est lui qui va définir beaucoup de choses dans le projet. Il est évident qu'un polymère n'a pas les mêmes capacités que du bois ou de la céramique. L'aspect esthétique est aussi très important, on pourrait me désigner en tant que designer CMF (Couleur, Matière, Finition), mais je n'apprécie pas tellement le F, car pour moi il est évident. Je ne peux pas proposer un projet sans avoir pensé les finitions, pour moi cela relève du bon sens, on ne fait pas les choses à moitié. C'est en cela que je me décris comme designer CM, ou coloriste matériériste, plutôt que CMF. En tant que designer, on peut aussi avoir plusieurs casquettes, et même si je me considère comme designer CM, je peux aussi bien me transformer en bien d'autres choses. Comme j'aime à le dire, c'est le système D (comme designer). Comme vous l'aurez compris il existe plusieurs outils et leurs usages sont multiples. On peut très bien parler des outils qui seront en contact avec le spectateur, mais on peut également aborder les différents outils utilisés par le designer qui ne seront pas en contact direct avec le spectateur, y compris sa méthodologie, qui elle, est souvent structurée de la même manière que celle d'autres créatifs, mais à la fois très différente selon les affinités de chacun. Certains auront une affinité avec l'architecture d'intérieur, d'autres avec la lumière, les végétaux, le paysage ou même l'aspect social. Chaque créatif a ses affinités et cela entre en compte dans la création. Quand un créatif crée, il y ajoute quelque chose de lui dans le projet. On peut essayer de se détacher de notre travail, mais ça reste un morceau de nous du fait que la méthodologie est plus ou moins unique.

3.4 Problématique de projet professionnel.

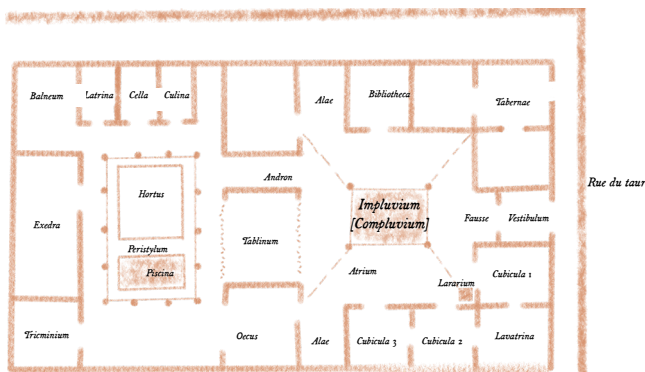
Suite à cette exhaustivité des méthodes et des types d'immersion, je vais maintenant vous exposer la manière dont je réponds à ma propre problématique à travers un projet professionnel. La problématique est, pour rappel, une meilleure accessibilité à la culture en cassant les codes traditionnels de la muséographie, en mobilisant mon expertise en tant que designer d'espace, couleur, matière et lumière. Pour cela, j'ai donc décidé de travailler sur une exposition qui serait placée dans un premier temps au musée Ingres Bourdelle, plus précisément dans la salle Chandos et la salle du Prince Noir, car ce sont des espaces qui accueillent des expositions temporaires tournées vers l'archéologie. Mon exposition traitera de la vie des Romains et de leur rapport à la couleur. Le principe serait de proposer une version d'une visite d'une domus romaine. Bien évidemment, j'ai pris quelques liber-

tés, car en réalité, la majorité de la société romaine vivait dans des insulae, un autre type d'habitat. Mais souvent, les insulae étaient dépourvues de cuisine (culina latin), de salle de bains (lavatrina, balneum ou thermes privés), et il était également rare qu'elles disposent de toilettes (latrina). La domus, elle, ne possédait pas forcément toutes les commodités, mais en règle générale, elle disposait d'une culina et, au mieux, de latrina semi-publiques.

Insulae.
Illustration.
Auteur Inconnu.



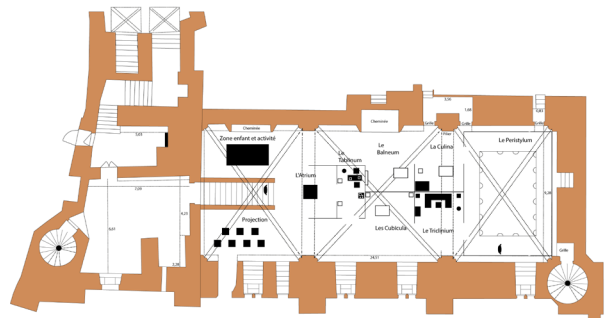
Domus.
Illustration.
Auteur Inconnu.



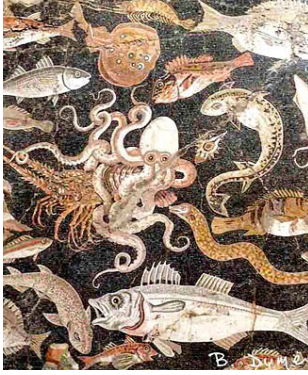
Plan de contextualisation Domus.
Illustration.
© Benjamin Baranger De Forni

J'ai choisi la domus car le but est de créer un pont entre notre perception de l'habitat actuel et celui des Romains. Il peut en effet être difficile pour certaines personnes de comprendre qu'à l'époque, les cuisines n'étaient pas toujours présentes, ou que les toilettes étaient souvent publiques ou semi-publiques, au même titre que les thermes. D'une certaine manière, c'est une retranscription de nos maisons actuelles avec une organisation et des pièces à la romaine, pour accompagner le visiteur. Cela va l'aider à mieux comprendre et appréhender la manière dont les Romains vivaient. Dans cette exposition, je vais donc contextualiser la vie des Romains dans la salle Chandos, puis dans la salle du Prince Noir, qui est rectangulaire. Je vais y diviser l'espace en six parties pour représenter les pièces les plus importantes d'une domus. On retrouvera donc un atrium à l'entrée avec un lararium, un impluvium et un compluvium réalisés en toile tendue. La scénographie sera minimaliste, même si certains éléments richement décorés viendront ponctuer l'ensemble : le but étant de rendre hybride le nouveau et l'ancien. Ensuite, on retrouvera un tablinum, qui est le bureau du maître de maison, puis une cubicula, c'est-à-dire la chambre à coucher. Le parcours se poursuivra avec un triclinium, équivalent de notre salle à manger, une culina (la cuisine), puis un balneum, pour représenter l'espace d'hygiène. Enfin, un péristyle et une cour intérieure viendront conclure l'ensemble, correspondant aujourd'hui à un jardin. Dans cette exposition, je vais proposer certaines pièces aménagées pour que l'on puisse être plongé dans leur quotidien. D'autres zones seront plus aérées, sans mobilier, avec des présentoirs et des piédestaux minimalistes blancs

Plan d'exposition PPP.
Illustration.
©Benjamin Baranger De Forni



Mosaïque de la vie marine.
Photographie.
©Wikipédia.org.



Fresque de la villa des mystère, Pompei.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Togato Barberini, Sculpture.
Photographie.
Auteur Inconnu.



Les murs exposeront des fresques romaines reconstituées pour l'occasion, et au sol, des papiers peints imprimés représenteront des mosaïques. Le but est de garder l'esprit d'une véritable pièce de domus, en vidant son mobilier pour y installer des éléments d'exposition. D'une certaine manière, ce n'est plus la domus qui s'installe dans le musée, mais bien le musée qui s'installe dans la domus. On retrouvera donc une contextualisation avec une maquette factice représentant une domus, puis un narrateur expliquera la vie qu'on pouvait y mener. Ce narrateur sera un patricien, le maître de maison, qui apparaîtra ponctuellement dans les différentes zones afin de maintenir une narration constante. La lumière jouera également un rôle très important, car elle variera selon les zones, certaines pièces de la domus étant plus ou moins bien éclairées. Typiquement, la culina ne disposait pas de fenêtre : c'était donc une pièce assez sombre et souvent enfumée à cause des cuissons. On y retrouvera donc une lumière chaude, tamisée, et une légère fumée pour recréer cette ambiance. De la même manière, le triclinium était souvent situé en face du péristyle, recevant ainsi une lumière naturelle diffuse. Le péristyle, quant à lui, étant en extérieur, bénéficiait d'une excellente luminosité. L'atrium offrait également un bon éclairage grâce au compluvium, une ouverture dans le toit laissant entrer la lumière naturelle. La cubacula (chambre) était en revanche moins bien éclairée, elle sera donc éclairée avec des lampes à huile, comme dans la culina. La lumière sera donc soigneusement conçue dans chaque espace pour offrir une immersion plus réaliste et plus intense. Les zones aérées seront composées de sols imprimés en mosaïque et de fac-similés de fresques retrouvées dans les pièces correspondant à celles de l'exposition. Dans ces lieux, on retrouvera des piédestaux et des vitrines présentant des objets,

ainsi que des statues peintes, comme c'était le cas à l'époque. Cela permettra de remettre la couleur au centre de l'attention et d'offrir une perception plus juste de l'époque antique. Des dispositifs numériques, tels que des tablettes avec des animations ou de petits films narrés par le patricien, seront également proposés. On retrouvera aussi des dispositifs sonores dans certaines zones, comme le péristyle, l'atrium ou la culina. Par exemple, dans le péristyle, on entendra un vent léger, des discussions lointaines venant de la rue ou encore des chants d'oiseaux. Dans la culina, on percevra le crépitement du feu, les bruits de cuisson et celui d'un pilon en action. Dans l'atrium, un léger bruit d'eau provenant de l'impluvium sera perceptible, accompagné de sons de la rue estompés par un bruit blanc pour renforcer l'immersion. Cela sera combiné à des ambiances olfactives pour intensifier l'expérience. Dans la culina, on diffusera une odeur composée de tomate, de basilic et d'huile d'olive. Dans le péristyle, des senteurs de lavande, de rose et de basilic seront proposées, tandis que dans l'atrium, une odeur d'encens ou de vanille, mêlée à une note de pierre humide (pétrichor) et une légère touche florale, sera présente. La cubi-cula diffusera des notes d'huiles parfumées pour rappeler les produits de soin et d'hygiène utilisés à l'époque, une senteur que l'on retrouvera également dans le balneum. Le but de ces apports est de créer une ambiance globale, mêlant différentes pratiques et sensations. Cette scénographie multisensorielle vise à favoriser l'immersion du visiteur en combinant plusieurs types de stimuli : l'ouïe, l'odorat et la vue. Ce projet applique toutes les méthodes que j'ai énumérées, à l'exception d'une seule : l'humidité. En effet, cet effet n'est pas réellement reproductible partout, ni dans tous les contextes. Il serait trop risqué d'exposer de véritables pièces à l'humidité, car cela pourrait les endommager.

Hormis ce point, toutes les techniques présentées pour proposer une médiation mêlant culture, sensorialité et couleur sont présentes. Grâce à ce projet, le spectateur sera véritablement immergé dans la vie quotidienne d'un Romain à travers une multitude de stimuli. Ce projet permet de créer une interaction forte avec le spectateur, il est important de souligner l'usage de la couleur dans ce projet qui prend de multiples formes, aussi bien sous forme de fresque que de reconstitution. Le fait que certaines œuvres soient reconstituées en couleur tout en gardant l'œuvre originale permet de changer notre manière de voir notre histoire. Je suis intimement convaincu que ce projet pourrait inspirer, à l'avenir, d'autres expositions. À terme, pourquoi ne pas renouveler les normes d'exposition en y appliquant des contextualisations colorées de manière systématique, pas forcément sous forme de fac-similé comme *Gods in Color*, mais simplement par des projections, directement sur l'œuvre originale comme du mapping moitié ou entière, ou encore à travers des cartels avec des photographies de l'œuvre recolorisées. Comme exposé plus tôt, la couleur est encore trop peu présente dans les institutions muséales. Cela nourrit, d'une part, une chromophobie institutionnelle et, d'autre part, une chromophobie sociétale : la couleur se fait plus discrète qu'elle ne le devrait dans notre histoire. Ce manque entretient un idéal du blanc qui, soyons clairs, est profondément erroné. Introduire (ou réintroduire) la couleur dans les musées devrait donc devenir un réflexe systémique, surtout lorsqu'il s'agit de recolorer des œuvres. On pourrait même aller plus loin : proposer des produits dérivés recolorés pour ancrer, dans l'inconscient collectif, l'usage bien réel de la couleur dans l'Antiquité. En tant que designer-coloriste, j'ai appris à distinguer la vision populaire de l'Antiquité de sa réalité historique ; c'est pourquoi je m'engage à défendre une perception juste et

scientifiquement fondée plutôt qu'une relecture fantasmée. Je me place comme designer coloriste-matiériste, appliqué au design d'espace autant qu'au patrimoine. La couleur peut (et doit) servir le patrimoine. Le travail de Jean-Philippe Lenclos, qui explore la localité chromatique de l'architecture, en offre un exemple concret : la « couleur locale » ne dépend pas seulement des ressources géographiques, mais aussi des constructions sociales propres à chaque territoire. Respecter les gammes chromatiques d'une ville, c'est ouvrir une fenêtre sur son passé, une véritable hétérotopie qui nous permet d'habiter un même lieu, à deux cents ans d'écart. Qu'il s'agisse des recherches de Jean-Philippe et Dominique Lenclos, de celles de Vinzenz Brinkmann ou d'Ulrik Koch Brinkmann, ou encore de mon étude sur l'évolution chromatique et textuel de la terre cuite, tout montre que le design couleur peut être au service du patrimoine. Certes, je suis designer CM c'est ma méthode, mon outillage. Mais le sujet que je cultive, c'est le patrimoine, surtout architectural et archéologique. C'est un domaine que je maîtrise et que j'aime mettre en couleur. On pourrait dire que je pratique une « archéologie de la couleur » : j'observe les traces, je les révèle, je les restaure. Voilà la singularité de mon profil. D'autres designers se spécialisent dans le paysage, moi je me spécialise en couleur-matière appliquée au patrimoine.

Conclusion

On arrive à la fin de ce travail de recherche, dont le but était de proposer une nouvelle manière de penser et une nouvelle approche de la scénographie d'exposition. En incluant la couleur comme acteur de la transmission des savoirs, mais aussi en intégrant un apport multisensoriel pour augmenter l'immersion du spectateur. La question problématique de ce travail était : « Comment le designer d'espace, coloriste et matiériste, peut-il, à travers son expertise, revaloriser le patrimoine archéologique ? Quelle est la place de la scénographie d'exposition et de la muséographie dans cette revalorisation ? » Je pense qu'au vu de mon travail, on peut dire que j'ai bien répondu à cette problématique, à travers la présentation de mon projet professionnel et les sujets traités ici. Il est clair que le musée reste encore un lieu qui impose une certaine sélection de ses visiteurs, comme exposé dans les travaux de Bourdieu ou de Donnat : cela est lié à la mise en scène et à la mise en forme de la culture. En effet, cette chromophobie, comme démontré à travers les études de cas mobilisées en appui, notamment à partir de l'analyse de David Batchelor, exclut indirectement une certaine partie de la population. Car elle reflète une vision et une attente élitistes de la culture et du musée, entretenues par les institutions muséales. Cette chromophobie ne peut pas être uniquement justifiée par la conservation du patrimoine. Elle fait aussi appel à la notion de neutre telle que proposée par Roland Barthes. Le travail d'Alois Riegl permet aussi de comprendre le système de valeurs et d'analyser comment nous nous attachons à notre patrimoine. Ce système de valeurs définit la manière dont on présente notre patrimoine, et donc la scénographie qui l'accompagne. La question du blanc et du neutre est aussi centrale dans ce travail.

Comme montré dans les études de cas mobilisées, le blanc est souvent confondu avec la non-couleur. Les musées privilégient le blanc pour ne pas « imposer » de couleur, mais si l'on se réfère à la pensée de Léon Battista Alberti, le blanc pur n'existe pas : il n'y a que des blancs colorés. Et, comme expliqué, l'impermanence joue un rôle important dans cette colorisation. On pourrait reprendre l'exemple de la cafétéria avec le plafond blanc coloré en vert. L'usage du blanc n'est donc pas neutre : il interagit avec le patrimoine. Les études de cas des expositions temporaires thématiques, qui utilisent la couleur comme outil de zoning, en sont un bon exemple. Il est important de comprendre que la couleur a sa place dans les musées, aussi bien dans un rôle scénographique que dans un rôle d'exposition. Il est aussi essentiel de retenir les enjeux liés à la médiation, ainsi que les multiples méthodes que l'on peut utiliser. Que ce soit à travers l'exposition elle-même, mais aussi la boutique de souvenirs, les productions audiovisuelles sur les plateformes et les réseaux sociaux, tous ces éléments ont une importance capitale pour maintenir un lien avec le visiteur, même après la visite de l'exposition. La médiation dans l'exposition reste néanmoins la priorité de ce travail de recherche. Le comportement du spectateur est largement documenté, notamment par Hans-Georg Gadamer, mais aussi par Silverstone et Christine Ruby. Le spectateur n'est pas dans une simple contemplation, mais bien dans un dialogue actif où il devient interprète du savoir en lien avec l'œuvre. La notion de "fusion des horizons", pour expliquer le rapport entre le visiteur et l'élément exposé, est particulièrement intéressante : c'est la rencontre entre la culture et le spectateur. Cela constitue la base de l'idée selon laquelle le spectateur est un interprète, donc en position active dans la découverte de la culture. Il est aussi important de rappeler que les musées sont régis par d'autres règles et normes,

ce qui peut freiner certains visiteurs, mais aussi, à l'inverse, favoriser une forme de communion avec le savoir. Cela fait écho à la notion de "lieux autres" développée par Michel Foucault : les hétérotopies. Le musée devient ainsi un lieu autre, non pas hors de l'espace, mais plutôt hors du temps. Si l'on prend par exemple le musée de l'art pariétal de Lascaux IV, ce lieu propose une vision différente : à la fois en dehors du lieu originel, et en dehors du temps, car on se retrouve plongé dans une grotte reconstituée datant de -20 000 av. J.-C. La question de l'hétérotopie est aussi très intéressante, car elle modifie notre manière de penser certains lieux. Ce sont des espaces où les règles sont propres à eux-mêmes : les théâtres, les musées, les restaurants, mais aussi les hôpitaux ou les cimetières. On peut aussi mentionner les travaux de François Jullien ou de Marie-Sophie Corcy, qui proposent une vision multisensorielle de la culture. À travers une sensorialité du lieu, l'humidité, les bruits, les odeurs, voire même la poussière dans l'air, c'est le corps tout entier qui est engagé. L'implication du corps et de ses récepteurs sensoriels accompagne l'appropriation du savoir par le visiteur : le corps devient alors un canal de communication entre l'interprète et l'interprété. Comme expliqué, la couleur a, et doit retrouver sa place, aussi bien dans la scénographie de l'exposition que dans l'exposition elle-même. Il est donc très intéressant de revenir sur le travail de Vinzenz Brinkmann et sur son exposition *Gods in Color*, qui casse la vision immaculée que l'inconscient collectif nous impose, au détriment des faits historiques avérés. Le travail de John Gage est également important, car il expose très clairement la manière dont la couleur a été perçue et considérée dans l'Antiquité. La perte de la couleur est aussi un élément essentiel dans notre vision contemporaine de l'Antiquité. Il est donc pertinent de parcourir ma recherche expérimentale, notamment sur l'évolution chromatique et la texture de la terre cuite, pour comprendre de

quelle manière la couleur peut être altérée par le temps. Ce travail est un exemple clair du fait que la couleur n'est pas éternelle, et que si on la perd, on perd en même temps une vision du monde. Cela renforce l'idée que conserver la couleur, c'est conserver une fenêtre ouverte sur le temps. Pour illustrer ce propos, j'aimerais m'appuyer sur le travail de Nacarat color design, ou celui de l'Atelier 3D Couleur fondé par Jean Philippe et Dominique Lenclos. Leur travail sur la colorisation de l'architecture et sur la localité de la couleur est essentiel, car la couleur est un marqueur d'identité et de vision du monde. Chaque lieu possède une combinatoire de couleurs qui lui est propre. Cela témoigne d'une histoire et d'une manière de voir les choses qu'il est important de préserver. D'une certaine manière, on peut qualifier ces zones de hétérotopiques, car elles agissent comme des bulles temporelles, des fenêtres sur une vision du passé. Je peux maintenant refermer cette parenthèse et revenir à l'importance de réintégrer la couleur dans notre regard sur le passé. Elle est le témoin d'une manière d'apprendre et de ressentir le monde. L'ouvrage de John Gage, à ce titre, est une nécessité absolue. Il est donc essentiel d'identifier précisément les enjeux de ce travail. J'utilise ici les notions de propagande chromophobe mais aussi de l'accessibilité sociale de la culture. Si vous avez lu mon travail avec attention, je pense que l'idée d'une propagande chromophobe dans les musées ne vous choquera plus. Quant à l'accessibilité, elle reste une question centrale, si ce n'est la plus importante, de cette recherche. On l'a vu dans la dernière partie, où j'exposais également mon projet professionnel et personnel. L'idée de cette exposition est de proposer une immersion la plus complète possible pour permettre au spectateur de dialoguer avec l'histoire de manière plus fluide, et de s'appropriier la connaissance. J'utilise donc de multiples techniques

et de nombreux outils que j'ai cités tout au long de ce travail de recherche théorique, comme le fac-similé ou encore la couleur dans toutes ses composantes. Bien entendu, le sujet n'est pas clos : on pourrait envisager d'autres ouvertures, pour approfondir davantage cette réflexion. Mais je suis tenu de respecter un nombre de pages limité. Il est tout à fait possible qu'un·e autre chercheur·se poursuive ce travail et pousse encore plus loin cette exploration. L'une des ouvertures que l'on pourrait proposer serait la question de la frontière entre musée et parc d'attraction, en explorant les enjeux de l'immersion et la subtilité dans la scénographie. Comment maintenir l'équilibre entre une expérience immersive et la mission éducative et culturelle d'un musée ? On pourrait également aborder l'évolution des attentes du public, et comment le design d'espaces devra s'adapter pour rester pertinent dans un contexte en constante transformation. La recherche pourrait aussi s'ouvrir sur l'impact futur des nouvelles technologies dans la scénographie et la muséographie : comment la réalité augmentée, la réalité virtuelle ou encore l'intelligence artificielle pourront-elles enrichir l'expérience des visiteurs et favoriser une appropriation plus inclusive du patrimoine archéologique ? On pourrait également soulever la question de l'éthique dans ces nouvelles formes de médiation. Cela ouvrirait des perspectives intéressantes sur l'avenir du domaine, et nous éclairerait sur les directions à prendre pour proposer des moyens pertinents et accessibles de partager la culture. Il est maintenant temps pour moi de vous remercier pour votre lecture, qui, je l'espère, n'a pas été trop fastidieuse malgré certaines notions complexes, comme les valeurs de Riegl, la "fusion des horizons" de Hans-Georg Gadamer ou encore l'hétérotopie de Michel Foucault. Merci encore pour votre patience et l'attention portée à ce travail.

Bibliographie

Couleur:

Alberti, L. B., Schefer, J. L., & Deswarte-Rosa, S. (1992). De la peinture. Editions Macula.

Batchelor, D. (2001). La peur de la couleur. Editions Autrement.

Corbusier, L. (1983). Quand les cathédrales étaient blanches : voyage au pays des timides. Editions Denoël.

D'auteurs, C. (2016). De la couleur : (comme un code).

Gage, J. (2008). Couleur et culture.

Lenclos, J., & Lenclos, D. (2016). Couleurs de la Méditerranée : Géographie de la couleur. Le Moniteur.

Mollard-Desfour, A., & Claudel, P. (2015). Le gris : Dictionnaire de la couleur, mots et expressions d'aujourd'hui, XXe-XXIe. CNRS.

Mollard-Desfour, A., & Etienne, J. (2008). Le blanc : dictionnaire de la couleur, mots et expressions d'aujourd'hui, XXe-XXIe.

Pastoureau, M. (2020). Noir : Histoire d'une couleur.

Pastoureau, M. (2020a). Bleu : Histoire d'une couleur.

Pastoureau, M. (2020b). Rouge : Histoire d'une couleur.

Pastoureau, M. (2020c). Vert : Histoire d'une couleur.

Pastoureau, M. (2022). Jaune : histoire d'une couleur.

Texier, S., & De L'Arsenal, P. (2008). Accords chromatiques : histoires parisiennes des architectures en couleurs, 1200-2010.

Varichon, A. (2023). Nuanciers : Eloge du subtil.

Matière:

Berthoud, T. (1979). L'archéométrie et les métaux. M.S.H. Informations, Supplément(1), 10-18. <https://doi.org/10.3406/nda.1979.875>

Blanc, A. (1964). Études techniques sur la poterie gallo-romaine de Lezoux. Revue archéologique du Centre, 3(1), 39-48. <https://doi.org/10.3406/racf.1964.1123>

Blanc, A. (1965). La terre sigillée gallo-romaine : Quelques observations faites au Laboratoire de Valence. Revue archéologique du Centre, 4(1), 21-30. <https://doi.org/10.3406/racf.1965.1193>

Peirs, G. (2004). La brique : fabrication et traditions constructives. Editions Eyrolles.

Pinon, P. (2015). La découverte de la céramique sigillée gallo-romaine : Une approche moderne dès les XVIIIe et XIXe siècles. Dans Pour une histoire de l'archéologie XVIIIe siècle - 1945 : Hommage de ses collègues et amis à Ève Gran-Aymerich (pp. [pagination non précisée]). Ausonius Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.ausonius.5828>

Lumière:

Choy, A. (2019). Les expositions et musées numériques : De nouvelles propositions muséologiques ou simples espaces de divertissement ? Définitions, typologie, enjeux et postérité. [Mémoire de recherche, École du Louvre]. École du Louvre.

De Bary, M., & Tobelem, J. (1998). Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée. Séguier Editions.

Freydefont, M. (2007). Petit traité de scénographie : représentation de lieu, lieu de représentation. Editions Joca Seria.

Sompairac, A. (2016). Scénographie d'exposition : Six perspectives critiques.

Histoire:

Annaud, M. (2007). Les arts premiers : reflets sauvages d'Occident. Editions Milan.

Babey, U. (2016). Archéologie et histoire de la terre cuite en Ajoie, Jura, Suisse (1750-1900) : Les exemples de la manufacture de faïence de Cornol et du centre potier Bonfol. Delémont : Office de la culture, Société jurassienne d'Émulation. (Cahier d'archéologie jurassienne)

Barthes, R. (2002). Le Neutre : Notes de cours au Collège de France (1977-1978) (T. Clerc, Éd.). Éditions du Seuil / IMEC.

Berthoud, T. (1979). L'archéométrie et les produits organiques. M.S.H. Informations, Supplément(1), 27-30. <https://doi.org/10.3406/nda.1979.878>

Choay, F. (2009). Le patrimoine en questions : anthologie pour un combat.

Choay, F. (2011). La terre qui meurt.

Choay, F. (2019). L'allégorie du patrimoine. Média Diffusion.

Lanni, D. (2022). Atlas des peuples disparus.

Langouët, L. (1979). L'impact des méthodes scientifiques de datation en archéométrie. M.S.H. Informations, Supplément(1), 19-22. <https://doi.org/10.3406/nda.1979.876>

Pesez, J. (2007). L'archéologie : mutations, missions, méthodes. Armand Colin.

Picon, M. (1979). Archéologie et archéométrie. M.S.H. Informations, Supplément(1), 6-9. <https://doi.org/10.3406/nda.1979.874>

Histoire:

Rabiller, M. (2021, juillet 2). Étude et conservation-restauration de Nature morte, peinture sur carton de Georgette Agutte (1er quart XXe siècle ; Bonnières-sur-Seine, Maison Agutte-Sembat). Apport des technologies 3D comme outil pour la réalisation d'un complément d'un support carton... [Mémoire de diplôme, Institut national du patrimoine]. Médiathèque numérique de l'INP. <https://mediatheque-numerique.inp.fr/documentation-oeuvres/memoires-diplome-restaurateurs-patrimoine/etude-conservation-restauration-nature-morte-peinture-sur-carton-georgette-agutte-1er-quart-xxe-siecle-bonnieres-sur-saine-maison>

Riegl, A. (1984). Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse.

Sociologie:

Bennett, T. (1995). The Birth of the Museum : History, Theory, Politics. Psychology Press.

Bourdieu, P. (1969). L'Amour de l'art, les musées et leur public.

Bourdieu, P. (2016). La distinction : Critique sociale du jugement. Minuit.

Donnat, O. (1994). Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme. Éditions La Découverte.

Donnat, O., & De la Culture et de la Communication Département des Études et de la Prospective, F. M. (1997). Les pratiques culturelles des Français : enquête 1997.

Passeron, J., & Pedler, E. (2021). Le temps donné aux tableaux : Une enquête au musée Granet, augmentée d'études sur la réception de la peinture et de la musique. ENS Éditions.

Philosophie:

Foucault, M., Defert, D., Ewald, F., & Lagrange, J. (2006). Dits et écrits, 1954-1988.

Gadamer, H. (1996). Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique.

Jullien, F. (1992). La propension des choses : pour une histoire de l'efficacité en Chine.

Jullien, F. (2009). Les transformations silencieuses. Grasset.

Jullien, F. (2014). La Grande Image n'a pas de forme. Ou du non-objet par la peinture. Média Diffusion.

Jullien, F. (2017). Une seconde vie : essai. Grasset.

Ruby, C. (2007). L'âge du public et du spectateur : essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne.

Ruby, C. (2015). Spectateur et politique : D'une conception crépusculaire à une conception affirmative de la culture ? La lettre volée.

Ruby, C. (2017). Devenir spectateur ? : Invention et mutation du public culturel. EDITIONS DE L'ATTRIBUT.

Silverstone, R. (1999). Why Study the Media ? SAGE Publications Limited.

Webographie

Videographie:

Nota bene, la recette disparu de l'antiquité.

<https://youtu.be/oXZpnDFqYeA?si=mWpmazIR-liQO2LF4>

Nota bene, Olmèques, Mayas, Teotihuacan, Aztèques, c'est quoi la différence ?

<https://youtu.be/p9RcJUbuUdwg?si=13xLQfp6dl-zEeNXo>

Nota bene, Combien de temps on reste en vie après la guillotine ?

https://youtu.be/F_DHb3YsIHI?si=ILe1qcwnDWfL-BW-e

Les revues du mondes, Le mensonge involontaire qui a détruit notre vision du passé.

https://youtu.be/fCE_f8OSMxw?si=3HI2IBAQ-SAsB0vMD

Les revues du mondes, L'Histoire se répète (et comment ça va finir)

<https://youtu.be/Otcg29ZdKkY?si=xAKl-di2FZOcqomqA>

Les revues du mondes, Pourquoi toutes les civilisations finissent par s'effondrer ?

<https://youtu.be/vdroRyspQIU?si=PgozJvKJj89oKf3E>

Envoyé spéciale, Ruineuses églises en ruine ! Émission du 27/02/2025

<https://www.france.tv/france-2/envoye-special/6990205-ruineuses-eglises-en-ruine.html#about-section>

Secret d'histoire, S18 - Spartacus et la révolte des gladiateurs.

<https://www.france.tv/france-3/secrets-d-histoire/saison-18/6653774-spartacus-et-la-revolte-des-gladiateurs.html>

Videographie:

Philæ, le sanctuaire englouti.

https://boutique.arte.tv/detail/philae-le-sanctuaire-englouti?srsId=AfmBOorCb1Tghqr_J4WVN4HMS-rQBoM9Ux9dRaL3INBkA38UaDic9XKm2

Egypte : Assouan et le temple de Philæ.

https://youtu.be/UmOLnidg-oo?si=CbaWfs1JpjbQot_J

Philæ : Un temple sur le Nil.

<https://youtu.be/Of1qRjPrwiU?si=h9DdHqf5JRX8u7I5>

Article:

Violet le duc & ruskin.

https://www.liberation.fr/debats/2019/05/10/quand-john-ruskin-ecrivait-notre-dame-n-existe-plus-pour-moi_1726111/#:~:text=TRIBUNE-,Quand%20John%20Ruskin%20%C3%A9crivait%20«Notre%20Dame%20n'existe%20plus,ceux%20d'aujourd'hui.

Violet le duc débat avec ruskin.

https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/05/21/un-grand-esprit-du-siecle-dernier-violet-le-duc_2171808_1819218.html

Restauration de notre dame, débat entre violet le duc et ruskin.

https://www.linkedin.com/pulse/notre-dames-restoration-violet-le-duc-vs-ruskin-debate-bareea-tariq-t0icf?utm_source=share&utm_medium=guest_desktop&utm_campaign=copy

Site internet:

Lascaux 4 Centre International de l'Art Pariétal.

<https://lascaux.fr/fr/>

Grotte Chauvet 2 Ardèche.

<https://www.grottechauvet2ardeche.com>

Cosquer Méditerranée.

<https://www.grotte-cosquer.com>

Le Village Gaulois - L'Archéosite.

<https://www.village-gaulois.org>

Le Louvre.

<https://www.louvre.fr>

Musée des égouts de paris.
<https://musee-egouts.paris.fr>

Abbaye de baulieu-en-rouergue.
<https://www.beaulieu-en-rouergue.fr>

Museum de toulouse.
<https://museum.toulouse-metropole.fr>

FRAC les abattoir.
<https://www.lesabattoirs.org>

Cité de l'espace.
<https://www.cite-espace.com>

Musée Ingres Bourdelle.
<https://museeingresbourdelle.com>

Memento Tempori.
<https://www.mementotempori.com>

L'art en Héritage.
<https://www.lartenheritage.fr/traitement-lacunes-ecailles/>

Louvre lens.
<https://www.louvrelens.fr/mon-louvre-lens/la-restauration-doeuvres-dart/>

Musée et art.
<https://www.muses-et-art.org/vocabulaire-du-restaurateur-dart-la-retouche/>

Gods in color-Golden edition.
<https://buntegoetter.liebieghaus.de/en/>

Jean philippe lenclos, Géographie de la couleur.
<https://www.jeanphilippelenclos.com/fr/concept>

Podcaste.

France Culture, Pierre Bourdieu «Le musée est important pour ceux qui y vont...il leur permet de se distinguer de ceux qui n'y vont pas », 30 min, (Musées d'aujourd'hui et de demain), URL :
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/pierre-bourdieu-le-musee-est-important-pour-ceux-qui-y-vont-dans-la-mesure-ou-il-leur-permet-de-se-distinguer-de-ceux-qui-n-y-vont-pas-9009320> [consulté le 12 février 2025].

Résumé

Dans ce travail, je traite de l'usage de l'expertise du designer d'espace couleur-matière dans la revalorisation du patrimoine, qui plus est archéologique. À travers ce travail, j'explore la question de l'accessibilité à la culture et je révèle une disparité dans celle-ci, due au fait que les institutions sont généralement considérées comme élitistes. J'explore et remets également en question les codes et normes esthétiques qui se dégagent des normes sociales précédemment évoquées. On retrouve une grande partie qui traite du blanc, de la chromophobie et du neutre. Le but étant de rendre la culture accessible, j'aborde, avec beaucoup d'exemples concrets, le sujet de la médiation, qui est essentielle. Dans une optique de réintégration de la couleur dans les institutions pour rendre ces lieux plus vivants, je traite également de la vision de la couleur dans l'Antiquité, des différentes recherches menées pour la retrouver, notamment à travers le travail de Vinzenz Brinkmann, ainsi que des causes de sa disparition, au travers de mon projet de recherche expérimental. Je traite conjointement l'usage du fac-similé pour introduire le décor immersif et l'usage de la couleur dans les décors comme par exemple Lascaux 4 ou encore Cosquer méditerranée. Je parle également d'immersion et de ses différents niveaux, pour plonger le visiteur dans une hétérotopie. Ce travail dense propose et offre des solutions afin de rendre la culture et le savoir plus accessibles, en utilisant diverses techniques pour permettre au visiteur d'être actif physiquement, et non pas seulement psychiquement. Ce travail est d'ailleurs mis en pratique dans un projet détaillé dans la dernière partie.

Abstracts

In this work, I explore the use of the expertise of the spatial colour-material designer in the revaluation of heritage – particularly archaeological heritage. Through this research, I delve into the question of cultural accessibility and reveal a disparity caused by the fact that institutions are generally perceived as elitist. I also question and reexamine the aesthetic codes and norms that emerge from the previously discussed social frameworks. A significant portion of this work deals with the concept of white, chromophobia, and the idea of neutrality. The aim being to make culture more accessible, I tackle the topic of mediation with many concrete examples, as it is an essential component. With a view to reintegrating colour into institutions in order to make these spaces more engaging, I also look into the perception of colour in Antiquity, the various research conducted to rediscover it – notably through the work of Vinzenz Brinkmann – as well as the causes behind its disappearance, all through the lens of my experimental research project. I simultaneously address the use of facsimiles to introduce immersive decor and the role of colour within these reconstructions, such as in Lascaux IV or Cosquer Méditerranée. I also discuss immersion and its different levels, aimed at plunging the visitor into a kind of heterotopia. This comprehensive work proposes and offers solutions to make culture and knowledge more accessible, using various techniques to allow visitors to engage physically, not just intellectually. This work is actually put into practice in a detailed project described in the final section.