

Le mobilier dans le monument historique :  
Entre outil de valorisation et objet à valoriser  
Pour une application au château de Menthon-Saint-Bernard

VOLUME 1 – Texte

**Théo ARIFONT**



**MÉMOIRE**

Présenté en vue d'obtenir :

**Master Patrimoine et Musée**

Parcours patrimoine et médiation culturelle

Sous la direction de **Jean-Louis HAQUETTE** et **Corinne CHARLES**



**Le mobilier dans le monument historique :**  
**Entre outil de valorisation et objet à valoriser**

Pour une application au château de Menthon-Saint-Bernard

## Remerciements

---

Je souhaite confier mes plus sincères et chaleureux remerciements aux personnes suivantes sans qui l'élaboration de ce mémoire n'aurait pas été possible.

Ce sont d'abord Monsieur Jean-Louis Haquette, mon directeur, et Madame Corinne Charles, ma directrice, qui m'ont accompagné tout au long de ces recherches. Ils m'ont donné leurs précieux conseils et orientations dans la délimitation de mon sujet et tout au long de mon travail.

Dorian Anthoine, responsable du château de Menthon-Saint-Bernard, Pierre-Henri et Maurice de Menthon, propriétaires, Frédérique Happ, gardienne, Philippe Broillet, archiviste, ainsi que toutes les équipes du château m'ont aidé du mieux qu'ils le pouvaient, se rendant disponibles pour répondre à toutes mes sollicitations, facilitant l'accès à la documentation et acceptant la réalisation de mon sondage au cours de la saison 2022. Je leur suis de tout cœur reconnaissant. Je les remercie par ailleurs de me recevoir pour ma soutenance de mémoire suivie d'une visite du château.

Je remercie les conseillers en séjour de l'office de tourisme d'Annecy qui ont répondu à mes entretiens. Je remercie en particulier Delphine Maaty pour son soutien indéfectible.

Je remercie Noémie Aumasson, ancienne responsable départementale de la conservation des patrimoines (74), de m'avoir accordé un entretien téléphonique au cours duquel j'ai saisi des enjeux fondamentaux pour l'orientation de mon travail.

Je remercie également Geneviève Rager, experte en conservation préventive au Centre des Monuments Nationaux, qui m'a accordé une réponse rapide pour un entretien téléphonique. Elle m'a également donné accès à plusieurs de ses travaux que je cite en bibliographie et qui ont été pour moi des documents précieux.

Julien Marx, professeur d'informatique au campus de Troyes, m'a permis de réaliser la mise en forme de mon mémoire sans entrave, merci à lui.

Je remercie mes parents qui m'offrent depuis toujours et plus particulièrement au cours des deux dernières années un environnement propice au suivi de mes études et au travail dans la plus grande facilité.

Je remercie mes amies et amis pour leur présence à mes côtés et leur soutien moral.

A toutes et tous, merci.

## Résumé

---

*Le mobilier dans le monument historique* s'attache à comprendre les liens s'opérant entre ces deux patrimoines complémentaires. Il relie l'institutionnalisation du concept de monument historique avec la mode néo-médiévale et les conséquences que celle-ci porte sur notre vision du Moyen Âge. Il observe la médiation mise en place pour parler de ces tensions, ainsi que les problèmes de conservation amenés par la disposition de collections dans des monuments anciens. Finalement, il analyse au prisme de cette première étude un château du territoire Annécien (Haute-Savoie, France) : le château de Menthon-Saint-Bernard.

**Mots clés :** monuments historiques, mobilier, ameublement, objets d'art, patrimoine, valorisation, médiation, conservation, restauration.

## Abstract

---

*Le mobilier dans le monument historique* studies the links between historical monuments, furniture and objects because of their complementarity. It bonds the institutionalization of the "monument historique" concept with the neo-medieval trend and the consequences it had upon our outlook of the Middle Ages. It observes the mediation about these tensions but also the preservation problems brought by furniture collections kept in old historical monuments. Finally, it analyses the Menthon-Saint-Bernard castle, situated around Annecy (Haute-Savoie, France) with the help of the previous studies.

**Keywords:** historical monuments, furniture, furnishings, historical legacy, heritage, preservation, mediation, restoration.

## Sommaire

REMERCIEMENTS.....	3
RÉSUMÉ.....	4
ABSTRACT.....	4
SOMMAIRE.....	5
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>7</b>
<b>PARTIE I : « MONUMENT HISTORIQUE » ET REMEUBLEMENT NÉO-MÉDIÉVAL, ENJEU DE MÉDIATION .....</b>	<b>16</b>
1.    PETITE HISTOIRE DES « MONUMENTS HISTORIQUES » : DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE À NOS JOURS, LA STRUCTURATION D'UN CONCEPT.....	20
1.1. <i>Avant 1830, la genèse</i> .....	20
1.2. <i>Entre 1830 et 1913, le développement</i> .....	24
1.3. <i>La loi de 1913 et ses premières continuations, le perfectionnement</i> .....	29
1.4. <i>La protection des monuments historiques aujourd'hui</i> .....	33
2.    GRANDE RESTAURATION DES ANCIENS CHÂTEAUX, LA MODE NÉO-MÉDIÉVALE.....	36
2.2. <i>Château de Chillon (1896 – 1914)</i> .....	37
2.3. <i>Château du Haut-Koenigsbourg (1900 – 1918)</i> .....	40
3.    CONSÉQUENCES SUR LA VALORISATION CONTEMPORAINE DU MOBILIER EN MONUMENT HISTORIQUE .....	45
3.1. <i>Hôtel-Dieu de Beaune mobilier médiéval d'origine et restitutions néo-médiévales (1443 – v. 1500 ; 1872 – 1878)</i> .....	45
3.2. <i>Château de Chillon, mobilier néo-médiéval et remeublement</i> .....	52
<b>PARTIE II : MONUMENT ET MOBILIER, VALORISATION ET CONSERVATION EN TENSION .....</b>	<b>58</b>
1.    REMEUBLEMENT CONTEMPORAIN DES MONUMENTS HISTORIQUES, UNE VALORISATION PAR L'INTÉRIEUR, QUESTIONS DE MUSÉOGRAPHIE .....	59
1.1. <i>Monuments vides et attractivité : remeubler ou diversifier les activités</i> .....	59
1.2. <i>De la pièce d'époque à la pièce de château, la présentation du mobilier et la muséographie dans les monuments historiques</i> .....	65
2.    MONTRER ET CONSERVER : TENSIONS ENTRE LA PRÉSENTATION ET LA PRÉSERVATION DU MOBILIER.....	75
2.1. <i>Le classement du mobilier au titre des monuments historiques, quelle protection ?</i> .....	75
2.2. <i>Présenter du mobilier dans des monuments historiques, quels enjeux pour la conservation préventive ?</i> .....	79
<b>PARTIE III : ÉTUDE DE CAS : LE CHÂTEAU DE MENTHON-SAINT-BERNARD : VALORISATION D'UNE DEMEURE FAMILIALE HISTORIQUE DE HAUTE-SAVOIE .....</b>	<b>86</b>
1.    PRÉSENTATION DÉTAILLÉE DU CHÂTEAU ET DE SON MOBILIER.....	88
1.1. <i>Historique : Menthon, une histoire de famille</i> .....	88
1.2. <i>Un nouvel élan : ouverture, acquisitions et restauration</i> .....	95
1.3. <i>Les « Collections » : inventaire des objets du parcours de visite</i> .....	98

2.	MUSÉOGRAPHIE, AGENCEMENT ET CONSERVATION DES « COLLECTIONS » .....	110
2.1.	<i>Analyse de la présentation du mobilier : entre exposition et mise en scène.....</i>	<i>110</i>
2.2.	<i>La protection du mobilier dans le parcours de visite du château de Menthon-Saint-Bernard</i>	<i>117</i>
3.	VALORISATION D'UN ENSEMBLE PATRIMONIAL MARQUÉ PAR LE XIX <sup>ÈME</sup> SIÈCLE : ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DU MOBILIER ET DE L'IMAGE MÉDIÉVALE .....	121
3.1.	<i>Moyen Âge et mobilier, outils d'attraction touristiques d'un site patrimonial .....</i>	<i>121</i>
3.2.	<i>Expérience de visite : patrimonialité du château et de son mobilier .....</i>	<i>124</i>
	<b>CONCLUSION.....</b>	<b>131</b>
	BIBLIOGRAPHIE.....	133
	TABLE DES MATIÈRES .....	140

## INTRODUCTION

« Ces meubles qui nous entourent portent notre histoire [...]. Ensemble, ils rappellent, avec poésie parfois, les évolutions des siècles passés et la fragilité d'un patrimoine qui peut disparaître ».<sup>1</sup>

Julien Boureau<sup>2</sup>, président de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, expose la difficulté qu'il y a à préserver le patrimoine mobilier. Il le présente comme délicat et potentiellement menacé et alerte sur la nécessité de le préserver. Cette tâche complexe est la mission des spécialistes de ce domaine, les conservateurs d'antiquités et objets d'arts de France (CAOA) dont il est le président associatif. Ceux-ci se retrouvent à l'occasion de journées dédiées au débat concernant les problématiques inhérentes à ce type de patrimoine particulier. Ces collections sont en effet bien éloignées des collections muséales de sculptures et de peintures, foisonnantes mais homogènes, étudiées, considérées *a priori* comme des objets artistiques donc patrimoniaux, et dont les règles sont plus générales sur les questions de valorisation et de conservation. D'une part, elles sont atypiques par la diversité de leurs dimensions et de leurs formes (coffres, tapisseries, horloges, objets quotidiens...), de leurs supports et matériaux (bois, tissus, ivoire, cuir...), de leurs fonctions (de représentation, utilitaire, décorative) et requièrent une attention fine, à la fois générale pour traiter de l'ensemble et spécifique pour comprendre chaque objet dans sa singularité. D'autre part, la possibilité d'accéder à ces objets mobiliers ne va pas de soi, notamment à cause de l'abondance de ce patrimoine essentiellement détenu dans des collections privées, une partie de celui-là étant parfois utilisée. Les édifices historiques, qu'ils soient ouverts au public ou non, conservent ces éléments à foison. Ces établissements étant la plupart du temps privés, des problématiques de protection et d'inventaire paraissent évidentes.

Lorsque le mobilier est placé dans un monument historique, il prend la dimension non négligeable d'œuvre « en contexte ». C'est particulièrement intéressant d'un point de vue de valorisation pour un public qui est friand de châteaux meublés et qui risque de

---

<sup>1</sup> Présentation des journées d'études de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'arts de France par Julien Boureau, dans Bruno François, Agnès Barruol et Isabelle Darnas, *Regards sur le mobilier domestique*, Paris, Actes Sud, 2015, p.18.

Afin de rendre la présentation des références plus légère, nous ne citons la référence complète qu'à sa première occurrence. Celle-ci est ensuite simplifiée.

<sup>2</sup> Président de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, conservateur des antiquités et objets d'arts de Vendée.

se désintéresser rapidement de murs vides. Par ailleurs, présenter l'œuvre en contexte permet une meilleure compréhension de sa fonction esthétique et utilitaire. Boureau montre aussi que ces ensembles sont subtilement évocateurs d'un passé et que l'histoire se raconte en partie grâce à eux. Il faut donc comprendre que leur valorisation dépend de l'attention qu'on leur porte et donc, de leur conservation. Mais ces deux versants du patrimoine, à la fois complémentaires et ennemis, entrent aisément en conflit notamment lorsqu'on s'intéresse au mobilier conservé dans un monument historique. Même si la plupart du temps ce patrimoine n'est pas protégé par la loi, certains éléments sont classés ou inscrits. Le classement comme l'inscription impliquent parfois l'immobilité des objets à l'intérieur du bâtiment, ou le maintien de la manière de les présenter. Or, la plupart du temps, les règles de conservation préventive (contrôle de la température et de l'hygrométrie, éclairage...) ne peuvent pas être suivies dans un bâtiment ancien. La situation de l'objet entre donc en conflit avec sa préservation. Nous entendons donc étudier ces tensions et comprendre si des règles s'y appliquent et si elles peuvent être généralisées.

Il faut alors expliciter ce que nous regroupons sous l'appellation « mobilier » et « monument historique » dans la mesure où ces expressions sont attachées à la fois à un imaginaire collectif et à des définitions scientifiques regroupant des ensembles qui diffèrent des définitions du langage courant. Nous n'entendons pas choisir l'une ou l'autre des acceptions mais simplement s'entendre sur les sens que nous donnons à ces termes.

Pour comprendre le sens que revêt l'expression « monument historique », il faut comprendre l'évolution du terme dans l'histoire<sup>3</sup>. Monument vient du latin *monere* et implique une dimension de transmission de la mémoire, du souvenir. Au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle, le terme s'attache à des objets qui servent à transmettre ce savoir. Il est notamment utilisé dans un contexte scientifique ou érudit, dans des articles de l'*Encyclopédie*. Pendant la Révolution, les objets précieux ecclésiastiques commencent à être menacés et ils sont alors désignés par Aubin Louis Millin (1759 – 1818) comme des « monuments historiques », les bâtiments étant très peu présents dans ses *Antiquités nationales*. C'est pendant cette période que le terme, désignant des biens précieux à préserver d'une dégradation, se fixe et conserve son sens jusqu'à nos jours. Évoquons ici

---

<sup>3</sup> Pour l'évolution du terme, nous nous référons à la définition suivante : Patrice Béghain et Michel Kneubühler, « Monuments historiques », *Dictionnaire historique du patrimoine*, Lyon, Fage, 2001, p. 563.

Alexandre Lenoir (1761 – 1839) qui a tenu un rôle primordial dans la préservation et la patrimonialisation de ces biens en les rassemblant en un « musée des Monuments français ». Il est entre autres à l'origine du développement de ce sentiment romantique<sup>4</sup> à l'égard d'objets anciens, bientôt appelés monuments historiques, rappelant un passé médiéval rêvé, un style gothique retrouvé qui fera l'objet de notre attention dans la première partie de notre étude.

En 1830, le terme prend une dimension administrative et institutionnelle lors de la création du poste d'Inspecteur général des Monuments Historiques au profit de Ludovic Vitet (1802 – 1873). Il se poursuit en 1837 dans la création de la Commission des monuments historiques pour émettre des avis concernant la conservation et la restauration des monuments classés. Dans un rapport qu'il rend au ministre de l'Intérieur, Vitet explique les missions qui lui ont été confiées en ces termes :

Constater l'existence et faire la description de tous les édifices du royaume qui, soit par leur date, soit par le caractère de leur architecture, soit par les événements dont ils furent témoins, méritent l'attention de l'archéologue, de l'artiste ou de l'historien, tel est le premier but des fonctions qui me sont confiées ; en second lieu, je dois veiller à la conservation de ces édifices, en indiquant au gouvernement et aux autorités locales les moyens soit de prévenir, soit d'arrêter leur dégradation<sup>5</sup>.

Dans ce rapport, Vitet définit son poste mais donne indirectement une définition des monuments historiques qu'il doit inventorier et protéger. Il expose par ailleurs les caractéristiques qui font de ces édifices des objets de patrimoine. Et il explique enfin que son rôle est de les conserver. Ainsi, dès son institutionnalisation, la notion de monument historique est intimement liée à la conservation de ce patrimoine. Celle-ci perdure aujourd'hui dans la définition qu'en donne le ministère de la culture : « un monument historique est un immeuble (bâti ou non bâti : parc, jardin, grotte...) ou un objet mobilier (meuble ou immeuble par destination) recevant un statut juridique particulier destiné à le protéger pour son intérêt historique, artistique, architectural mais aussi technique ou scientifique afin qu'il soit conservé, restauré et mis en valeur »<sup>6</sup>. Notons que la mise en valeur est un terme générique qui laisse une large part d'interprétation. La définition

---

<sup>4</sup> Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La Notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi, 1994, p. 64 – 65.

<sup>5</sup> Ludovic Vitet, « Rapport à M. le ministre de l'Intérieur », 1831, *Études sur les beaux-arts, essais d'archéologie et fragments littéraires*, Paris, Charpentier, 1847, T. II, p. 37.

<sup>6</sup> Ministère de la culture, *site web du ministère de la culture*, rubrique « Les monuments historiques », consulté le 21 janvier 2022.

ainsi posée montre bien un élargissement par rapport à celle qui régissait le poste de Vitet et intègre aujourd'hui divers objets de patrimoine « non bâti » comme du mobilier ou des jardins.

Nous entendons donc par « monuments historiques » les bâtiments classés ou inscrits sur la liste complémentaire, reconnus pour leur valeur esthétique ou patrimoniale, artistique ou historique, technique ou scientifique. Sont exclues de la réflexion les institutions muséales dont les bâtiments seraient classés ou inscrits au titre des monuments historiques mais dont les collections seraient déconnectées de ces murs sur le plan historique. Le monument historique au sens où nous l'entendons ne prend pas en compte l'ensemble du bâti classé. Il s'agit d'étudier des monuments qui offrent une démarche de valorisation de leur patrimoine par une ouverture des espaces intérieurs aux publics de manière permanente ou temporaire.

Par souci de clarté, nous rappelons que contrairement à la définition administrative des « monuments historiques », nous ne regroupons pas sous cette appellation autre chose que les constructions architecturales, les bâtiments. Il s'agit donc d'un point de vue juridique d'immeubles par nature<sup>7</sup>. Cela répond au problème de l'opposition des termes « monument historique » et « mobilier ».

D'un point de vue patrimonial, le mobilier désigne à la fois des biens « meubles par nature<sup>8</sup> » et des « immeubles par destination<sup>9</sup> », ces deux types étant inscrits sur la liste de 1840 de la Commission des monuments historiques au même titre que les « immeubles par nature », par ailleurs minoritaires<sup>10</sup>. Nous nous devons donc de distinguer clairement ces deux termes. D'une part, dans le langage courant, « mobilier » renvoie à un ensemble de « meubles », les deux termes étant régulièrement associés<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> « Qui ne peut être déplacé (ou qui est réputé comme tel par la loi). *Bien immeubles par nature* : sol, bâtiments », « immeuble », *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2021, p. 1282.

<sup>8</sup> « Sont meubles par leur nature les biens qui peuvent se transporter d'un lieu à une autre », « article 528 », *Code civil*, Légifrance, consulté le 14/02/2022.

<sup>9</sup> « *biens immeubles par destination* : biens mobiliers attachés par le propriétaire à un immeuble par nature », « immeuble », *Le Petit Robert*, p. 1282.

<sup>10</sup> Patrice Béghain et Michel Kneubühler, « Mobilier (patrimoine) », *Dictionnaire historique du patrimoine*, 2001, p. 548.

<sup>11</sup> « II. - B. - [correspond à meuble 1 A] Ensemble des objets à usage domestique d'un local public ou privé » ; « C. - [Correspond à meuble 1 B] Ensemble des meubles qui servent à l'aménagement ou à la décoration d'un local public ou privé », CNRTL, « Mobilier », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, « TLFi », consulté le 22/01/2022.

« Meuble, 1, A. - Vx. Objet à usage domestique. » ; « Meuble, 1, B. - Objet mobile (le plus souvent constitué de pièces de bois ou de métal assemblées selon des règles particulières) et qui sert à l'aménagement d'un local public ou privé », « Meuble », *ibid.*

D'autre part, l'Inventaire général<sup>12</sup> publié en 1987 en deux volumes *Le Mobilier domestique : vocabulaire typologique*<sup>13</sup>. Il s'agit là d'un pas important dans la connaissance de ce patrimoine, et de fait de sa protection et sa valorisation. Or, dans cet ouvrage, un choix est fait de ne se concentrer « artificiellement »<sup>14</sup> que sur l'ameublement et d'exclure les objets. D'un point de vue scientifique, le terme est donc plus inclusif et regroupe de manière générale des objets décoratifs d'intérieur. Afin d'embrasser tous les types d'objets présents dans les édifices que nous étudions qui sont présentés à la vue du visiteur et qui forment un ensemble cohérent, nous étendons encore la définition : nous entendons par mobilier tous les objets, ou ensembles d'objets pris comme unité, faisant partie des collections (d'antiquités et d'objets d'arts<sup>15</sup> ou d'arts décoratifs<sup>16</sup>) contenues dans ces monuments, qu'elles soient classées, inscrites ou non. Elles concernent souvent l'ameublement simple (coffres, tables, chaises, fauteuils, tapisseries) mais aussi les objets d'art décoratifs et objets divers<sup>17</sup> (objets du quotidien, objets scientifiques, livres, tissus, armes, trophées...). Il s'agit essentiellement de bien « meubles par nature » d'un point de vue juridique. Le besoin d'intégrer le mobilier non classé répond à une problématique patrimoniale concernant la protection et le classement notamment en raison du statut privé de la plupart de ces collections. Sauf indications contraires, l'utilisation des mots « mobilier » ou « objet mobilier » désigne la

---

On trouve aussi : « XVI<sup>ème</sup> siècle. Dérivé de *mobile*. [...] II. 2. Ensemble de meubles, d'objets concourant à l'aménagement, à l'ornement, à l'équipement d'une habitation, de locaux publics ou privés », « Mobilier », « Académie, 9<sup>ème</sup> édition », *Ibid.* ; « Mobilier s'emploie aussi comme nom masculin et se dit de l'ensemble des meubles, de ce qui sert à garnir et à orner une maison, sans en faire partie. », « Mobilier », « Académie 8<sup>ème</sup> édition », *Ibid.* ; « Mobilier, ière, II. n. m. 1, cour. Ensemble des meubles destinés à l'usage et à l'aménagement d'une habitation → ameublement », « Mobilier », *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2017, p. 1612.

<sup>12</sup> Inventaire général du patrimoine culturel : La loi du 4 août 1961 prévoit « l'établissement d'un inventaire monumental » et le décret du 4 mars 1964 institue une Commission nationale chargée de préparer l'établissement de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. « Son but premier est d'amener à constituer des monographies convenables des édifices actuellement protégés, mais encore, et peut-être surtout, de réunir une documentation sérieuse sur les innombrables édifices, fragments d'édifices, ou ensembles d'édifices, qui n'ont jamais fait et ne feront jamais l'objet d'une mesure administrative, qui sont d'ailleurs plus ou moins légitimement voués à disparaître, et dont il est inadmissible qu'on ne constitue pas le dossier, quand il en est temps encore. » *Brochure de présentation dite « plaquette sable » de L'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, Paris, Imprimerie nationale, 1964, p. 12.

<sup>13</sup> Nicole de Reyniès, *Le Mobilier domestique : vocabulaire typologique*, 3<sup>ème</sup> éd., Paris, Imprimerie nationale, 2003.

<sup>14</sup> Bruno François, Agnès Barruol et Isabelle Darnas, *Regards sur le mobilier domestique*, 2015, p. 24.

<sup>15</sup> Objet d'art : objet « ayant une valeur artistique (à l'exception de ce qu'on appelle *œuvre d'art*, et des meubles) », « objet », *Le Petit Robert*, 2021, p. 1719.

<sup>16</sup> Arts décoratifs : « Arts appliqués aux choses utilitaires [...] (ex. ameublement, costume, orfèvrerie, céramique, tapisserie, mosaïque) », « décoratif », *Ibid.*, p. 638.

<sup>17</sup> Nous excluons peinture et statuaire qui sont dépendantes d'ensembles mieux connus et plus étudiés.

définition précédemment établie. Nous désignons par « ameublement » ou « meubles » les ensembles excluant des objets quotidiens ou décoratifs pour ne considérer que les pièces utilitaires de grande taille (coffres, dressoirs, armoires...).

Nous étudions ainsi la valorisation de ces objets en lien avec l'édifice dans lequel ils se trouvent, ainsi que les tensions qui peuvent naître dans le cadre de leur conservation. La conservation est un ensemble de règles écrites (loi, décret...) ou déontologiques (n'étant pas fixées mais faisant appel au bon sens du gestionnaire des œuvres). La conservation préventive en particulier a pour but de prolonger la durée de vie d'un objet de patrimoine en limitant au maximum les dégradations directes ou indirectes dues à son environnement ou sa manipulation<sup>18</sup>. La conservation curative traite les nuisances qui détériorent l'objet en agissant directement sur lui et la restauration vise à rétablir la lisibilité d'un objet. Notons ici l'implication du Centre de recherche et de restauration des musées de France concernant les règles de conservation – restauration. C'est que la raison d'être de ces institutions est en partie de « conserver, restaurer, étudier et enrichir leurs collections<sup>19</sup> ». La complexité à laquelle nous faisons face dans les édifices classés de notre étude est que leur vocation première n'est pas la conservation d'objets mais leur conservation propre, et que la réglementation des musées ne peut donc pas s'y appliquer directement. Ainsi, les objets qu'ils contiennent sont soumis à la réglementation liée à leur classement au titre des monuments historiques s'ils sont classés ou inscrits. Sinon, ils ne sont soumis à aucune règle. Ceci constitue une partie des tensions que nous étudions.

La valorisation regroupe les actions de présentation au public des objets et des édifices et les actions de médiation qui leurs sont liées. Cela comprend la manière physique d'exposer, de présenter le mobilier, sa disposition dans l'espace, dans les pièces et le rapport qu'il entretient avec elles ainsi que l'agencement des objets les uns par rapports aux autres. Nous pourrions désigner ceci comme la scénographie<sup>20</sup> du mobilier. D'autre part, nous voulons être attentif à la médiation directe et indirecte mise en place autour de ces objets. La médiation est un processus de mise en relation d'un

---

<sup>18</sup> Etienne Féau et Nathalie Le Dantec, *Vade-mecum de la conservation préventive*, Centre de recherche et de restauration des musées de France, site web du C2RMF, 2005 (revu en 2013), p. 4.

<sup>19</sup> « Article 2 », *Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France*, Légifrance, consulté le 19/02/2022.

<sup>20</sup> En contexte patrimonial, manière de présenter des objets et des œuvres dans un espace dédié afin de leur donner une cohérence en fonction du scénario d'exposition ou des fonctions de la salle dans laquelle ils se trouvent.

objet ou d'une œuvre avec un public grâce à un intermédiaire, le médiateur<sup>21</sup>. La médiation directe fait intervenir une personne physique, alors que la médiation indirecte désigne un ensemble de dispositifs préparés en amont (panneaux, cartels, audioguides...) par le médiateur pour que le visiteur réalise sa visite en autonomie. Il s'agit d'observer et d'analyser le discours qui est produit sur le mobilier et grâce à lui et les liens entretenus dans cette médiation avec l'édifice qui les contient.

Notre étude considère essentiellement les édifices et ensembles mobiliers d'origine médiévale qui ont été marqués par le XIX<sup>ème</sup> siècle. Ces biens peuvent avoir été créés de toute pièce au XIX<sup>ème</sup> siècle et début du XX<sup>ème</sup> siècle pour correspondre à l'esthétique néo-gothique. La recréation d'une image médiévale dans une version fantasmée a de nombreuses répercussions sur la perception du Moyen Âge aujourd'hui<sup>22</sup>. Nous sortons parfois de cette chronologie pour accéder à une bibliographie plus large. Sur le plan géographique, notre étude porte sur l'Europe occidentale avec comme centre d'attention la zone qui s'étend du Rhin à la Savoie, et de la Bourgogne à la Suisse, le Royaume-Uni pouvant être abordé dans le cas de similitudes. Les résultats de l'étude ne peuvent pas être étendus au-delà.

Ainsi, lorsque l'on confronte les monuments historiques et leur mobilier au sens où nous les entendons, des questions générales se posent. Elles sont de deux types et concernent d'abord la destination initiale des objets et leur lien à l'édifice. Pourquoi ces objets sont-ils dans les monuments, à quoi servaient-ils ? Avaient-ils une fonction utilitaire ou sont-ils des objets de collections ? Témoignent-ils du statut de leur propriétaire ? Ensuite, elles traitent du statut actuel des objets, de leur préservation et de leur valorisation. Comment protège-t-on ce patrimoine dont les règles et méthodes de conservation sont variables selon l'époque de production, les matériaux utilisés, la manière de présenter ? Ensemble d'usage ou simple décor, comment parle-t-on du mobilier aux visiteurs et comment l'utilise-t-on pour raconter une histoire ?

Nous tenterons de répondre à ces questions de fond en traitant plus généralement de la tension qui naît dans le lien ambigu qu'entretient une collection de patrimoine mobilier placée en monument historique et les murs qui l'abritent dans la mesure où

---

<sup>21</sup> François Mairesse et Bruno N. Abouddar, *La Médiation culturelle*, « Que sais-je ? », PUF, Paris, 2018, p. 3.

<sup>22</sup> Jérôme Schweiter, « Rêvez le Moyen Âge mais demandez-vous toujours lequel et pourquoi ? », *Néogothique ! fascination et réinterprétation du Moyen Âge en Alsace 1880 - 1930*, Strasbourg, BNU, 2017, pp. 13 - 18, p. 17.

ceux-ci sont liés *a priori* par une histoire commune. Nous verrons quelles sont les influences réciproques entre le monument et son mobilier et quels enjeux cela crée en termes de valorisation et de conservation.

Nous traiterons en trois temps ces questions. La première partie sera consacrée à l'étude du lien entre la notion de monument historique, la mode néo-gothique et les remeublements néo-médiévaux ainsi que la médiation concernant cet ensemble dans plusieurs édifices types. Dans une seconde partie nous étudierons le rôle majeur du mobilier pour la valorisation des monuments, ainsi que la manière de le présenter qui oscille entre reconstitution et témoin historique. C'est aussi dans cette partie que nous considérerons les problématiques de conservation pour le mobilier présent dans les monuments historiques dans la mesure où celles-ci naissent de la manière de le présenter. Dans une troisième partie, riche des deux chapitres précédents, nous porterons notre analyse sur le château Menthon-Saint-Bernard, choisi pour sa dimension restreinte qui accentue les problématiques générales et les importantes modifications qu'il a subi entre 1880 et 1920. Nous établirons le profil du château (historique, contenu, gestion), analyserons la politique de conservation, sa muséographie et étudierons sa valorisation.

L'édifice est d'abord choisi pour sa petite taille qui en fait un objet scientifiquement peu étudié donc par définition historiquement obscur sur un certain nombre de points. Il n'y a pas de monographie sur le sujet mais seulement des brochures ou études partielles, souvent limitées par l'absence de sources documentaires. Le château de Menthon-Saint-Bernard est un château médiéval remanié à plusieurs époques dont une importante phase de restauration à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Il s'intègre à cette époque dans une perspective néo-gothique. Entièrement meublé, il est reconnu pour être un lieu touristique et historique important du territoire du bassin annecien. Point de départ de la réflexion, par sa dimension de petite structure patrimoniale privée, il décuple les problématiques générales qui se posent dans le rapport entre le monument et le mobilier étudiées dans nos recherches.

La thématique particulière de notre étude est au croisement de nombreuses disciplines, sans jamais réellement y correspondre. Il en résulte un fort étalement

thématique des sources et des références bibliographiques. Jean Davallon<sup>23</sup> dresse une typologie des références disponibles pour traiter de la question de la communication patrimoniale<sup>24</sup>. Son propos est d'un grand appui pour comprendre comment se compose notre bibliographie. Il divise les sources en deux grandes catégories. D'abord, les textes scientifiques qui se rapportent aux disciplines interagissant avec le patrimoine, ensuite les textes spécifiquement liés au milieu patrimonial. La première catégorie est composée elle-même de deux axes. Les « sciences de référence<sup>25</sup> » que sont l'histoire, l'histoire de l'art, c'est-à-dire les disciplines scientifiques dont les objets d'études sont des objets patrimoniaux. Et les « sciences fonctionnelles<sup>26</sup> », la sociologie, le droit, qui étudient les rapports humains et comportements liés à ces objets et leur exposition. La deuxième catégorie se divise elle aussi en deux axes. Ce sont d'abord les textes « pratiques, normatifs et descriptifs » que sont les textes de loi, les méthodes et outils professionnels, puis les textes à visées scientifiques c'est-à-dire des études transversales, telles que le présent mémoire, qui étudient des problématiques sur l'ensemble d'un type de dispositif patrimonial.

---

<sup>23</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006, pp. 19 – 21.

<sup>24</sup> Expression prise au sens large, elle comprend la médiation.

<sup>25</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine ...*, 2006, pp. 19 – 21.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 19 – 21.

**PARTIE I : « Monument historique » et remeublement néo-médiéval, enjeu de médiation**

Les études sur le mobilier sont principalement issues de l'histoire de l'art ou de l'histoire. Elles désignent la plupart du temps des meubles ou des objets précieux. Il s'agit alors de faire des études groupées, pour comprendre les échanges et les variations stylistiques qui s'opèrent selon les régions ainsi que les influences d'ateliers ou d'artistes sur les formes et les méthodes de construction. C'est le cas des études des meubles de l'Hôtel-Dieu de Beaune, qu'on retrouve dans deux publications à propos des Rolin et de leur politique de mécénat princier<sup>27</sup>. L'Association des conservateurs d'Antiquités et d'Objets d'art fournit également un certain nombre d'études ou de comptes rendus de discussions autour du mobilier, avec, cette fois-ci l'ajout d'une dimension de conservation de ce patrimoine, bien que la question de l'étude historique et d'histoire de l'art se pose de manière centrale. Celles-ci sont en effet une base nécessaire à l'évaluation des procédés de conservation préventive. Le Mobilier National constitue aussi une ressource dans la mesure où il publie notamment des études et comptes rendus des remeublements qu'il opère. Enfin, la publication<sup>28</sup> sur le mobilier de Sion par Corinne Charles<sup>29</sup> et Claude Veuillet constitue une mine d'informations précieuse pour ce corpus mais pour l'étude du mobilier médiéval en général.

Concernant le volet des édifices historiques, la science revient davantage à des acteurs tels que le Centre des Monuments Nationaux qui constitue une sorte de cadre de référence dans la gestion des monuments historiques visitables bien que les noms de Françoise Bercé<sup>30</sup> et Arlette Auduc<sup>31</sup> reviennent régulièrement dans les bibliographies. De même, les Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC) et leurs antennes, les Unités Départementales de l'Architecture et du Patrimoine (UDAP) formulent des

---

<sup>27</sup> Corinne Charles *et alii*, *La Bonne étoile des Rolin : Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du XV<sup>ème</sup> siècle*, Autun, Musée Rolin, 1994 ; Sophie Cassagnes *et alii*, *La Splendeur de Rolin : un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, Paris, Picard, 1995.

<sup>28</sup> Corinne Charles et Claude Veuillet, *Coffres et coffrets du Moyen Âge*, Baden, Sion, Hier + Jetzt et les Musées cantonaux du Valais, 2012, vol. 1 et 2.

<sup>29</sup> Corinne Charles est chercheuse en histoire de l'art. Elle s'intéresse particulièrement au mobilier en Europe du Moyen Âge à nos jours dont elle traite dans une importante production écrite que nous exploitons en partie. Nous avons eu l'honneur de la rencontrer au début de l'année 2021, lorsqu'elle a accepté de suivre notre travail. Nous renouvelons encore une fois nos remerciements à son égard. Elle nous a donné de précieuses orientations dans nos recherches, ainsi que des conseils avisés.

<sup>30</sup> Françoise Bercé est conservateur général du patrimoine et directrice du Centre de recherche sur les Monuments Historiques, elle est l'autrice d'ouvrages de référence sur les monuments historiques parmi lesquelles *Des monuments historiques au patrimoine, du XVIII<sup>ème</sup> siècle à nos jours* ou « *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* », Paris, Flammarion, 2000.

<sup>31</sup> Arlette Auduc est historienne, conservatrice en chef du patrimoine honoraire et docteur de l'E.P.H.E. Elle a par ailleurs occupé des fonctions liées à l'inventaire. Elle publie entre autres *Quand les monuments construisaient la nation. Le service des Monuments historiques de 1830 à 1940*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, Documentation française, 2008.

règles plus ou moins générales pour la conservation et la restauration des monuments historiques (aussi bien les édifices classés que le mobilier classé).

Malheureusement, aucune étude concernant la médiation du mobilier n'a été trouvée, ni concernant la médiation autour des monuments historiques. Ceci est dû à la jeunesse de cette discipline qui est encore en cours de professionnalisation. Pour cet aspect, nous effectueront donc des analyses de la scénographie et de la médiation (principalement indirecte) mise en place pour les éléments de mobilier dans les monuments historiques à partir d'observations réalisées sur le terrain dont les images sont compilées en dans le cahier de documentation.

Nous utiliserons donc toutes les ressources précédemment énumérées afin de proposer une somme théorique. Celle-ci a pour but de comprendre les lignes de conduite concernant la valorisation et la conservation du mobilier dans les monuments historiques de manière à voir si des régularités s'observent ou si, au contraire, les méthodes changent radicalement selon les sites étudiés.

Nous nous appuierons sur des exemples de monuments de grande envergure patrimoniale, dotés d'une forte attractivité touristique, bien documentés sur le plan scientifique. Cette abondance de sources nous permettra de comprendre quelle est la politique en termes de vulgarisation puis de médiation. De même, l'importance de ces monuments en fait théoriquement des grands exemples en termes de conservation du mobilier notamment. Un point commun de nos objets d'étude est leur origine médiévale d'une part et leur modification par le XIX<sup>ème</sup> siècle d'autre part. Cette problématique induit des complexités dans la manière de montrer au public les édifices, mais aussi de parler des objets et des meubles qu'ils contiennent. Ce siècle de modification est très étroitement lié à la patrimonialisation des monuments historiques donc à leur protection.

L'intégration du terme « monument historique » au vocabulaire courant et son institutionnalisation fonctionnent de pair avec la prise de conscience que le patrimoine bâti ancien est à préserver pour les années à venir. Une grande partie de celui-ci étant le bâti médiéval, un attrait grandissant pour cette époque naît alors, passionnant un certain nombre d'artistes dont Victor Hugo (1802 – 1885) en tête. À partir du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, beaucoup d'aristocrates et de bourgeois cherchent à vivre dans des édifices anciens, médiévaux ou imités. Les grandes restaurations ou reconstructions des

châteaux du Moyen Âge s'accompagnent de remeublements, toujours inspirés du goût médiéval.

La mode qu'il implique du XIX<sup>ème</sup> siècle au début du XX<sup>ème</sup> siècle est appelée aujourd'hui le style néo-médiéval ou néo-gothique. Celui-ci s'applique tant à l'architecture de bâtiments restaurés, remaniés ou créés à cette époque qu'au mobilier, tantôt acheté, tantôt modifié, tantôt créé pour faire cohérence avec les nouveaux espaces restitués. Alors que peu d'éléments médiévaux étaient conservés et que la demande se faisait croissante, on n'hésitait pas à réaliser des objets « dans le goût du Moyen Âge » qui posent aujourd'hui des problèmes de datation tant la facture est une copie parfaite des ornements et des méthodes d'assemblage.

Il s'agit donc ici non seulement d'étudier le terme de monument historique dans son institutionnalisation et de comprendre l'historique des protections mises en place, mais aussi de voir quelles sont les conséquences de cette mode néo-médiévale concomitante dans la reconstitution voire la création d'objets sur des modèles médiévaux. Finalement, il s'agit de voir comment ces phénomènes sont présentés aujourd'hui dans les édifices.

# 1. Petite histoire des « monuments historiques » : de la Révolution française à nos jours, la structuration d'un concept

---

En plus d'être liées à la question brûlante de la forme et la présentation contemporaine d'édifices et d'objets largement modifiés voire créés au XIX<sup>ème</sup> siècle et début du XX<sup>ème</sup>, l'émergence et l'institutionnalisation du terme de « monument historique » permettent de faire un état des lieux de la législation encadrant la protection et la restauration des édifices et du mobilier revêtant une dimension patrimoniale. Nous nous proposons donc de retracer l'évolution institutionnelle de ce terme. Dans ce récit chronologique, nous distinguons quatre parties : la première s'étend de la Révolution française à 1830. La borne révolutionnaire implique les premières destructions massives du patrimoine français assorties d'une prise de conscience de la dimension patrimoniale de certains objets ou édifices et donc de la nécessité de les sauvegarder. 1830 est l'année durant laquelle se concrétise administrativement ce besoin de protection, avec la création symbolique du poste d'Inspecteur général des monuments historiques. Des années 1830 à 1913, c'est tout un processus de réflexion, de structuration, d'adaptations, qui tentent de faire coïncider la protection du patrimoine avec les lois et les mentalités françaises, et notamment la question de la propriété privée. L'année 1913 marque l'aboutissement de ce processus réflexif avec une loi fondatrice sur les monuments historiques dont nous étudierons quelques aspects et leurs continuations. Aujourd'hui, beaucoup d'autres textes sont venus compléter et modifier ce premier appareil législatif de protection. Le droit international s'est par ailleurs ajouté, complétant ou renforçant les protections, généralisant des règles et des manières de faire en coopération avec d'autres états.

## 1.1. Avant 1830, la genèse

« Chaque jour quelque vieux souvenir de la France s'en va avec la pierre sur laquelle il était écrit<sup>32</sup>. »

La Révolution française impulse la patrimonialisation des monuments historiques. Elle marque en effet le réel point de départ de leur protection avec une dimension patrimoniale qui commence à les définir. Mais comme la plupart des décisions visant à la protection du patrimoine, ce sont d'abord des destructions qui génèrent des prises de

---

<sup>32</sup> Victor Hugo, *Guerre aux démolisseurs*, Paris, Éditions Allia, 2020 (paru pour la première fois dans *La Revue des deux mondes*, 1832), p. 9.

conscience. Ainsi, l'animosité à l'encontre de l'aristocratie, de la famille royale et du clergé amène les individus à détruire de nombreuses œuvres, bâtiments, tombeaux, trésors... toujours dans le but de punir les oppresseurs et en percevant comme instrument et symbole de domination ce que nous considérerions aujourd'hui comme du patrimoine. La construction de la Nation Française, alors au début de sa définition, nécessite à ce moment l'effacement du passé d'Ancien Régime. Or, quelques personnalités se démarquent en essayant d'alerter sur ce que représentent ces destructions pour l'histoire. Les objets peuvent certes avoir été des symboles de domination, mais ils sont aussi des témoins du passé et en ce sens il faut les conserver pour les transmettre aux générations futures.

Henri Grégoire, dit l'abbé Grégoire (1750 – 1831) utilise, pour désigner ce type de destruction, un néologisme de son invention : le Vandalisme. Faisant référence aux destructions menées par les peuples germaniques à la fin de l'antiquité et début du Moyen Âge<sup>33</sup>, il désigne ici les actions des citoyens français qui n'ont pas la conscience de l'effacement du passé à laquelle ils se prêtent. L'intérêt particulier de ce terme réside dans sa réutilisation postérieure selon plusieurs déclinaisons qui permettent de caractériser diverses destructions patrimoniales. Le « vandalisme d'aménagement<sup>34</sup> » nous intéresse particulièrement puisqu'il concerne les destructions liées à la transformation urbaine, en particulier les modifications du XIX<sup>ème</sup> siècle dont l'exemple le plus connu est celui de Paris par le Baron Haussmann (1809 – 1891) sur lequel nous reviendrons. En revanche, l'historien Edouard Pommier montre qu'il est aujourd'hui plus juste d'utiliser le terme d'« iconoclasme » qui ne revêt pas de dimension politique comme le vandalisme. En revanche, les atteintes au patrimoine bâti ne sont pas seulement l'affaire de destructions par les foules<sup>35</sup>. Ce sont aussi des modifications commanditées par les propriétaires, des réutilisations de parties, des sculptures, de décors, la dispersion du mobilier...

Après 1793, on prend conscience de l'importance de protéger un certain nombre d'objets (édifices, œuvres...) qui peuvent avoir une importance pour la construction de l'identité de la Nation. L'assemblée constituante crée par exemple le Conseil Général des bâtiments civils qui a pour fonction de gérer et de maintenir en état les édifices affectés

---

<sup>33</sup> Pour un historique plus complet du terme voir : Patrice Béghain et Michel Kneubühler, « Vandalisme », *Dictionnaire historique du patrimoine*, 2001, pp. 911 – 916.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 912.

<sup>35</sup> « Hugo », *Ibid.*, p. 362.

à l'État. Il faut donc voir cette mesure comme une première attention à l'égard de la protection des monuments historiques (pas encore désignés comme tels). Sont concernés dans un premier temps les édifices utilisés par l'État. Cette protection est seulement partiellement liée à la valeur historique et esthétique du bâtiment car la fonction qui lui est attribuée est largement en considération. L'importance de l'édifice (ces dispositions concernent à ce moment-là toutes les œuvres d'art et les biens patrimoniaux) dépend de son lien avec l'histoire nationale. En 1810, l'idée de créer des inventaires de ces biens qui revêtent une importance nationale est concrétisée dans la demande que fait le ministre de l'Intérieur aux préfets. Ceux-ci sont chargés de faire dresser des listes des « châteaux, abbayes et tombeaux<sup>36</sup> » mais ils se heurtent au manque de professionnels compétents dans le domaine et de manière générale ces listes n'aboutissent pas. Deux autres tentatives en 1817 et 1820 sont davantage concluantes mais il reste beaucoup à faire.

En 1825, alerté par le manque d'attention aux restes du passé de la part de la population comme de l'administration étatique, Victor Hugo lance un appel à la prise de conscience contre la destruction des richesses médiévales : « Guerre aux démolisseurs ». Ce texte, repris dans *La Revue des deux mondes* en 1832 est en partie à l'origine de la création de l'Inspection générale des monuments historiques. Il y a alors deux axes qui lient la mode néo-médiévale avec l'institutionnalisation de ce terme. D'une part, la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle marque une nouvelle considération pour l'époque médiévale et permet ainsi d'intégrer les restes du Moyen Âge dans les objets patrimoniaux dignes d'attention. En même temps apparaissent les premières actions visant la protection du patrimoine. D'autre part, les personnalités agissantes dans la création de l'administration des monuments historiques autant que celles qui militent pour leur protection sont la plupart du temps marqués par un goût prononcé pour l'époque médiévale<sup>37</sup>. Le cas d'Hugo est particulièrement intéressant à étudier puisqu'il produit lui-même des dessins de mobilier pour meubler ses résidences en réinterprétant un vocabulaire gothique<sup>38</sup>. Ces personnalités influentes diffusent ainsi les esthétiques médiévalisantes, alors que

---

<sup>36</sup> Marie-Anne Sire, « La Structuration de corps professionnels au service des monuments historiques », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine, une loi en évolution sur les monuments historiques*, Paris, La Documentation française, 2018, pp. 62 – 74, p.64.

<sup>37</sup> Corinne Charles, *Victor Hugo : visions d'intérieurs*, Paris, Paris-Musées, 2003, p. 21.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 19.

l'attrait pour les vestiges du Moyen Âge grandit et que les outils pour les protéger sont créés par l'État.

Par ailleurs, dès 1795, l'ouverture par Alexandre Lenoir du musée des monuments français propose une présentation de la sculpture médiévale et de la Renaissance. Rassemblant un ensemble large de ces objets, il participe à la diffusion des images médiévales avec un agencement romantique construisant l'image austère de l'époque médiévale que nous a laissé le XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>39</sup>. Même Michelet, historien romantique s'il en est, témoigne d'une expérience quasi-mystique concernant sa visite du musée de Lenoir<sup>40</sup>.

Il faut aussi souligner l'influence à la même époque du *Gothic revival* au Royaume-Uni, dont l'expression influence largement l'Europe continentale<sup>41</sup>. Les figures d'Auguste Charles Pugin<sup>42</sup> (A.C. Pugin, 1762 – 1832) et de son fils Augustus Welby Northmore Pugin (A.W.N. Pugin, 1812 – 1852) influencent largement la diffusion de ces images, inspirées des gothiques français et allemand du Moyen Âge et réinterprétés pour servir les intérêts du nationalisme anglais<sup>43</sup> qui s'exprime dès le XVIII<sup>ème</sup> siècle. Ce retour au style gothique intervient dans un besoin de légitimation des pouvoirs princiers à une époque où la bourgeoisie émergente rend instable la légitimité de l'aristocratie<sup>44</sup>. Les intérieurs et le mobilier du château de Windsor dessinés par A.C. Pugin pour le roi George IV, lancent une véritable mode dans toute l'aristocratie britannique<sup>45</sup>. A.W.N. Pugin devient par la suite le plus célèbre architecte du *Gothic Revival* et publie de

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>40</sup> Patrice Béghain et Michel Kneubühler, « Lenoir », *Dictionnaire historique du patrimoine*, 2001, pp. 453 – 454.

<sup>41</sup> Musée d'Orsay, *Gothic revival : Architecture et arts décoratifs de l'Angleterre victorienne*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 10.

<sup>42</sup> A.C. Pugin est un acteur essentiel de la diffusion des images romantiques à travers une vision pittoresque qui s'exprime dans ses gravures du vieux Paris par exemple. Lui et son fils sont donc des acteurs essentiels de la grande porosité qui s'opère à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle et début du XIX<sup>ème</sup> siècle entre l'Angleterre et la France pour la mode néo-gothique. Andrea Quinlan, « Paris and its Environs : Augustus Charles Pugin's view of the city », *The British Art Journal*, British Art Journal, Winter – Spring 2009 – 2010, vol. 10, n° 3, pp. 125 – 130, p. 126.

<sup>43</sup> Musée d'Orsay, *Gothic revival ...*, 1999, p. 13.

<sup>44</sup> Le cas du couronnement du roi d'Angleterre George IV (1821) est tout à fait caractéristique dans la mesure où il met en scène une véritable reconstitution historique médiévale, dans le décor gothique de Westminster Hall, dont la nef est rehaussée pour l'occasion de somptueux décors néo-gothiques. Musée d'Orsay, *Gothic revival ...*, 1999, p. 19.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 25.

nombreux ouvrages illustrés qui participent très largement de la diffusion de la mode néo-gothique sur le continent européen<sup>46</sup>.

Nous pouvons donc considérer cette première période comme la genèse d'une attention aux édifices historiques dont ceux datant du Moyen Âge tiennent une place importante.

## 1.2. Entre 1830 et 1913, le développement

*« Et une loi pour les monuments, une loi pour l'art, une loi pour la nationalité de la France, une loi pour les souvenirs, une loi pour les cathédrales, une loi pour les plus grands produits de l'intelligence humaine, une loi pour l'œuvre collective de nos pères, une loi pour l'histoire, une loi pour l'irréparable qu'on détruit, une loi pour ce qu'une nation a de plus sacré après l'avenir, une loi pour le passé, cette loi juste, bonne, excellente, sainte, utile, nécessaire, indispensable, urgente<sup>47</sup>... »*

Hugo appelle dans ce texte à prendre des mesures concernant la préservation des édifices anciens. Sa réflexion préfigure en de nombreux points la loi de 1913 et la structuration de l'administration des monuments historiques qui permet d'y arriver tout en évoquant les bénéfices d'une telle mesure pour la nation française et sa construction mentionnées précédemment. L'année 1830 en marque le premier jalon. Hugo est donc à la fois en tête de ceux qui plaident pour la préservation du patrimoine en même temps qu'il est versé dans la mode néo-gothique et que sa notoriété et ses positions multiples, qu'elles soient artistiques ou politiques, lui donnent une importante aura de diffusion d'idées, le roman *Notre-Dame de Paris*, paru en 1831 étant un bel exemple.

Sous son impulsion, l'État a la volonté de réagir. François Guizot (1787 – 1874), historien et ministre de l'Intérieur sous Louis-Philippe (1773 – 1850), cherche à fédérer les Français autour d'une histoire commune<sup>48</sup>, d'un patrimoine commun, pour mettre fin aux dissensions révolutionnaires qui infusent encore la Nation française dans le premier tiers du siècle. Pour cela, il pense (reprenant des idées plus anciennes) la création d'une nouvelle forme de protection du patrimoine bâti face à des dynamiques sociétales d'émulations urbaines et de réorganisation des villes. Nous pensons ici en particulier à l'exemple de Paris (voir les évolutions de Paris sur les plans de 1820, 1850 et 1900 ; ill.1,

---

<sup>46</sup> Musée d'Orsay, *Gothic revival ...*, 1999, pp. 28 – 29.

<sup>47</sup> Victor Hugo, *Guerre aux démolisseurs*, 2020, pp. 38 – 39.

<sup>48</sup> Patrice Béghain et Michel Kneubühler, « Guizot (François Pierre Guillaume) », *Dictionnaire historique du patrimoine*, 2001, p. 342.

ill.2, ill.3)<sup>49</sup> qui est suivi rapidement à l'échelle du pays par beaucoup d'autres villes. On accorde généralement à Georges Eugène Haussmann (1809 – 1891) le mérite des grands travaux du XIX<sup>ème</sup> siècle parisien. Mais il se trouve que depuis la Révolution, quelques étapes ont déjà permis la préparation d'un terreau favorable aux réorganisations du Baron. Ce sont notamment l'Empire<sup>50</sup> et la monarchie de Juillet<sup>51</sup> qui débute les premiers percements de boulevards dans Paris. Ces larges modifications prennent place dans la mouvance hygiéniste du siècle qui doit trouver des solutions face à de nombreuses épidémies. Paris est en tête à cause de la surpopulation, des rues mal éclairées, mal aérées, et des systèmes d'assainissement peu performants et souvent totalement absents<sup>52</sup>. Ce sont aussi des problèmes de communications de voirie qui poussent à l'entreprise de grands travaux<sup>53</sup>, ainsi que la volonté impériale de faire de Paris une capitale d'Empire<sup>54</sup>. Haussmann ne commence sa partie qu'en 1849 et réalise en réalité le plan imaginé par Napoléon III. Ses travaux répondent ainsi à des grands principes<sup>55</sup> de liaison, de circulation (des troupes militaires entre autres), d'assainissement, et de visibilité des monuments phares et se répartissent en trois phases (1849<sup>56</sup> – 1858<sup>57</sup> ; 1858 – 1860<sup>58</sup> ; 1860 – 1870<sup>59</sup>). Même s'il ne détruit pas ou peu d'édifices dont l'importance alerterait les populations, il rase une grande partie de l'architecture populaire dont la forme (si l'on peut parler de forme tant c'était un amoncellement de strates temporelles) était plus ou moins conservée depuis le Moyen Âge. Et, bien que la conscience patrimoniale n'ait à l'époque pas encore atteint le niveau des préoccupations malrucciennes, les artistes et personnalités cités précédemment voient avec inquiétude ces entreprises de percements dans l'esprit romantique nostalgique pour l'époque médiévale. On ne conserve aujourd'hui que deux maisons médiévales à pan de bois dans Paris au 11 et 13 rue Miron (ill.4).

---

<sup>49</sup> Pour simplifier la lecture, les renvois aux illustrations prendront cette forme contractée.

<sup>50</sup> Michel Carmona, *Haussmann*, Paris, Fayard, 2013, p. 154.

<sup>51</sup> Rambuteau joue un rôle très important dans la structuration moderne de la ville et prépare les futures interventions du Baron. *Ibid.*, p. 159.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>54</sup> Jean-Luc Chappey et Bernard Gainot, *Atlas de l'empire napoléonien 1799 – 1815*, Paris, Autrement, 2015, p. 66.

<sup>55</sup> Michel Carmona, *Haussmann*, 2013, p. 200.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 478.

Ainsi, le 29 octobre 1830, Guizot choisit le jeune juriste Ludovic Vitet, pour le poste nouvellement créé d'Inspecteur général des monuments historiques selon les dispositions suivantes énoncées dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de notre temps*<sup>60</sup> :

Parcourir successivement tous les départements de la France. [...] éclairer les propriétaires et les détenteurs sur l'intérêt des édifices dont la conservation dépend de leurs soins, et stimuler enfin, en le dirigeant, le zèle de tous les conseils de départements et de municipalités, de manière à ce qu'aucun monument d'un mérite incontestable ne périsse par cause d'ignorance et de précipitation.

Nous comprenons bien ici le rôle qui est attribué à Vitet. Il s'agit pour lui d'inventorier les monuments remarquables de l'histoire de France pour les protéger en les inscrivant sur une liste. Il parcourt la France et constate la naïveté et l'ignorance des pouvoirs publics locaux concernant la préservation des monuments et de leur patrimoine<sup>61</sup>. Dans un premier rapport il exprime ainsi la nécessité d'organiser la préservation des monuments mais surtout il fait l'éloge des bâtiments choisis pour être protégés et restaurés en priorité. Dans l'ensemble, il est intéressant de noter que les sites antiques et surtout médiévaux sont surreprésentés<sup>62</sup>.

En 1834, Vitet démissionne et est remplacé par Prosper Mérimée (1803 – 1870), diplômé de droit mais familier de l'art par son entourage<sup>63</sup>. À partir de 1837, il est accompagné par la Commission des Monuments Historiques nouvellement créée qui compte des professionnels compétents dans les domaines de la préservation et de la restauration du bâti ancien. C'est finalement un conseil de direction qui l'aide à orienter ses actions et son budget. Il compte des archéologues, des antiquaires parmi lesquels se

---

<sup>60</sup> François Guizot, cité par René-Jean Gourmelen, *La Protection juridique des monuments historiques. Analyse et relecture d'un modèle*, Paris, L'Harmanttan, 2016, p. 152.

<sup>61</sup> Patrice Béghain et Michel Kneubühler, « Vitet (Louis, dit Ludovic) », *Dictionnaire historique du patrimoine*, 2001, p. 956.

<sup>62</sup> René-Jean Gourmelen, *La Protection juridique des monuments historiques*, 2016, p. 185.

<sup>63</sup> Marie-Anne Sire, « La Structuration de corps professionnels ... », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine ...*, 2018, pp. 62 – 74, p. 65.

trouve le Baron Taylor<sup>64</sup>, des architectes, des députés et le conservateur du cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale<sup>65</sup>.

C'est en 1840 que paraît la première liste des monuments historiques publiée par la Commission des Monuments Historiques sous la conduite de Mérimée qui l'accompagne d'un rapport<sup>66</sup>. Cette liste est une étape essentielle dans le processus de sauvegarde et apparaît comme un premier recensement rapide complété au fil des ans par les propositions de classement. Elle considère prioritairement l'intérêt artistique et esthétique et compte des monuments datant du V<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle<sup>67</sup>.

Parmi les personnalités les plus influentes sur la mode néo-médiévale, Alexandre du Sommerard (1779 – 1842) joue un rôle capital pour la diffusion des images médiévales. Comme nombre de ses contemporains, il rassemble des objets du Moyen Âge qui constituent finalement une large collection. Il l'installe dans l'hôtel des abbés de Cluny à Paris et si les premiers catalogues sont produits dès 1834, son musée est réellement ouvert en 1843. L'esthétique médiévale<sup>68</sup> dans un goût romantique est d'avantage mis en avant que les objets en eux-mêmes. Il publie par ailleurs ses collections dans *Les Arts au Moyen Âge*, ouvrage largement illustré de lithographies. En prenant par ailleurs en compte la publication en Angleterre de *Gothic Furniture in the Style of the Fifteenth Century* de Pugin en 1835, nous voyons clairement que les années 1830 à 1850 sont les premières décennies d'importance pour la mode néo-gothique. Ainsi, le début de la protection des monuments historiques est très largement imprégné de cette mode et la tendance romantique à la rêverie et à l'excès se retrouve dans les restaurations des édifices.

Sous le Second Empire, Viollet-le-Duc fait d'ailleurs référence dans le domaine de la protection des monuments historiques et dans leur restauration. Il publie notamment son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle* dans lequel il définit ce mot de restauration : « rétablir dans un état qui peut n'avoir jamais

---

<sup>64</sup> Le Baron Taylor est à l'origine de la publication des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, projet monumental publié de 1820 à 1878 constituant une liste du patrimoine français illustré par de nombreuses gravures qui contribue au courant de conscience patrimoniale du siècle ainsi qu'à la diffusion d'images néo-gothiques dans l'esprit romantique.

<sup>65</sup> Marie-Anne Sire, « La Structuration de corps professionnels ... », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine ...*, 2018, pp. 62 – 74, p. 65.

<sup>66</sup> René-Jean Gourmelen, *La Protection juridique des monuments historiques*, 2016, p. 174.

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 175.

<sup>68</sup> Corinne Charles, *Victor Hugo : visions d'intérieurs*, 2003, p. 22.

existé<sup>69</sup> ». Cette position sur la question de la réhabilitation d'une version antérieure d'un édifice voire d'une version qui aurait pu être celle que les anciens auraient voulu réaliser sans pouvoir le faire avec les moyens de l'époque est le point d'orgue du problème Viollet-le-Ducien. C'est précisément ce type de réflexion qui amène la déformation des monuments : d'une part à travers l'anéantissement total des restes qui ne correspondent pas à l'époque et au style général de l'édifice (adjonctions des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles sur un monument médiéval), le « style unique<sup>70</sup> » ; mais aussi par leur réinterprétation ou surinterprétation et donc leur modification dans le style néogothique. Cette mode néo-médiévale est alors à son paroxysme dans les années d'activité de Viollet-le-Duc, notamment sur le plan architectural. Avant sa mort il soumet l'idée de la création d'un musée de sculpture comparée dans le Palais du Trocadéro avec des moulages d'édifices français. Cela contribue évidemment à la diffusion de ses idées en architecture mais relève en même temps d'un catalogue de motifs architecturaux à échelle 1. Il est par ailleurs à l'origine de plusieurs écrits qui ont probablement exercé une influence sur la loi de 1887<sup>71</sup>.

En effet, en 1887 est votée la première « Loi pour la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique<sup>72</sup> ». Elle entérine les pratiques administratives en usage depuis 1830 concernant la protection des monuments historiques en leur donnant un cadre juridique. Elle n'apporte pas de réelles nouveautés si ce n'est la possibilité de classer des biens privés, ce qui n'atteint pas réellement le droit de propriété dans la mesure où l'intervention pécuniaire de l'État est alors nécessaire et qu'aucune contrainte liée au classement ne semble établie<sup>73</sup>. La fixation juridique par la loi de 1887 a en revanche pour effet de donner un cadre « scientifique<sup>74</sup> » à la conservation-restauration avec des personnels de plus en plus qualifiés. C'est notamment la mise en place des architectes ordinaires chargés de

---

<sup>69</sup> Eugène Viollet-le-Duc, « Restauration », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Bance et Morel, 1854-1868, cité par Marie-Anne Sire, « La Structuration de corps professionnels ... », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine ...*, 2018, pp. 62 – 74, p. 66.

<sup>70</sup> Marie-Anne Sire, « La Structuration de corps professionnels ... », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine ...*, 2018, pp. 62 – 74, p. 66.

<sup>71</sup> Patrice Béghain et Michel Kneubühler, « Viollet-le-Duc », *Dictionnaire historique du patrimoine*, 2001, p. 954.

<sup>72</sup> *Journal Officiel du jeudi 31 Mars 1887*, cité par René-Jean Gourmelen, *La Protection juridique des monuments historiques*, 2016, p. 186.

<sup>73</sup> René-Jean Gourmelen, *La Protection juridique des monuments historiques*, 2016, p. 197.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 185.

l'entretien ordinaire des monuments historiques<sup>75</sup>. La qualification des personnels dépend en partie de leur formation qui s'améliore : on ouvre en 1887 l'école Chaillot et la filière architecture du Moyen Âge et de la Renaissance à l'école des Beaux-Arts. Ces deux exemples témoignent de l'intérêt que revêt la période médiévale dans la conservation et la restauration des monuments historiques.

En 1893, on voit la réorganisation de l'Inspection générale des monuments historiques et la création du poste d'inspecteur général adjoint chargé des objets mobiliers<sup>76</sup>. C'est ainsi que sont institués les premiers postes de conservateurs d'antiquités et d'objets d'art et que les premiers grands inventaires du patrimoine mobilier sont érigés.

Après la loi de 1905 de séparation de l'Église et de l'État, l'ensemble des édifices dont la responsabilité revenait au ministère des cultes est transféré à l'administration des monuments historiques. Plusieurs réorganisations ont lieu, notamment pour répartir les fonctions des architectes<sup>77</sup>. Les architectes en chef ne sont pas plus de quarante et ils sont secondés par les architectes ordinaires et les anciens architectes diocésains pour conserver les édifices à l'échelle locale. Il est alors temps de constituer un véritable corpus juridique pour encadrer la structuration administrative de la protection des monuments historiques. C'est ce qui se traduit dans la loi de 1913.

### 1.3. La loi de 1913 et ses premières continuations, le perfectionnement

*« Puissent alors nos descendants rendre justice et rendre grâce à notre génération qui, si durement éprouvée, n'a reculé devant aucun sacrifice pour leur transmettre l'héritage qu'elle avait reçu du passé et pour leur restituer intacte la beauté monumentale des plus illustres sanctuaires de l'histoire et de la foi »<sup>78</sup>*

L'année 1913 fait date dans l'évolution de la protection des monuments historiques. Une loi est votée le 31 décembre pour modifier l'administration des Beaux-Arts après les perturbations héritées de la loi de 1905 sur la séparation de l'Église et de

---

<sup>75</sup> Marie-Anne Sire, « La Structuration de corps professionnels ... », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine ...*, 2018, pp. 62 - 74, p. 67.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>78</sup> Paul Léon, Discours de l'inauguration de la restauration de la nef de la basilique saint Rémi de Reims, cité par Patrice Béghain et Michel Kneubühler, « Léon (Paul) », *Dictionnaire historique du patrimoine*, 2001, p. 463.

l'État<sup>79</sup>. Cette loi fixe un certain nombre de nouveaux points, tout en étant initiatrice de plans sur le long cours. Elle prévoit notamment l'élaboration d'un règlement par le service d'Architecture (créé en 1907). C'est Paul Léon<sup>80</sup> (1874 – 1962) qui est à la tête de ce service et qui est chargé de l'élaboration de ce règlement. À l'aube de la Première Guerre mondiale, l'ensemble des dispositions de la loi n'est pas fixé. Ainsi, après le conflit, la loi continue d'être adaptée pour intégrer de nouvelles destructions advenues sur des monuments historiques et sur des ensembles architecturaux plus récents<sup>81</sup>. C'est seulement après consultation en 1921 d'une nouvelle commission des monuments historiques instituée en 1920, que le décret d'application final est publié le 29 mars 1924<sup>82</sup>.

En revanche, la loi de 1913 fixe un certain nombre de points et prévoit notamment l'institution d'une liste complémentaire<sup>83</sup> qui vient seconder l'inventaire de classement au titre des monuments historiques pour des édifices dont l'importance serait avérée sans pour autant justifier un classement total. Elle permet de constituer aussi une sorte de réservoir à classements potentiels. La mise en place de cette liste prend du temps et elle est revue par une loi supplémentaire en 1927<sup>84</sup>.

Au-delà des précisions sur la protection des édifices architecturaux, la notion de monument historique s'étend progressivement au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, à mesure de l'extension du concept de patrimoine. Il regroupe ainsi non seulement de plus en plus d'édifices d'époques variées mais aussi des jardins et des édifices reconnus pour leur dimension purement historiques ou ethnologiques. Ainsi, à partir de 1930, on commence à s'éloigner du seul concept de monument historique pour la protection des

---

<sup>79</sup> Arlette Auduc, « La mise en mouvement de la loi de 1913 : l'approche de l'administration, la figure de Paul Léon et le service de l'architecture », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine ...*, 2018, pp. 24 – 31, p.24.

<sup>80</sup> Il entre au sous-secrétariat des Beaux-Arts dès 1905. Il est nommé directeur des Beaux-Arts en 1919 et directeur général en 1928. Il quitte l'administration des Beaux-Arts en 1933. Il est titulaire d'une chaire d'histoire de l'art monumental au collège de France qu'il occupe jusqu'à 1940. Il rédige notamment *Les Monuments historiques. Conservation, restauration*, en 1917 et *La Vie des monuments français. Destruction, restauration*, en 1951. Il est un acteur fondamental dans la protection des monuments historiques du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Patrice Béghain et Michel Kneubühler, « Leon (Paul) », *Dictionnaire historique du patrimoine*, 2001, pp. 461 – 464.

<sup>81</sup> Arlette Auduc, « La mise en mouvement de la loi de 1913 ... », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine ...*, 2018, pp. 24 – 31, pp. 24 – 26.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>83</sup> Sur la liste complémentaire, voir l'analyse de René-Jean Gourmelen dans *La Protection juridique des monuments historiques*, 2016, pp. 331 – 339.

<sup>84</sup> Arlette Auduc, « La mise en mouvement de la loi de 1913 ... », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine ...*, 2018, pp. 24 – 31, p. 28

architectures qui nécessitent des termes plus inclusifs afin de correspondre à l'élargissement et l'intégration des nouvelles formes de patrimoine « bâti » citées précédemment. On protège alors les « sites » dans la loi de 1930, qui institue par ailleurs des zones de protection aux abords des immeubles classés<sup>85</sup>. Ces zones permettent de protéger l'environnement dans lequel se trouve le site, du point de vue environnemental, esthétique, archéologique et historique. Elles évitent principalement les nuisances visuelles et les destructions liées au patrimoine archéologique enfoui.

La guerre imprègne bien le corpus législatif lié à la protection des monuments historiques mais touche aussi leur restauration. La question des monuments détruits implique de s'interroger sur leur possible reconstruction. Une réflexion déontologique affleure donc avec deux possibilités. Il s'agirait soit d'effacer le souvenir traumatique de la guerre en reconstruisant à l'identique les édifices détruits, soit de conserver les ruines pour maintenir la mémoire de l'épisode traumatique<sup>86</sup>. Ainsi, la conservation des ruines remet en cause le rapport Viollet-le-Ducien à la renaissance des édifices détruits. Bien que Paul Léon justifie des reconstructions comme celle, évidente, de la cathédrale de Reims, il penche tout de même pour des traitements au cas par cas et exprime notamment l'inutilité de reconstruire le château de Coucy compte tenu des coûts que cela entraînerait<sup>87</sup>. Il s'éloigne ainsi des procédés du XIX<sup>ème</sup> siècle, en qualifiant l'époque de « période doctrinale<sup>88</sup> », sa condamnation progressive s'apparentant parfois à une véritable *damnatio memoriae*. Il ajoute concernant les restaurations abusives que « le traitement du passé par le présent meurtrier amène un deuil irréparable ». Ce nouveau paradigme est définitivement fixé par les conférences internationales sur les questions de conservation et de restauration des édifices classés. On a plus idée de reconstruire des châteaux dont on n'aurait que des ruines pour faire renaître un passé médiéval et c'est probablement durant ces années 1920 que meurt la mode néo-gothique, même si certains éléments décoratifs perdurent dans des formes tardives d'art nouveau. La reconstruction doit être justifiée par une importance socio-historique (ou artistique) du monument détruit dans l'identité du lieu et de ses habitants, voire de son rapport à la

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>87</sup> Patrice Béghain et Michel Kneubühler, *Dictionnaire historique du patrimoine*, 2001, p. 462.

<sup>88</sup> Paul Léon cité par Patrice Béghain et Michel Kneubühler, *Dictionnaire historique du patrimoine*, 2001, p. 463.

nation (ici la nation française) dans son ensemble, comme c'est le cas pour la cathédrale de Reims.

La loi de 1913 est aussi la première concernant la protection des monuments historiques qui atteint réellement le droit de propriété privée. Elle prévoit en effet le « classement d'office » de monuments sans accords du propriétaire, impliquant ainsi la conservation de l'édifice. Deux types d'actions sont nécessaires à la conservation d'un édifice<sup>89</sup> : d'une part, il s'agit de ne pas réaliser de modifications ni de travaux quelconques sur un monument historique sans accord préalable du ministre, donc de l'État. C'est d'ailleurs ce point qui dérange la plupart des propriétaires et qui sert d'argument aux détracteurs de la loi, soutenant le droit de propriété privée, donc de disposer de ses biens comme on l'entend. D'autre part, il s'agit au contraire d'agir pour éviter la ruine de l'édifice, ce qui revient à opérer régulièrement des travaux de restauration. Il n'y a pas d'obligation pour le propriétaire de fournir ces travaux et il peut attendre que l'État s'en charge lorsque cela menace l'intégrité du monument. Il faut attendre la Loi du 30 décembre 1966 pour voir apparaître une obligation pour les propriétaires de réaliser des travaux de conservation des édifices classés, avec un soutien financier de l'État à hauteur de 50% minimum, nonobstant une participation du propriétaire à l'effort. C'est un processus long à mettre en place. La loi de 1913 n'intervient dans les faits que très rarement pour le classement d'office dans la mesure où les propriétaires peuvent (rien n'est obligatoire) solliciter une subvention. Mais on constate finalement une « convergence<sup>90</sup> » des intérêts de l'administration et des propriétaires qui permettent aisément des classements sans en venir au classement d'office. Ce serait la possibilité d'exercice de ce pouvoir qui aurait permis cette réaction. Les classements d'office ne sont finalement utilisés qu'à de très rares occasions et pour des monuments dont la portée est largement nationale. Pour financer la gestion et les interventions liées au patrimoine bâti national, la Caisse des monuments historiques (aujourd'hui Centre des monuments nationaux) est créée en 1914.

En 1935, deux décrets organisent l'Inspection générale et l'Inspection des monuments historiques pour la conservation et la restauration des monuments historiques (dans leur ensemble) et la transformation des architectes ordinaires en

---

<sup>89</sup> Marie Cornu, Jean-Raphaël Pellas et Noé Wagener, « La Responsabilité des propriétaires privés de monuments historiques », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine ...*, 2018, pp. 42 – 61, pp. 45 – 50.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 54.

architectes des monuments historiques. De plus, l'élargissement des thématiques abordées à l'école de Chaillot montre bien que le monument historique n'a plus la portée médiévalisante qu'il possédait encore en début de siècle.

#### 1.4. La protection des monuments historiques aujourd'hui

Voyons donc comment fonctionne la protection des monuments historiques aujourd'hui.

Il faut attendre 1946 pour que les architectes des bâtiments de France (ABF) soient mis en place pour remplacer les architectes ordinaires<sup>91</sup>. Ceux-ci font partie des agences des Bâtiments de France, qui sont depuis 2015 connus sous le nom d'Unités Départementales d'Architecture et du Patrimoine (UDAP), elles-mêmes faisant partie des DRAC<sup>92</sup>. En 1962, la loi sur les secteurs sauvegardés suivie en 1964 de la création de l'Inventaire général des richesses artistiques de la France<sup>93</sup> témoigne de l'élargissement considérable de la définition de patrimoine et de monument historique mais aussi de la précision des outils de protection de ceux-ci.

Nous disposons actuellement en France de deux textes essentiels en ce qui concerne la protection des monuments historiques : le code du Patrimoine de 2004 et la loi LCAP de 2016.

Le code du Patrimoine reprend les dispositions antérieures concernant le classement et l'inscription au titre des monuments historiques et les dispositifs élargis de protection du patrimoine bâti et des sites. Ceux-ci ne nécessitent pas la présence d'un monument historique. C'est le cas des Zones de Protection du Patrimoine Architectural, Urbain et Paysager (ZPPAUP) créées en 1983 et transformées en Aires de mise en Valeur de l'Architecture et du Patrimoine (AVAP) ou en abords de monument historique à partir de 2011<sup>94</sup>. Le code du Patrimoine confie par ailleurs la maîtrise d'ouvrage des travaux sur des monuments historiques au propriétaire du bien. Le contrôle scientifique et l'examen des demandes sont réalisés par les UDAP pour le compte des DRAC et l'ABF doit donner son autorisation pour chaque modification qui intervient sur des zones ou sites classés.

---

<sup>91</sup> Marie-Anne Sire, « La Structuration de corps professionnels ... », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine ...*, 2018, pp. 62 – 74, p. 70.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>94</sup> Ministère de la culture, *site web du ministère de la culture*, rubrique « Les ZPPAUP-AVAP », consulté le 03/05/2022.

La loi relative à la Liberté de Création, à l'Architecture et au Patrimoine<sup>95</sup> (LCAP) de 2016 modifie les dispositions antérieures en les simplifiant. Elle reprend l'idée de deux outils pour les zones urbaines d'une part en transformant les AVAP en sites patrimoniaux remarquables et en conservant les protections aux abords des monuments historiques mais plus seulement dans un rayon de 500 mètres. Le périmètre sauvegardé est maintenant délimité et conçu pour être le plus cohérent possible.

La question d'une coopération internationale autour de la protection de l'architecture est lancée par la Société des Nations à la Conférence d'Athènes dans les années 1930 et permet aujourd'hui de compter un corpus réglementaire international concernant le patrimoine.

L'Unesco possède un certain nombre d'outils de conseil, de protection, de réflexion concernant la protection du patrimoine en général, dont le patrimoine bâti<sup>96</sup>. C'est notamment l'Icomos (*International Council On Monuments and Sites*), une organisation non gouvernementale (ONG), qui relaie les axes de travail à travers plusieurs textes adoptés depuis les années 1960. La plus importante pour notre étude est la Charte de Venise de 1964 sur la Conservation et la Restauration des Monuments et des Sites mais on peut aussi citer celle de Washington concernant la sauvegarde des Villes Historiques de 1987. La convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel de l'Unesco est adoptée en 1972<sup>97</sup>. Elle influence notamment la convention de Faro de 2005 avec l'idée que le patrimoine culturel est en lien direct avec la société à laquelle il se rapporte alors que le monument historique revêt une dimension plus étatique<sup>98</sup>. Plus généralement, l'Unesco dispose d'une liste du patrimoine mondial de l'humanité qui ressensse les objets culturels et patrimoniaux au sens large dont la dimension unique, exceptionnelle en fait un bien matériel ou immatériel à préserver.

Il apparaît donc que l'institutionnalisation du terme de monument historique s'accompagne d'une construction de la protection de ceux-ci et est imprégnée d'une dimension néo-médiévale qui s'étend du début du XIX<sup>ème</sup> au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Cette

---

<sup>95</sup> Ministère de la culture, *site web du ministère de la culture*, rubrique « Loi relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine », consulté le 03/05/2022.

<sup>96</sup> René-Jean Gourmelen, *La Protection juridique des monuments historiques*, 2016, p. 669.

<sup>97</sup> Jean-Pierre Bady, Marie Cornu, Jérôme Fromageau, Jean-Michel Leniaud et Vincent Négri, « Prologue », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine ...*, 2018, pp. 17 – 22, p. 21.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 21.

véritable mode disparaît avec l'élargissement de la notion de monument historique et de patrimoine en général. Elle aura en revanche marqué l'histoire et l'esthétique d'une époque, conférant à notre vision contemporaine du Moyen Âge un incontestable filtre romantique. Cette période doit donc se comprendre avec les schémas de pensées de son temps et il faut aujourd'hui rester alerte et critique sur notre perception des édifices restaurés tout en étant conscient de son importance dans la construction de la protection du patrimoine.

## 2. Grande restauration des anciens châteaux, la mode néo-médiévale

---

Nous avons vu que l'attention aux monuments historique naissait des risques de destructions massives ou emblématiques lors d'évènements ponctuels comme pendant la Révolution. Ces prises de conscience concernent dans un premier temps les édifices anciens, c'est-à-dire antiques et médiévaux. L'admiration de l'Antiquité et de ses restes est déjà particulièrement active depuis la Renaissance, mais pour la première fois le Moyen Âge est remis au goût du jour par l'esprit romantique. Et en effet, l'engouement considérable pour la préservation des restes du passé médiéval amène une partie de la société bourgeoise et aristocrate à réhabiliter des édifices, notamment des châteaux, dans le goût du Moyen Âge. Nous le verrons, certains sont plus ou moins rigoureux dans la recherche de l'esprit gothique, partant tantôt de constats archéologiques, s'adonnant parfois à des productions imaginaires. Il est en tout cas évident qu'il s'agit réellement d'un phénomène de mode qui touche la société française et européenne. Plus largement, les édifices médiévaux en ruines ou encore en état sont restaurés avec des techniques plus ou moins scientifiques qui proposent des éléments vraisemblables pouvant n'avoir jamais existé ou s'appuient sur des connaissances précises pour restituer un état ancien. L'architecture néo-gothique ou néo-médiévale est donc une forme architecturale du XIX<sup>ème</sup> siècle qui réemploie un certain nombre d'éléments de vocabulaire médiéval, essentiellement d'un point de vue décoratif pour la création d'un édifice ou d'une partie de celui-ci intervenant ou non dans un processus de restauration. Viollet-le-Duc utilise par exemple des procédés de constructions modernes pour réaliser ses « restaurations » dans le goût du Moyen Âge.

Dans le même temps que l'arrivée de la conservation des édifices qualifiés de monuments historiques, c'est toute une génération qui a cherché à faire renaître le passé médiéval. Si l'on parle souvent de restauration au XIX<sup>ème</sup> siècle, il est essentiel de distinguer ce terme des remaniements qui sont particulièrement fréquents, des sortes de restaurations exagérées. La restauration est définie comme un « ensemble de travaux, consolidations, remontages, reconstructions ou réfections, tendant à conserver un édifice<sup>99</sup>. » Le remaniement, comme une « modification de certaines parties d'un édifice

---

<sup>99</sup> Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Restauration », *Architecture, description et vocabulaire méthodiques*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2011, p. 40.

pour leur donner une autre destination ou un autre aspect<sup>100</sup>... ». Il faut aussi garder en mémoire que les modes de pensée ont évolué et que l'éthique de la restauration aujourd'hui est significativement différente de celle des architectes du XIX<sup>ème</sup> siècle. La fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et surtout le début du XX<sup>ème</sup> voient d'ailleurs les restaurations devenir de plus en plus rigoureuses et scientifiques pour les grands édifices classés en particulier.

Nous étudions deux exemples de châteaux restaurés entre le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle et le début du XX<sup>ème</sup> : le château de Chillon (1897 – 1914) et le château du Haut-Kœnigsbourg (1900 – 1918).

## 2.2. Château de Chillon (1896 – 1914)

Le château de Chillon (ill.38) constitue au contraire à la fin du XIX<sup>ème</sup> une version très rigoureuse de la restauration d'un château médiéval. En effet, Albert Naef<sup>101</sup> (1862 - 1936) est un scientifique qui fonde ses recherches sur des techniques précises et des sources archéologiques<sup>102</sup>. Outre ses fouilles de la forteresse, il cherche par exemple des témoins iconographiques de l'époque médiévale pour rendre une version du château correspondant à cette ère dans les motifs, les couleurs, les formes. Il voyage donc à plusieurs reprises et constitue des relevés scientifiques de meubles médiévaux trouvés dans des collections européennes, en Italie du Nord ou dans l'Empire, qu'il documente par la photographie et par de nombreuses notes écrites<sup>103</sup>. C'est ainsi qu'il découvre à Sion, en Valais, plusieurs coffres romans qu'il datait du XII<sup>ème</sup> – XIII<sup>ème</sup> siècles<sup>104</sup>, et qui correspondaient donc à l'époque de construction de Chillon qu'il voulait restituer. Outre l'importance iconographique de tels objets, c'est aussi une occasion de s'en inspirer pour recréer du mobilier qui meublerait le château restauré. Naef commande ainsi huit fac-similés de ces coffres dont six se trouvent encore à Chillon. Cette commande est particulièrement encadrée par le chapitre de Sion qui ne veut pas que ses meubles

---

<sup>100</sup> Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Remaniement », *Architecture, description et vocabulaire méthodiques*, 2011., p. 39.

<sup>101</sup> Pour la biographie de Naef, voir Claire Huguenin, « La Cheville ouvrière du projet : Albert Naef (1862 – 1936). Jalons biographiques », Denis Bertholet, Olivier Feihl et Claire Huguenin, *Autour de Chillon, Archéologie et restauration au début du siècle*, Lausanne, Document du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, 1998, pp. 55 – 59.

<sup>102</sup> Corinne Charles, « Albert Naef et la création en fac-similé de coffres romans pour le château de Chillon », Denis Bertholet, Olivier Feihl et Claire Huguenin, *Autour de Chillon ...*, 1998, pp. 207 – 214, p. 209.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 214.

précieux soient copiés ou contrefaits à maintes reprises<sup>105</sup>. Corinne Charles explique par ailleurs l'honnêteté de Naef dans cette entreprise par la tenue d'un *journal* sur les fabrications de ces copies ainsi que l'application de signatures et de dates sur les meubles<sup>106</sup>. La désignation de fac-similé plutôt que simple copie montre aussi la volonté de rappeler la dimension scientifique que prennent ces objets.

Il est intéressant dans notre étude de relever un détail qui met en lumière la problématique des « contrefaçons du siècle précédent<sup>107</sup> » condamnées par Naef. Le coffre à l'inscription *AVE MARIA* (MV 81) est copié en trois exemplaires, un conservé à Chillon, un à la cathédrale de Lausanne et un au château du Haut-Kœnigsbourg. Le plus ancien n'est pas commandé par Naef et n'est pas réalisé comme les autres par Henri Dirac mais par Travostino. Ce dernier utilise une méthode différente et reproduit les traces d'usure et d'ancienneté sur son meuble, ce que ne fait pas Dirac qui produit des éléments neufs<sup>108</sup>. Même si Travostino pose son estampille avec la date de réalisation (1900) et le lieu (Montreux), il reproduit le meuble le plus fidèlement possible, en prenant la peine de sculpter les traces d'usure. Nous voyons ici les modes d'actions du XIX<sup>ème</sup> siècle qui rivalisent d'inventivité pour « tromper » le spectateur et se rapprocher d'une esthétique romantique et médiévale. On ne fait peut-être pas cela en pensant aux futures générations qui pourraient être trompées, mais c'est malheureusement ce qui se produit et que nous reverrons plus tard. Soulignons que dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle, on perd de vue cette idée de reproduire « faussement » l'ancien et la copie est affichée comme telle pour ne pas tromper les générations futures.

La restauration de Chillon débute après la promulgation d'une loi sur les monuments historiques adoptée par l'État de Vaud en 1898<sup>109</sup>. Le lien entre monument historique et mode néo-médiévale ne se cantonne donc pas à la France. Il est par ailleurs intéressant de voir que la structuration d'une telle législation intervient sur un modèle similaire à celui de la France. C'est d'abord un intérêt grandissant pour une mode

---

<sup>105</sup> Corinne Charles et Claude Veuillet, *Coffres et coffrets du Moyen Âge*, 2012, vol. 1, p. 136.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>107</sup> Corinne Charles, « Albert Naef ... », Denis Bertholet, Olivier Feihl et Claire Huguenin, *Autour de Chillon ...*, 1998, pp. 207 – 214, p. 212.

<sup>108</sup> Corinne Charles et Claude Veuillet, *Coffres et coffrets du Moyen Âge*, 2012, vol. 1, p. 139.

<sup>109</sup> Voir : Claire Huguenin, « Histoire vaudoise des monuments. La loi de 1898 », *Patrimonial*, vol. 2, 2016, p. 45 – 50 ; Claire Huguenin, *Patrimoine en stock, les collections de Chillon*, Lausanne, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, 2010.

romantique et néo-gothique<sup>110</sup> qui amène à considérer le patrimoine médiéval pour son intérêt historique. Les restaurations se multiplient mais ne sont pas régulées et Albert Naef, chargé en 1894 de recenser les richesses archéologiques, architecturales et artistique du canton de Vaud<sup>111</sup>, s'évertue à contrôler l'ensemble pour éviter les malfaçons souvent non intentionnelles par ailleurs. Finalement, ce sont des destructions, soit conduites pendant des restaurations, soit par manque d'entretien, qui alerte l'État sur la nécessité de constituer un corpus législatif afin de fixer une politique commune concernant la préservation de ce patrimoine<sup>112</sup>. En tant que connaisseur du patrimoine vaudois et de sa préservation, Naef est évidemment le premier porteur du projet de loi<sup>113</sup>, inspiré par modèle français dans lequel l'archéologue a été formé. On retrouve notamment un poste d'archéologue cantonal, confié à Naef, qui dirige et coordonne l'ensemble du système ainsi qu'une Commission des monuments historiques<sup>114</sup>. Chillon devient à la fois le modèle et le terrain d'expérimentation de Naef qui reprend le chantier après plusieurs campagnes d'études et de petites restaurations. On décide à Chillon de rendre l'aspect du XV<sup>ème</sup> siècle mais certains aspects postérieurs sont tout de même conservés. C'est en cela qu'il s'inscrit dans cette mode qui fait le choix du Moyen Âge, même sur le plan scientifique et qu'en même temps il rompt avec les anciennes méthodes inspirées par Viollet-le-Duc. L'objectif principal de cette restauration est de constituer un musée de d'Histoire vaudoise<sup>115</sup>. Le ton est donné par Henry de Geymüller (1839 – 1909) avec une volonté marquée de montrer des collections différentes selon l'état des salles. Certaines rendraient une idée de l'aspect ancien du château car elles sont bien conservées et on les meublerait avec du mobilier correspondant à l'époque, au style, au caractère. Les collections d'armes seraient présentées dans un arsenal dédié et les collections déconnectées du château ou de son histoire doivent être placées sous des vitrines dans des pièces « dénuées de caractère ancien<sup>116</sup> ».

---

<sup>110</sup> Claire Huguenin et Gilbert Kaenel, « L'Éveil des sensibilités : heurs et malheurs du patrimoine antique et gothique », Denis Bertholet, Olivier Feihl et Claire Huguenin, *Autour de Chillon, Archéologie et restauration au début du siècle*, 1998, pp. 17 – 20, p. 17.

<sup>111</sup> Claire Huguenin, « De l'urgence d'une protection », Denis Bertholet, Olivier Feihl et Claire Huguenin, *Autour de Chillon ...*, 1998, pp. 35 – 40, p. 35.

<sup>112</sup> Denis Bertholet, Olivier Feihl et Claire Huguenin, *Autour de Chillon ...*, 1998, p. 9.

<sup>113</sup> Denis Bertholet, « La Loi de 1898 », Denis Bertholet, Olivier Feihl et Claire Huguenin, *Autour de Chillon ...*, 1998, pp. 41 – 48, p. 42.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>115</sup> Claire Huguenin, *Patrimoine en stock, les collections de Chillon*, Lausanne, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, 2010, p. 14.

<sup>116</sup> Claire Huguenin, *Patrimoine en stock ...*, 2010, p. 17.

### 2.3. Château du Haut-Koenigsbourg (1900 – 1918)

La forteresse du Haut-Koenigsbourg (ill.5, ill.6) est à l'origine un édifice médiéval. Elle apparaît dans les textes à la fin du XII<sup>ème</sup> siècle mais est détruite et reconstruite à plusieurs reprises à la fin du Moyen Âge<sup>117</sup>. En 1462 d'abord, elle est démolie par des troupes fédérées des villes voisines, puis est reconstruite dès 1479. À la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle, elle se dégrade progressivement n'étant plus suffisamment utilisée pour être entretenue. Les parties du château encore en état servent de bastion pendant la guerre de Trente ans et finissent par être bombardées en 1633, leur destruction étant achevée par un incendie. Le château du Haut-Koenigsbourg est donc une ruine depuis plusieurs siècles quand Guillaume II de Prusse, empereur allemand et roi de Prusse, l'acquiert à la suite d'un don de la ville de Sélestat et demande sa restauration. Son objectif est d'en faire un musée du Moyen Âge qui montre la puissance de son empire<sup>118</sup>. Plus qu'une simple restauration on assiste à une véritable reconstruction de l'édifice entre 1900 et 1908. Même si les fouilles archéologiques sont poussées, il est évident que la forme finale ne peut pas avoir été réellement existante et qu'une part d'invention et d'interprétation entre en jeu. L'empereur charge l'architecte Bobo Ehardt (1865 – 1945) de cette entreprise pour sa spécialisation dans l'architecture médiévale. Si ses modes opératoires sont globalement plus précis d'un point de vue scientifique dans la plupart de ses interventions, la restauration du Haut-Koenigsbourg reste exagérée par rapport aux connaissances archéologiques alors détenues<sup>119</sup>. L'architecte décide de faire renaître une version inspirée de l'état du château au XV<sup>ème</sup> siècle<sup>120</sup> qui correspondrait à sa dernière période de puissance avant le déclin qui mène à sa destruction. Il prévoit par ailleurs un large programme décoratif faisant intervenir peintures, sculptures et ameublement qui serviraient à rappeler le pouvoir impérial de Guillaume II. Un élément significatif de cet aspect est le bas-relief du portail aux armes des Hohenzollern, de Frédéric Barberousse et de Charles Quint sur lequel se trouve l'inscription « ce château a été restauré par Guillaume II, roi de Prusse et empereur des Allemands » (ill.10). Pour l'historien Jean-Claude Richez, cette restauration est donc à comprendre avec le prisme

---

<sup>117</sup> Marie-Philippe Scheurer, « Château fort dit Château Fort de Haut Koenigsbourg », notice de l'Inventaire général, base Mérimée, Plateforme ouverte du patrimoine, 1993.

<sup>118</sup> Jean-Claude Richez, « Le Château du Haut-Koenigsbourg. Frontière, mémoire, illusion », *Revue des sciences sociales de la France de l'Est*, n°18, *L'Identité : un mythe refuge ?*, 1990, pp. 125 – 129, p. 125.

<sup>119</sup> Jean Mesqui, « Le Haut-Koenigsbourg aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *Bulletin Monumental*, tome 137, n°4, 1979, p. 383.

<sup>120</sup> Jean-Claude Richez, « Le Château du Haut-Koenigsbourg... », *Revue des sciences sociales ...*, n°18, 1990, pp. 125 – 129, p. 127.

de la présence de la présence de l'Empire allemand et le cortège idéologique qui fonctionne avec lui. Il compare ainsi le château d'aujourd'hui à une borne encore présente dont la frontière aurait disparu, celle-ci subsistant tout en étant dépourvue de sens aux yeux de ceux qui l'observent<sup>121</sup>.

Pour servir de collections, l'architecte en charge de la reconstruction sélectionne des objets médiévaux mais en fait aussi créer jusqu'en 1918. Sur la proposition de Naef (voir 2.2. et 3.2. à propos de Naef et de Chillon), consulté par Guillaume II en prévision de la reconstruction, de nouveaux exemplaires des fac-similés des coffres de Sion<sup>122</sup> sont réalisés. Ceci est tout à fait symptomatique de la recherche de mobilier médiéval. Même si les recompositions et les fabrications néo-gothiques sont nombreuses, ce n'est pas le cas des copies des coffres de Sion dont la facture ne trompe pas et dont les documents conservés attestent des copies comme nous l'avons vu précédemment. En revanche, Corinne Charles explique la difficulté qu'elle rencontre de manière globale dans l'étude du mobilier du Haut-Kœnigsbourg<sup>123</sup> en l'absence d'archives concernant les collections puisqu'elles ont été brûlées au cours de la Seconde Guerre mondiale. La plupart du temps, il est particulièrement complexe d'établir une datation des pièces de mobilier d'aspect ancien lorsque ceux-ci ne sont pas documentés par des archives ni identifiés par des marquages spécifiques. Ils ont en effet pu être créés au XIX<sup>ème</sup> siècle, trompant par leur aspect l'observateur contemporain.

Les systèmes de présentation et de médiation de l'édifice et de son contenu doivent être faits pour prendre en compte tous ces aspects et tout en mettant en avant la restauration, son contexte et ses objectifs. C'est en effet ce qui est mis en avant, notamment concernant l'architecture. Plusieurs panneaux expliquent les restaurations dans plusieurs espaces dédiés. La mise en perspective de la forteresse reconstituée par rapport aux ruines et aux états successifs du château est particulièrement pertinente et simple pour la compréhension, pouvant donc s'adresser au grand public qui saisit aisément l'ampleur des éléments restitués (parfois abusivement) par Ebhardt. Nous retrouvons ceci sur une chronologie (ill.7) avant de passer le portail, puis dans une salle dédiée aux restaurations (ill.8) et enfin dans une maquette des ruines (ill.11). Prenons en considération la salle dédiée aux restaurations. L'essentiel des panneaux (voir annexe

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>122</sup> Corinne Charles, « Albert Naef ... », Denis Bertholet, Olivier Feihl et Claire Huguenin, *Autour de Chillon ...*, 1998, pp. 207 – 214, p.207.

<sup>123</sup> Corinne Charles et Claude Veuillet, *Coffres et coffrets du Moyen Âge*, 2012, vol. 1, p.144.

1) insistent sur la restauration, soulignant surtout les prouesses techniques mises en place par l'Empire (« déploiement des techniques les plus modernes »), et pas seulement sur la restauration en elle-même, son caractère plutôt scientifique (« une grande campagne de relevés photographiques est effectuée en 1900 ») ainsi que les réserves qu'on peut émettre concernant celles-ci.

En fin de parcours, nous retrouvons une autre salle dédiée aux restaurations et en particulier au matériel archéologique des fouilles qui les ont précédées (voir annexe 3). Le contenu des panneaux insiste de nouveau sur l'aspect scientifique de la restauration dans sa dimension archéologique, mais surtout sur la méthode utilisée par Ebhardt pour « recréer les décorations ». Cet aspect est intéressant à mettre en avant auprès du public pour qu'il comprenne que le château qu'il voit n'est pas seulement le fruit d'un imaginaire mais qu'il est inspiré de restes et de documents pour être finalement une forme « vraisemblable » de la forteresse qui a existé. Nous retrouvons notamment le visage en bas-relief qui a été copié pour servir de clef de voûte à l'escalier du donjon (ill.15). On évoque aussi la datation des restes qui rappellent que l'occupation du Haut-Kœnigsbourg n'est pas seulement médiévale. On parle finalement à plusieurs reprises de « ressusciter l'époque des chevaliers » (voir annexe 3), de « prestige du XV<sup>e</sup> siècle » (voir annexes 1 et 3), mais jamais de pouvoir impérial et de puissance de Guillaume II, donnée qui peut manquer pour saisir la cohérence de cette restauration.

Toujours concernant l'architecture, la cour intérieure est décrite sur un panneau indépendant (voir annexe 2) qui détaille chaque partie qui l'entoure. Nous notons que les galeries sont des restitutions et que les fresques sont inspirées de l'actuel musée d'Histoire à Valère en Suisse. Il en va de même pour l'escalier (ill.14), rendu d'après les relevés archéologiques et les mentions dans les textes. Le panneau montre d'ailleurs une image similaire à la nôtre de l'escalier avant les restaurations pour que le visiteur puisse le comparer à l'existant. Ces exemples permettent de montrer la restitution dans le détail d'éléments interprétés. Le visiteur comprend alors le caractère double de ces restaurations, à la fois référencées et potentiellement exagérées par rapport à la version qui aurait pu exister, visant la vraisemblance plutôt que l'exactitude historique et générant le débat. C'est précisément le cas concernant l'explication relative au donjon. L'architecte Bobo Ebhardt se serait appuyé sur des textes d'archives pour justifier la

hauteur qu'il a donné à cet élément central et culminant de la forteresse. Cependant, il a reçu à ce sujet de vives critiques de la part de ses détracteurs.

Le cas de l'explication concernant le donjon va toujours dans ce sens en expliquant les critiques reçues pour la hauteur rendue qui serait appuyée sur des textes.

En revanche, la médiation autour du mobilier n'est absolument pas suffisante. La cuisine est une des seules pièces à être présentée avec une mise en scène pittoresque, c'est-à-dire avec des accessoires recréant sa fonction. Nous trouvons alors quelques céramiques exposées sous des vitrines (ill.12) sans cartels ni panneaux ainsi que des bouquets de plantes aromatiques séchées et des marmites dans les cheminées (ill.13). Ce type de mise en scène est ancien et n'est plus utilisé dans les scénographies actuelles dont nous reparlerons ultérieurement. Il s'agit ici de donner au visiteur le sentiment « immersif » si recherché par les structures patrimoniales pour donner une expérience de visite vivante. Et pourtant la présence de vitrine perturbe cela, alors même qu'aucune explication sur les objets qui y sont présentés n'est donnée.

La salle d'armes (ill.19) expose plusieurs armes, « hallebardes, épées, arbalètes et armures » (voir annexe 4), mais aucune information supplémentaire n'est donnée, le visiteur ne peut que les regarder. Il s'y trouve aussi une copie de poêle alsacien. Plusieurs autres sont visibles au cours de la visite dont un qui est accompagné d'un panneau explicatif (ill.9) exposant le système de chauffage qu'il constitue, mais rappelant aussi que les poêles visibles sont reconstitués au XX<sup>ème</sup> à partir de fragments des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles.

Un document d'aide à la visite (voir annexe 4) est disponible en plusieurs langues. Il explique d'abord l'histoire du château puis déroule les informations suivant le sens de la visite. Nous y trouvons aussi un focus « architecture » qui reprend l'histoire du château du point de vue de la forme et de ses éléments construits et un focus « restauration » qui évoque la portée de la restauration pour Guillaume II et son Empire ainsi que la présence de copies d'œuvres exceptionnelles (les coffres de Sion et un poêle) dans les collections de mobilier, celles-ci n'étant par ailleurs pas signalées dans le parcours. La visite est organisée avec une courte introduction qui présente la forteresse dans son aspect défensif et technique puis quatre sections qui présentent les différentes parties visitées : la cour, le second étage, le premier étage, le grand bastion. Au cours de la visite, le public est amené à traverser plusieurs séries de pièces en enfilade, meublées

pour la plupart. Dans le document, deux phrases seulement évoquent le mobilier : « Le mobilier de la chambre de lorraine -110- vient de cette province et a été offert par les Lorrains à l'empereur » ; « Le poêle en céramique jaune est constitué de carreaux copiant les carreaux de poêle trouvés lors de fouilles ». Il n'y a donc aucune information sur les nombreux coffres, armoires, lits et autres meubles. Et pourtant, des informations sont connues sur certains éléments. On retrouve par exemple une des copies en fac-similé des coffres de Sion (ill.16) qui côtoie d'autres meubles plus anciens, ce qui pose problème dans la mesure où le public ne fera pas de différence entre le meuble ancien et le fac-similé. Nous pouvons aussi citer le lit à ciel Renaissance rhénane du XVIII<sup>ème</sup> siècle (ill.17) dont la notice Palissy est détaillée ainsi qu'un coffre en chêne daté du XV-XVI<sup>ème</sup> siècle, tous deux classés au titre des monuments historiques. Aucun cartel ni panneau explicatif ne les évoquent. Le visiteur est donc confronté à ces ensembles sans pouvoir comprendre de quoi il s'agit, la raison de leur présence ici ni l'époque à laquelle ils appartiennent.

Les deux châteaux étudiés sont des cas bien différents. L'un est des plus scientifiques grâce aux nombreuses études archéologiques et historiques menées par Naef et l'autre est porté entre restitution archéologique et volonté impériale. Tantôt monument, tantôt musée, c'est finalement la manière de présenter leur histoire et les modifications apportées entre le XIX<sup>ème</sup> et le XX<sup>ème</sup> siècle qui permet d'être juste envers le visiteur. Nous avons vu que le mobilier joue un rôle capital dans ces restaurations et leur présentation, mais qu'il n'est pas toujours mis en valeur à la hauteur de ce qu'il représente. Nous allons donc à présent étudier cette question avec davantage d'attention.

### 3. Conséquences sur la valorisation contemporaine du mobilier en monument historique

---

Les perturbations du XIX<sup>ème</sup> siècle sur les monuments médiévaux sont nombreuses. Dans l'imaginaire collectif actuel, le Moyen Âge ressemble aux illustrations présentes dans les grands manuscrits enluminés comme *Les Très riches heures du duc de Berry* du début du XV<sup>ème</sup> siècle comme on l'a cru ou laissé penser au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ainsi, le grand public associe aisément le néo-gothique à l'architecture médiévale, son esprit ne distinguant pas les deux styles. La médiation autour des modifications apportées par le XIX<sup>ème</sup> siècle à partir d'un Moyen Âge rêvé sur les édifices est donc capitale pour faire comprendre au grand public que l'état d'origine était bien différent de celui que l'on voit actuellement. Il en va de même pour le mobilier. Les visiteurs doivent comprendre comment les modèles sont parvenus jusqu'à nous, les techniques de vieillissement, les recompositions à partir d'anciens meubles. Il n'est pas scientifiquement honnête de laisser planer un doute sur l'origine des objets et des édifices et de laisser penser que l'histoire nous a transmis tous ces restes médiévaux, dans un bon état de conservation et avec les motifs néo-gothiques. Il faut donc particulièrement insister sur les modifications apportées au cours XIX<sup>ème</sup> siècle, car c'est une notion qui reste complexe et obscure pour un grand nombre de visiteurs qui n'ont pas de connaissances avancées en histoire ou en histoire de l'art.

Il s'agit donc ici de voir comment quelques grands monuments exemplaires de ces transformations mettent en place leur politique de médiation et comment ils expliquent l'influence de la période sur les formes visibles aujourd'hui dans et sur ces édifices et leur mobilier. Nous pourrions alors comparer d'une part l'Hôtel-Dieu de Beaune, qui est un édifice médiéval conservant une large partie de son mobilier d'origine et qui a été restauré par l'architecte Maurice Ouradou (1822 - 1884), et d'autre part le château de Chillon dont les études archéologiques menées par Albert Naef lui ont permis de réaliser un vaste chantier de restauration.

#### 3.1. Hôtel-Dieu de Beaune mobilier médiéval d'origine et restitutions néo-médiévales (1443 – v. 1500 ; 1872 – 1878)

L'étude de l'Hôtel-Dieu de Beaune (ill.20) et de son mobilier est justifiée par sa chronologie. Il s'agit d'un monument médiéval qui est un des rares à rassembler encore aujourd'hui une très grande collection de son mobilier d'origine. Nous cherchons donc

ici à voir comment s'organise le lien entre le monument et son mobilier, quels sont les moyens utilisés pour présenter celui-ci. Nous présenterons donc les grandes lignes historiques de l'édifice avant de proposer une description et une analyse du monument et de son mobilier et de la manière de les présenter (cartels, panneau, sens de visite, propos défendu, documents d'aide à la visite...).

L'hôtel-Dieu de Beaune est construit entre 1443 et 1500 par Nicolas Rolin<sup>124</sup>, chancelier du duc de Bourgogne depuis 1427. Une partie du bâtiment médiéval est encore conservée, ainsi qu'une partie de son ameublement original. En revanche, à ces restes médiévaux s'ajoutent des modifications postérieures. D'une part, la vie de l'Hôtel-Dieu se poursuit jusqu'en 1971 avec de nouveaux bâtiments qui sont ajoutés. C'est notamment l'aile saint-Louis, construite en 1660, mais surtout un intérieur qui subit de larges modifications dans ses dispositions pour s'adapter à la pratique moderne de la médecine<sup>125</sup> : la pharmacie étant un bon exemple (ill.31).

D'autre part, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, les lieux subirent d'importantes restaurations<sup>126</sup> dans la mouvance des idées Viollet-le-Duc. En effet, après un abandon du projet de restauration de l'architecte Pierre-Paul Petit en 1845, Viollet-le-Duc en personne étudie le cas de l'Hôtel-Dieu. Mais en 1872, après l'abandon d'un second projet de restauration pour la grande salle dont l'état était particulièrement dégradé, Maurice Ouradou, gendre de Viollet-le-Duc, doit réaliser un nouveau projet de restauration. Suivant les idées de son maître et beau-père, il n'hésite pas à recréer des éléments, dont du mobilier (ill.23, ill.35, ill.36). Grâce à une large documentation constituée par lui de 1874 à 1878 à propos de ces restaurations, les connaissances scientifiques permettent de délimiter les périodes de construction pour chacune des parties de l'édifice. De manière générale, les archives ne manquent pas et les connaissances sont assez complètes. En particulier, un inventaire<sup>127</sup> de 1501 détaille les

---

<sup>124</sup> Sur Nicolas Rolin, voir les articles d'introduction du catalogue d'exposition : Corinne Charles *et alii*, *La Bonne étoile des Rolin : Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du XV<sup>ème</sup> siècle*, Autun, Musée Rolin, 1994.

<sup>125</sup> Pierre Jugie, « La Construction de l'Hôtel-Dieu de Beaune (1443-vers 1500) », Corinne Charles *et alii*, *La Bonne étoile des Rolin ...*, 1994, pp. 31 – 41, p. 31.

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 37 – 38.

<sup>127</sup> Inventaire publié par Jean-Baptiste Boudrot, *Petit cartulaire de l'Hostel-Dieu de Beaune – Inventaires, bulles pontificales, lettres patentes des ducs de Bourgogne et des rois de France*, Beaune, 1880, pp. 3-27. Comparé aux pièces existantes par Corinne Charles dans « L'Art du meuble en Bourgogne au XV<sup>ème</sup> siècle », Brigitte Maurice-Chabard (Ed.), *La Splendeur des Rolin, Un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, Paris, Picard, 1999, pp. 201 – 238.

objets commandés et présents dans l'Hôtel-Dieu à son ouverture aux premiers malades, une aubaine pour la recherche.

Pour le visiteur, il est bien plus complexe d'appréhender les différences entre les parties anciennes et les parties récentes, ainsi qu'entre un mobilier ancien et un mobilier récent. Il est donc essentiel d'insister largement sur l'importance des modifications. Il faut que le public comprenne et retienne qu'il n'a pas visité le site tel qu'il était au Moyen Âge. Il faut parvenir dans la médiation à déconstruire l'imaginaire collectif associant cette période à l'ancien monde, le très courant « à l'époque ». La plupart du temps, les personnes ont des difficultés à faire la différence entre les styles récents et anciens, d'autant plus lorsqu'il s'agit de style médiéval et néo-médiéval qui requièrent un œil affuté. Il faut donc donner des clés de lecture simples mais qui permettent de comprendre efficacement que les restes qui nous sont parvenus peuvent avoir été modifiés depuis l'époque médiévale même s'il est tentant de jouer sur l'ancienneté des monuments pour attirer le visiteur, friand d'anecdotes de cape et d'épée.

Le visiteur ne voit que les parties accessibles depuis le rez-de-chaussée (voir plan de visite en annexe 5). Il entre d'abord dans la cour d'honneur qui organise tout l'édifice (ill.21). Commencer par cet espace dans lequel on passe à plusieurs reprises est pratique pour gérer les flux de visiteurs et en même temps pertinent pour la médiation. L'Hôtel-Dieu de Beaune est en effet construit et réparti principalement autour de la cour. Il s'apparente à un cloître qui dessert les différents espaces qui l'entourent. On permet au visiteur de comprendre l'organisation des bâtiments en le faisant retourner dans cet espace ouvert à plusieurs reprises. Nous entrons ensuite dans la célèbre « salle des pôvres » (ill.22) qui accueillait autrefois le célèbre retable de van der Weyden. Nous traversons cette large pièce entièrement meublée par les banquettes reconstituées par Ouradou (ill.22, ill.23). Nous y trouvons aussi des chaises et des tables de chevets supportant des objets en étain. Quelques mannequins sont habillés avec des tenues de soignantes religieuses. L'ensemble est mis à distance par un mobilier d'exposition qui présente vitrines et panneaux, montrant divers objets et donnant de courtes explications complémentaires sur des sujets précis (ill.24, ill.35, ill.36). À la fin de la salle, des reproductions de tapisseries et du retable complètent l'ensemble de pupitres et de stalles qui entourent l'autel (ill.25, ill.26). Nous sortons ensuite du grand bâtiment sur rue dont l'origine remonte au Moyen Âge. Nous entrons dans la salle saint-Hugues

(ill.27), aménagée en 1645, mettant en avant les bienfaiteurs qui sont intervenus pour l'Hôtel-Dieu. Nous traversons ensuite la salle saint-Nicolas qui propose panneaux et vitrines d'exposition (ill.28), puis la cuisine qui montre une mise en scène pittoresque (ill.30). Nous visitons ensuite la pharmacie (ill.31) qui présente les pratiques de la médecine à l'Hôtel-Dieu après le XVIII<sup>ème</sup> siècle. Finalement, nous pénétrons l'aile saint-Louis, entièrement réaménagée pour accueillir le musée.

Il y a donc une réelle séparation du monument historique et son histoire d'une part et de son contenu ancien d'autre part. Le site s'organise en une partie « monument » avec des pièces meublées et organisées selon leurs anciennes fonctions (du Moyen Âge à la fin de l'utilisation des lieux au XX<sup>ème</sup> siècle) et une partie musée avec des meubles (principalement des coffres), des tapisseries, quelques tableaux. Le mobilier de la première partie provient essentiellement des restaurations d'Ouradou, mais ce sont aussi des objets qui ont servi jusqu'à la fermeture de l'Hôtel-Dieu ainsi que du matériel scénographique comme des éléments en cire qui tentent de donner un aspect vivant à l'ensemble, ce qui s'oppose aux modes scénographiques actuelles. Le musée permet de montrer les pièces rares et précieuses et en particulier les coffres médiévaux et de la Renaissance qui bénéficient à la fois d'une maîtrise de leur environnement physique mais aussi d'une présentation muséale et scientifique qui permet l'accrochage de cartels détaillés sur lesquels nous reviendrons. La disposition des objets (tableaux compris) hors de leur emplacement d'origine (alors qu'il est la plupart du temps connu) perturbe la contextualisation des œuvres. Dans le cas du retable et de tapisseries (ill.25), des reproductions sur panneaux à taille réelle sont placées à l'emplacement d'origine pour permettre au visiteur de mieux comprendre la raison de leur création et comment les habitants des lieux vivaient avec ces objets. Cette mise en place a été réalisé à l'occasion de l'exposition *Le Bon, Le Téméraire et le chancelier – Quand flamboyait la Toison d'or*<sup>128</sup>. Il n'y avait donc avant cela aucun rappel de la présence du retable à l'extrémité de la salle des Pôvres. Ici, un choix a été fait, celui de privilégier la conservation des objets précieux à leur mise en contexte. Le recours à la reproduction à taille réelle est un bon moyen pour compenser les manques mobiliers dans la partie monument historique.

---

<sup>128</sup> Exposition *Le Bon, Le Téméraire et le chancelier – Quand flamboyait la Toison d'or*, présentée du 4 décembre 2021 au 31 mars 2022 aux Hospices de Beaune (musée de l'Hôtel-Dieu), l'Hôtel des Ducs de Bourgogne (musée du Vin) et la Porte Marie de Bourgogne (musée des Beaux-Arts). George Philippe (commissaire d'exposition), *Quand flamboyait la toison d'or : Le Bon, le Téméraire et le Chancelier Rolin (1376 - 1462)*, Beaune, Hôtel-Dieu des hospices civils de Beaune, 2021.

Sur le plan de la médiation, la construction du monument est mise en avant dès la pénétration à l'intérieur de l'édifice avec un plan urbain du XVIII<sup>ème</sup> siècle reproduit sur un grand panneau (ill.33). Nous comprenons donc que l'histoire de l'édifice est longue et en perpétuelle évolution du Moyen Âge à nos jours. De la même manière, nous retrouvons avant d'entrer dans la « salle des pôvres » un plan du bâtiment sur rue expliquant son organisation (ill.34). Nous voyons donc que la volonté est de mettre en avant une compréhension globale de l'édifice et de son histoire. L'utilisation de plans et de panneaux illustrés permet de faciliter la lecture et la visibilité des informations pour le public. La médiation autour des modifications apportées au XIX<sup>ème</sup> siècle est importante et très pertinente. Nous retrouvons notamment dans la « salle des pôvres » plusieurs panneaux et vitrines qui proposent des focus sur les interventions d'Ouradou (ill.35, ill.36). On y explique notamment les créations de mobilier et d'éléments décoratifs par l'architecte « dans l'esprit du 15<sup>e</sup> siècle ». Plusieurs panneaux complètent ceci et on retrouve un discours très clair sur les parties anciennes et celles restaurées au XIX<sup>ème</sup> siècle dans le document d'aide à la visite analysé ensuite. Le problème qui pourrait faire que le visiteur ne retient pas toutes ces informations est qu'il faut lire durant toute la visite. Les panneaux sont foisonnants et peuvent parfois déstabiliser le public d'autant plus qu'un visiteur néophyte peut être rapidement noyé dans la quantité d'informations. L'exposition *Le Bon, Le Téméraire et le chancelier – Quand flamboyait la Toison d'or* complète par ailleurs la médiation habituelle avec de nombreux panneaux qui paraissent cependant indispensables à la compréhension de l'ensemble. Il semble donc étrange que ceux-ci ne fassent pas partie du parcours permanent. Il est préférable de donner beaucoup d'informations pour contenter le public connaisseur puisque le grand public n'est en aucun cas contraint de lire l'intégralité des panneaux.

La salle saint-Nicolas (ill.28) est une salle d'exposition sur l'Hôtel-Dieu et son histoire. Elle dispose de plusieurs vitrines présentant des objets divers ainsi que des panneaux explicatifs sur des sujets particuliers comme le déroulement du chantier médiéval (ill.37). Ceux-ci sont détaillés et offrent un contenu riche. Cependant, ils manquent d'illustration par des objets de la collection. Ils sont en effet déconnectés du contenu des vitrines (ill.29) qui n'est pas expliqué. Ni cartels, ni panneaux ne présentent les éléments de ferronnerie, les tuiles et autres objets pourtant disposés en alternance avec les panneaux évoqués précédemment. Cette salle de transition entre plusieurs

pièces dont l'aménagement rappelle les fonctions dénote avec le reste, créant une rupture dans la continuité de la visite.

La cuisine dans son aménagement pittoresque est éloignée des scénographies actuelles, comme déjà évoqué dans le cas du Haut-Kœnigsbourg. Nous reviendrons ultérieurement sur ces questions d'aménagement et de mise en scène. Le but d'une telle présentation est de faire « vivre » la pièce, d'accentuer la mise en contexte du bâtiment et des objets qui s'y trouvent pour que le visiteur comprenne comment la vie s'organisait à l'intérieur. Ici, des panneaux (voir annexe 6) expliquent que cette mise en scène évoque l'état du XIX<sup>ème</sup> siècle. Nous y trouvons aussi des descriptions du vaisselier et du grand fourneau. Malgré l'usure des panneaux et leur forme ancienne (voir annexe 7), ils renseignent les éléments essentiels à connaître sur la pièce et ses éléments de mobilier les plus importants.

Les explications concernant le mobilier d'origine sont principalement données dans la partie musée (salle saint-Louis) que l'on visite en fin de parcours. Des cartels ont l'avantage d'être méticuleusement détaillés, une aubaine pour les initiés qui trouvent ici un foisonnement d'informations (ill.32). En revanche, pour le grand public, il est très difficile d'être touché par un musée présentant des coffres médiévaux. Les visiteurs ne font que passer devant les objets sans y faire attention, après une visite déjà conséquente des bâtiments. Si le retable du jugement dernier attire davantage les regards, il n'y a pas de médiation intuitive ni attractive dans cette partie. Le guide sous format papier permet de pallier ces problèmes.

Il s'agit du principal document d'aide à la visite. C'est un dépliant disponible en plusieurs langues qui présente l'édifice dans sa globalité avant de traiter de chaque salle séparément pour accompagner le cheminement du visiteur (voir annexe 5). Nous y trouvons aussi les informations pratiques et surtout un plan avec des numéros qui indiquent le nom des salles et parfois leur contenu. Une introduction, *un palais pour les « pôvres »*, présente la construction de l'édifice par Nicolas Rolin et la conservation de son rôle d'hôpital jusqu'en 1971. Vient ensuite le parcours de visite. La grande salle des pôvres est présentée dans ses fonctions, ses données techniques mais aussi son mobilier (« lits », « tables », « bancs », « vaisselle », « coffres » (voir annexe 5)) et explique la restitution du mobilier gothique par Ouradou au XIX<sup>ème</sup> siècle. Les décors sont eux aussi décrits et commentés. Un paragraphe sur la chapelle évoque son lien avec la grande salle

et la présence du retable. De même, la présentation de la salle saint-Hugues ne fait pas d'impasse sur le mobilier et les décors, évoquant leur fonction et leur utilisation. La salle saint-Nicolas est principalement décrite à travers les modifications qu'elle a subies puisqu'elle n'est aujourd'hui qu'une salle d'exposition. Le texte concernant la cuisine complète les panneaux présents dans la pièce en communiquant des informations sur d'autres éléments de mobilier et objets comme la cheminée et sa potence articulée ou encore le tournebroche. Il en va de même pour la pharmacie et son officine. Enfin, on nous raconte l'histoire de la salle saint-Louis et on nous présente certaines pièces de sa collection dont plusieurs coffres et tapisseries. L'œil du visiteur est donc attiré par les éléments essentiels et leurs principales caractéristiques (le motif de « plis de parchemin » sur un coffre gothique par exemple). On termine en évoquant la production viticole et son importance pour l'Hôtel-Dieu. Le polyptyque du *Jugement dernier* est quant à lui décrit et expliqué précisément.

Ce document contient aussi des QR codes qui donnent accès à un court audioguide mettant en scène Nicolas Rolin et son épouse Guigone de Salins, fondateurs de l'Hôtel-Dieu. Ils expliquent son contexte de création, mettent en scène des extraits de textes d'archives, notamment la charte de fondation et expliquent le lien entre l'Hôtel-Dieu et la production viticole.

Finalement, il ressort que ce document synthétique communique l'ensemble des informations d'importance en conjuguant monument et mobilier. Les textes sont courts et incitent donc à la lecture. Les données sont précises et claires et facilitent la compréhension de l'édifice et de son contenu et le lien qu'ils ont entretenu par le passé. Il permet en particulier dans la grande salle et la salle saint-Hugues de projeter une mise en scène dans l'imaginaire du visiteur en lui décrivant l'organisation des salles quand elles étaient utilisées.

De manière générale, l'Hôtel-Dieu de Beaune dispose d'une importante médiation indirecte qui passe par des panneaux, des cartels et un dépliant. L'édifice et son contenu sont présentés de manière précise, détaillée et foisonnante, tout en permettant au visiteur de sélectionner les informations dont il a besoin, sans en manquer. Le jeu entre le bâtiment et le mobilier permet de comprendre l'histoire de l'ensemble et son fonctionnement. Enfin, les restaurations du XIX<sup>ème</sup> siècle sont mises en avant et on ne se contente pas de présenter le monument comme médiéval. Il faut tout de même souligner

que dans ce cas précis, les sources sont foisonnantes, ce pour l'ensemble de la chronologie de l'édifice, époque médiévale comprise.

### 3.2. Château de Chillon, mobilier néo-médiéval et remeublement

Revenons sur le cas du château de Chillon pour considérer la question de la valorisation de son patrimoine restauré et de ses collections de mobilier.

La visite du château est libre ou audio-guidée, et propose de nombreux panneaux explicatifs dont une grande partie aborde les procédés de restauration entrepris par l'architecte-archéologue Albert Naef (ill.39). La présentation d'extraits de son *journal des travaux* (ill.40) est par ailleurs très pertinente car elle permet de montrer au visiteur la méthode utilisée pour la restitution d'éléments ainsi que le lien constant entre archéologie et restauration architecturale. Il n'y a donc pas de doute dans la présentation du site comme reproduction et réinterprétation archéologique d'un site médiéval à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et début du XX<sup>ème</sup> siècle. Cette situation est naturelle dans la mesure où c'était déjà la volonté de Naef qui ne voulait « pas tromper les générations futures, quand les meubles auront vieilli naturellement<sup>129</sup>. » Son entreprise s'inscrit réellement dans une démarche scientifique et archéologique comme nous l'avons vu précédemment. Les dispositions actuelles et les procédés de valorisation rendent clairement cela, parlant précisément de l'archéologue et de son rapport à Chillon.

Dans l'ensemble, les pièces sont meublées comme c'est le cas de la salle à manger du châtelain (ill.41) ou encore de la chambre à coucher bernoise avec son aménagement du XVIII<sup>ème</sup> siècle (ill.45). D'autres sont vides et se visitent essentiellement pour leur forme ou leurs décors peints ou sculptés comme c'est le cas de la chapelle ou de la prison de Bonivard. Enfin, certaines pièces sont devenues des salles d'exposition pour les collections de Chillon, comme c'est le cas de la *Aula Nova* qui sert d'espace de présentation pour les coffres médiévaux (ou néo-médiévaux) et Renaissance ainsi que du donjon dans lequel se trouvent les collections d'armements. Cet agencement répond aux différentes fonctions actuelles de la forteresse de Chillon : monument, musée et espace de réception. De même qu'à Beaune, les meubles les plus prestigieux sont rassemblés pour être exposés ensemble mais ne sont pas présentés par des cartels.

---

<sup>129</sup> Corinne Charles, « Albert Naef ... », Denis Bertholet, Olivier Feihl et Claire Huguenin, *Autour de Chillon ...*, 1998, pp. 207 - 214, p. 212.

Seuls des panneaux (voir transcription en annexe 9), bien détaillés par ailleurs, présentent ces collections dans leur ensemble sans traiter de chaque meuble en particulier. Ceux-ci expliquent de quoi sont constituées les collections de mobilier de Chillon et les orientations des acquisitions de celles-ci conduites par Naef puis continuées après 1920 pour meubler les nouvelles salles restaurées. Nous comprenons alors l'étendue des restaurations et l'intérêt de l'achat de collections pour compléter la vision qu'offre le monument. Par ailleurs, on parle de l'utilisation du mobilier par les cours itinérantes de Savoie et des modes de production des coffres : du roman au gothique, de la Renaissance au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Voyons précisément un extrait du premier panneau<sup>130</sup> :

Le meuble est une source d'information d'une grande richesse, il est le témoin privilégié des savoir-faire des artisans, des usages, des goûts, du rang social de leurs anciens propriétaires. Dès le Moyen Âge, le coffre est le meuble de rangement par excellence. Il peut contenir des habits, des armes, de l'argent, des documents, mais aussi simplement des provisions. La variété des types est dépendante des multiples usages...

Ce passage permet d'insister sur l'importance du coffre comme élément principal du mobilier médiéval, ce qui ne va pas de soit pour les personnes vivant au XXI<sup>ème</sup> siècle. La manière dont est formulé le texte amène aussi plusieurs clés d'analyse et de compréhension pour un visiteur novice. On comprend alors qu'aujourd'hui le meuble est entre autres une source historique, et concernant de nombreux aspects. La précision des fonctions est aussi pertinente car le coffre est peu ou n'est plus utilisé dans les sociétés contemporaines et qu'il est souvent simplement associé au coffre-fort dans les mentalités.

Ces panneaux sont donc précieux car ils concernent uniquement le mobilier qui fait souvent défaut à la médiation. Ils sont les seuls outils de médiation à propos du mobilier à Chillon puisque nous allons voir que la brochure ne le présente jamais. Leur contenu est simple et accessible au grand public mais la disposition de la salle n'est pas attirante pour lui. Le visiteur initié se dirigera quant à lui davantage dans cette pièce mais l'absence de cartel ne lui fournira pas suffisamment d'information. Les panneaux sont déconnectés des objets dans la mesure où rien n'implique de regarder les coffres alors qu'ils pourraient pourtant gagner en intérêt aux yeux du grand public. De plus, si

---

<sup>130</sup> Texte complet en annexe 9.

les fac-similés des coffres de Sion sont évoqués rapidement dans les textes, les deux exemplaires présents dans la pièce ne sont pas signalés (ill.43, ill.44). Un troisième exemplaire situé plus loin dans le parcours de visite n'est pas signalé non plus (ill.46). Le visiteur ne peut donc pas faire la différence entre le mobilier ancien et le mobilier du XIX<sup>ème</sup> – XX<sup>ème</sup> siècle ce qui peut être problématique dans la compréhension globale de la visite.

Un dépliant (voir annexe 8) constitue le principal document d'aide à la visite, il est disponible gratuitement en plusieurs langues. Il peut être complété par la location d'un audioguide. Dans les deux cas, il s'agit d'un support de visite indispensable dans la mesure où le parcours n'est pas contraint par l'organisation du bâtiment. Il faut donc suivre un de ces deux supports pour s'orienter. On trouve notamment sur le dépliant plusieurs plans de la forteresse selon les étages. Chaque salle est numérotée et correspond à un texte du dépliant. Une introduction présente les trois grandes périodes historiques du château. Elle souligne l'importance de Naef dans la recherche scientifique qui a permis de connaître ces informations ainsi que les restaurations qu'il a entreprises et qui durent encore aujourd'hui. S'ensuivent quarante-deux paragraphes présentant les différents espaces du château. Chaque partie est décrite et datée précisément concernant sa création et ses potentiels aménagements successifs ainsi que les restaurations qu'elle a pu subir en parlant des méthodes utilisées pour celles-ci. On évoque aussi des techniques, des matériaux, les fonctions des pièces. Rien en revanche sur le mobilier et les collections en général qui sont détaillés sur des panneaux explicatifs. Ce document est donc très intéressant en ce qui concerne les restaurations et l'édifice historique en lui-même mais nous voyons que le mobilier est mis de côté alors qu'il joue pour Naef un rôle très important dans sa recherche archéologique puis dans la dynamique de remeublement du château.

L'Hôtel-Dieu de Beaune et le château de Chillon se regroupent sur un certain nombre de points concernant la valorisation du monument et de son mobilier. Les pièces les plus importantes sont isolées et exposées dans une scénographie muséale alors qu'une grande partie du mobilier est disposé en contexte dans les pièces. Ceci permet de les mettre en valeur pour elles-mêmes et d'adapter une médiation spécifique. Cependant, la médiation mise en place à Beaune est beaucoup plus précise sur le

mobilier sachant que des recherches poussées sur le sujet ont été menées et qu'une documentation foisonnante est conservée et rassemblée dans les archives. Concernant Chillon, la documentation peut être plus diffuse dans la mesure où les propriétaires se sont succédé mais les meubles les plus notables gagneraient à être expliqués.

Nous avons exploré le lien entre le monument historique et la mode néo-médiévale, leur émergence et leur développement. Nous avons vu que l'institutionnalisation de ce concept coïncide avec le développement du style néo-gothique et de l'attrait particulier pour les restes du Moyen Âge, la fin de cet engouement arrivant avec l'élargissement de la notion. Ainsi, le début de la préservation de ces derniers implique la structuration de méthodes d'entretien et de restauration. Avant que celles-ci voient le jour dans une version aboutie scientifiquement, l'esprit romantique du XIX<sup>ème</sup> siècle et la fascination pour le Moyen Âge imprègnent les restaurations et transforment les édifices, restituant parfois une vraisemblance des formes et des décors, mais laissant libre cours aux surinterprétations des architectes. Il en va de même dans la création et la reconstitution de mobilier en raison d'une demande dépassant de loin l'offre que constituent les meubles hérités du Moyen Âge. Lorsque l'honnêteté du commanditaire et de l'artisan les poussent à marquer leur production ou que les documents concernant les objets sont encore conservés, il est aisé pour les chercheurs d'analyser ces pièces. En revanche, une tendance générale montre des reconstitutions ou des créations d'objets dont la datation à l'œil nu est impossible. Au XXI<sup>ème</sup> siècle, sachant cela, la valorisation des monuments et de leur mobilier doit mettre en avant ces problématiques pour sensibiliser le grand public aux biais romantiques qui ont marqué notre vision de l'époque médiévale.

Même si leurs formes et leur histoire varient, les monuments étudiés se distinguent par leur dessein muséographique ou même leur statut de musée qui agit sur les modes de présentation et de scénographie. Cependant, de manière globale, on observe une répartition des collections et de la valorisation du monument en deux phases. D'une part des salles meublées qui permettent d'évoquer la vie du monument, et d'autre part des salles d'exposition avec les éléments les plus précieux de la collection pour une mise en valeur autonome ainsi que des salles explicatives focalisées sur l'histoire de l'édifice et souvent de ses restaurations. Le mobilier est valorisé de manière très hétérogène selon les structures : il se trouve tantôt au centre de la médiation, tantôt n'est pas abordé. En outre, le rôle de monuments très marqués par le néo-gothique comme ceux que nous avons étudiés est en partie de déconstruire l'imaginaire d'un Moyen Âge rêvé installé depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle en expliquant le contexte esthétique de l'époque. Ces structures se doivent d'être transparentes sur leur histoire en donnant les informations connues pour que le visiteur comprenne l'aspect contemporain.

Les données analysées ci-dessus nous permettront de porter un regard éclairé sur la manière dont le néo-gothique et ses recompositions sont mises en avant dans des petites structures telles que le château de Menthon. Nous pourrons aussi comprendre comment le mobilier est valorisé dans cet édifice par rapport à ceux que nous avons étudiés. Mais avant cela, nous nous proposons de compléter notre connaissance par une étude de la tension qui naît entre la valorisation du mobilier et du monument et leur conservation.

## PARTIE II : Monument et mobilier, valorisation et conservation en tension

Après avoir étudié les liens qu'entretiennent les monuments historiques et leur mobilier à travers les grands exemples hérités du Moyen Âge et transformés, remodelés, restaurés au XIX<sup>ème</sup> siècle, nous entrons davantage dans la dimension symbolique et conceptuelle que revêt le mobilier pour les monuments historiques dans lesquels il se trouve. Nous essayons de comprendre l'intérêt fondamental qu'il représente dans la mise en valeur des édifices, et quels en sont les modes d'aménagement et de présentation d'un point de vue muséographique. Il s'agit aussi de faire ressortir les tensions qui s'opèrent entre la valorisation et la conservation de ces objets souvent fragiles, dans des structures apparemment peu adaptées à la conservation. Nous quittons les frontières chronologiques de la première partie de notre étude pour croiser des références diverses aux problématiques finalement communes.

# 1. Remeublement contemporain des monuments historiques, une valorisation par l'intérieur, questions de muséographie

---

Notre premier axe d'étude cherche à comprendre le besoin d'utiliser du mobilier dans le processus de valorisation d'un édifice historique. Nous étudions cela sous deux angles opposés : d'une part, les possibilités de valorisation qui s'offrent à des sites patrimoniaux sans mobilier, entre remeublement et diversification des activités, d'autre part la manière dont le mobilier est mis en scène dans les édifices historiques en partant d'une analyse du mode muséographique de la pièce d'époque<sup>131</sup>.

## 1.1. Monuments vides et attractivité : remeubler ou diversifier les activités

Le fait de visiter un monument meublé qui offre une cohérence entre les murs et les objets qu'ils contiennent est une aubaine pour la médiation<sup>132</sup>. D'un point de vue esthétique, stylistique comme historique, l'édifice gagne à être valorisé avec du mobilier, pour que ses anciennes fonctions soient mieux comprises. La patrimonialité<sup>133</sup> de l'édifice peut même être augmentée dans les consciences par la présence de mobilier qui agit comme une « marque du passé<sup>134</sup> ». On comprend d'ailleurs davantage les intentions des anciens propriétaires, des commanditaires, leurs modes de vies, leurs pratiques sociales et culturelles. Le mobilier, quant à lui, gagne à être exposé dans une enveloppe qui lui offre un contexte cohérent et favorise ainsi l'intérêt du public. En effet, pour les non spécialistes, l'exposition d'objets peut rapidement se trouver dénuée d'intérêt si elle n'est pas contextualisée. Dans un édifice meublé, une symbiose s'opère entre le mobilier et le monument, dont le principal bénéficiaire est le public<sup>135</sup>.

Nous abordons ainsi la question générale de la mise en valeur des monuments historiques et de la place qu'on accorde à ce qu'on trouve à l'intérieur de celui-ci dans ce processus. Un monument peut-il être valorisé uniquement pour ses murs ? Comment

---

<sup>131</sup> La pièce d'époque est communément désignée par son équivalent anglophone de *period room*. La bibliographie scientifique à leur propos s'autorise, pour les travaux français, à utiliser la traduction francophone. Partant du principe qu'elle serait plus intelligible pour le lecteur, nous privilégions l'expression française.

<sup>132</sup> Helen Bieri Thomson, « Comment recréer un intérieur historique en l'absence du mobilier d'origine ? L'exemple de la restitution d'une enfilade du XVIII<sup>ème</sup> siècle au château de Prangins en Suisse », « Ensemble mobiliers, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public. », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016, p. 24.

<sup>133</sup> Nous désignons par le terme de patrimonialité, la caractéristique patrimoniale d'un objet, l'aura qui lui est conféré par l'appartenance au patrimoine.

<sup>134</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine ...*, 2006, p. 88.

<sup>135</sup> Voir sur la question du rapport « contenu » « contenant » du mobilier et du monument, et les bénéfices réciproques qui en découlent, la très fine analyse proposée en conclusion de son article par Helen Bieri Thomson, « Comment recréer un intérieur historique ... », *In Situ*, 2016, pp. 23 – 25.

valoriser un monument vide ? Quelle importance revêt le mobilier dans l'attrait que le public porte à l'édifice ?

Nous étudions deux situations opposées quant à l'aménagement d'un monument vide pour sa valorisation avec d'une part le processus de remeublement et d'autre part le système des Centres Culturels de Rencontre (CCR).

#### 1.1.1. *Le remeublement comme outil de valorisation des monuments historiques*

Le remeublement peut intervenir dans divers cas (édifice vide, présentant un contenu déconnecté de son histoire ancienne, attrait des visiteurs pour son histoire, découverte fortuite de sources d'archives permettant la recréation d'un ensemble cohérent...), mais a toujours une vocation de valorisation auprès d'un public friand de grands édifices patrimoniaux qui peuvent l'immerger dans un monde historique passé, parfois rêvé.

Le cas du château de Prangins, en Suisse, entre dans ce cas de figure. Conservant des collections muséales diverses, il a été réadapté aux attentes du public qui semblait s'intéresser tout autant au bâtiment qu'aux expositions<sup>136</sup>. Ainsi, les espaces visités sont en partie modifiés pour rendre, dans un « décor plausible<sup>137</sup> », certaines salles représentatives de l'époque la mieux connue de l'édifice. On est presque ici dans une démarche de création de pièce d'époque, sujet que nous aborderons plus en détail par la suite. Ce qu'il faut retenir dans cet exemple, c'est que le remeublement permet véritablement d'adapter le monument aux attentes du public, donc à une question d'attractivité du site d'un point de vue touristique et patrimoniale. Il semble que celle-ci soit moins forte lorsque l'édifice ne présente que des expositions. Il est alors un musée, et se rapproche ainsi d'un espace savant, alors que le site patrimonial est plus proche d'un espace de loisir culturel. Le musée château d'Annecy se trouve dans une situation proche, chose que nous reverrons ultérieurement<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> Helen Bieri Thomson, « Comment recréer un intérieur historique ... », *In Situ*, 2016, pp. 23 – 25, p. 4.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>138</sup> Cette question est traitée en partie III dans une comparaison avec le château de Menthon-Saint-Bernard. Les questions 39 et 40 du sondage réalisé auprès des visiteurs de ce dernier (voir annexe 12, Q.39 et Q.40) développent cette idée.

Certaines réhabilitations d'intérieurs s'inscrivent dans une démarche de fidélité, comme à Versailles<sup>139</sup>, lorsque les collections peuvent être retracées. D'autres, comme à Prangins, s'inspirent simplement de l'allure générale de l'époque, et la restituent grâce à des collections similaires. On s'approche encore une fois de modalités de conception de salles d'époque. La démarche est scientifiquement réfléchie, les sources historiques confrontées entre elles, comme on pourrait le faire pour reconstituer un salon du XVII<sup>ème</sup> siècle dans un musée d'arts décoratifs. Lors de la reconstruction d'un ensemble cohérent comme celui-ci, dans un édifice historique avec lequel les nouveaux intérieurs entrent en résonance, il est donc fondamental d'observer le discours produit à partir de cela. L'article d'Helen Bieri Thomson<sup>140</sup> est une présentation minutieuse du processus, qui cherche à mettre en avant la démarche entreprise de la manière la plus honnête et scientifique possible. On a donc accès avec finesse à la différenciation de ce qui se rapproche de l'original, de ce qui s'en éloigne davantage, ainsi que de l'objectif recherché. Par ailleurs, la valorisation de cette démarche auprès du public semble être un point fondamental de la médiation mise en place<sup>141</sup>. Permettons-nous de souligner que ce musée-château ou château musée<sup>142</sup> est un exemple à suivre en termes de valorisation du mobilier et du monument.

À l'inverse, les dispositions particulières prises dans le cas de l'aménagement du château de Chambord<sup>143</sup>, témoignent bien de la question épineuse de la valorisation d'un monument vide. Le grand vide apparent de cet édifice monumental est justifié non seulement par la superbe que cela confère à l'architecture si particulière du lieu<sup>144</sup>, mais aussi par la cohérence à son histoire faite de trous et d'absences, de propriétaires de passages. Mais, dans son histoire récente liée à l'ouverture au public, la question de la mise en valeur des intérieurs par des expositions, des mises en scènes muséographiques, des remeublements ou des restitutions, s'est posée à plusieurs reprises<sup>145</sup>. Il semblait alors que l'idée de proposer à la visite un monument vide était

---

<sup>139</sup> Helen Bieri Thomson, « Comment recréer un intérieur historique ... », *In Situ*, 2016, pp. 23 – 25, p. 6.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>143</sup> Luc Forlivesi et Denis Grandemenge, « Les Collections du comte de Chambord à Chambord (1820-1883). Le testament d'un héritier malheureux », « Ensemble mobiliers, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public. », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016, p. 17.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 17.

inconcevable. Finalement, les aménagements contemporains (2015) permettent de donner l'équilibre entre le « plein et le vide<sup>146</sup> ».

Le remeublement de la Villa Cavrois<sup>147</sup>, immense maison bâtie sur les plans de Robert Mallet-Stevens (1886 – 1945) au début des années 1930, intervient dans un double processus de sauvegarde – restauration, et de valorisation. Plusieurs projets ont été étudiés avant d'opter pour un remeublement<sup>148</sup>. Il s'agissait pourtant d'un défi considérable au vu de la dispersion des éléments de la collection originale<sup>149</sup>, vendue à la fin de l'utilisation de la villa par la famille. Une large documentation photographique de l'époque de la construction ou des premières années de l'habitation de la maison par la famille Cavrois, a permis de restituer fidèlement la majorité des espaces et aménagements<sup>150</sup>. Les partis pris du remeublement sont poussés très loin. Ils vont jusqu'à la restitution en fac-similé des ensembles incomplets<sup>151</sup>, l'achat de quelques accessoires « dans le commerce<sup>152</sup> », ou l'utilisation de « mobilier équivalent<sup>153</sup> », méthode très utilisée dans les édifices historiques anciens. Le public est alors incapable de distinguer l'original de l'ajouté et la valorisation de l'ensemble fonctionne parfaitement à la Villa Cavrois<sup>154</sup>. On trouve ici les modes opératoires qui s'approchent encore une fois de la pièce d'époque. Mais alors que ces modalités ont tendance à tromper les visiteurs dans les édifices historiques, prendre le parti de présenter la manière dont a été opéré le remeublement permet de présenter honnêtement la démarche suivie<sup>155</sup>. Si la plupart des dispositions d'origine sont connues et donc respectées, quelques aménagements sont nécessaires pour s'adapter à la venue du public<sup>156</sup>, notamment sur les plans de la conservation préventive (contre l'action humaine) et de la sécurité des personnes. Le besoin de remeubler s'inscrit, sur ce site,

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>147</sup> L'étude d'un site patrimonial récent est intéressante ici. Elle permet de voir que les problématiques liées à la documentation et la connaissance de l'état d'origine sont présentes, malgré les photographies contemporaines de la construction et du début de l'utilisation par la famille. Il est donc évident que plus l'édifice est ancien, moins la documentation est précise et foisonnante, donc plus des choix scientifiques doivent être faits concernant les réaménagements.

<sup>148</sup> Élisabeth Porthet, « La Villa Cavrois : le défi du remeublement », « Ensemble mobiliers, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public. », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016, p. 5.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 13.

dans une démarche de restitution du mode de vie des propriétaires à une époque donnée. Le mobilier est alors au centre de l'attention puisqu'il participe à la constitution du décor et il est aussi un outil pédagogique permettant de comprendre le bâtiment dans sa globalité. Le cas de l'œuvre de Mallet-Stevens est particulièrement symptomatique de cela, en ce qu'il a conçu la maison et son contenu comme un tout. Si les édifices anciens et leur contenu ne sont pas pensés dans cette dynamique totale, leurs aménagements d'origine sont tout de même le fruit d'une réflexion. Celle-ci fait que le mobilier conçu pour une pièce s'accorde en style et en usage au type d'espace dans lequel il se trouve. Les techniques d'aménagements, sans être parfaitement identiques, sont donc largement similaires.

Dans tous les cas, les dispositifs de remeublement sont pensés selon le Projet Scientifique et Culturel de l'institution ou selon la ligne de valorisation cohérente choisie, donc du discours qu'elle veut diffuser. Ces processus ne sont jamais systématiques, et doivent être dûment justifiés. D'une part parce que cela représente un coût économique et temporel considérable (recherches historiques, suivi, recherche et redécouverte des collections pour les rassembler à nouveau...) et d'autre part parce que la pertinence scientifique et historique doit toujours prévaloir à ce type de projet, pour ne pas tomber dans une dynamique de parc d'attraction touristique. Finalement, chaque projet est unique mais prouve que le mobilier est un atout de valorisation considérable, et qu'il est souvent privilégié lorsqu'il peut être justifié.

Dans d'autres cas, il faut être inventif pour valoriser un édifice vide et lui donner une force d'attraction. C'est ce que nous allons voir avec l'exemple des Centres Culturels de Rencontre (CCR).

#### *1.1.2. Les Centres Culturels de Rencontre, alternative d'attractivité pour des monuments vides*

Le Centre Culturel de Rencontre est un label du ministère de la culture qui valorise la coopération entre un site patrimonial et une action créative permettant une mise en valeur réciproque. La démarche d'implication du public, en particulier des populations locales, permet une forte cohésion sociale autour du projet et une haute fréquentation sécurisée par la dimension innovante du projet<sup>157</sup>. Initiés en France en 1973 par Jack Lang et Jacques Rigaud, les CCR s'inscrivent dans un réseau mené par l'Association des

---

<sup>157</sup> *Charte des centres culturels de rencontre*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2014, p. 1.

Centres culturels de rencontre (ACCR) qui rayonne au niveau européen et international depuis le début des années 1990.

Un Centre Culturel de Rencontre est associé à un site patrimonial afin de le mettre en valeur et de le préserver. Le terme de « site » recouvre un ensemble pour le moins large, mais s'intéresse entre autres au « monument historique protégé ayant perdu sa vocation originelle<sup>158</sup> ». On voit bien ici l'impact que ces innovations patrimoniales peuvent avoir pour un édifice ayant perdu la vitalité de son usage initial. Il n'est donc plus possible de le valoriser pour lui-même et son histoire dans la mesure où le discours culturel apparaît hors-sol. Il s'agit donc de raccrocher les objectifs de valorisation à un ensemble concret, fait dès lors de la symbiose entre le site et la création artistique. La démarche est pensée en termes de développement pour le site patrimonial qui offre en même temps un écrin pour l'activité de création, et qui permet de lui donner une visibilité, grâce à son aura patrimoniale. Aujourd'hui, la pensée liée à l'économie touristique du patrimoine est fondamentale dans les projets des CCR.

Un des biais d'attractivité pour ces ensembles, est le triple volet : pédagogie (à travers les Parcours d'Éducation Artistique et Culturelle (PEAC)), pratique amateur et formation professionnelle. Dans les trois cas, la mise en place de ces modes de transmissions est facilitée par la dimension pluriculturelle des sites, et génère une très forte attractivité par ruissellement. Les projets portés dans les CCR doivent être pensés en cohérence avec l'histoire du lieu<sup>159</sup>. Ainsi, même s'il a perdu sa vocation première, le versant valorisation de l'histoire des lieux est tout de même présent.

La Saline Royale d'Arc-et-Senans<sup>160</sup>, est CCR depuis 1972. Œuvre remarquable de Claude-Nicolas Ledoux, elle est un exemple d'expression de l'idéal de l'architecture néo-classique. Site industriel de production de sel, elle est utilisée au XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècle puis abandonnée et vidée de son contenu. Elle est achetée par le département du Doubs dans les années 1920, alors qu'elle menace de ruine. Rapidement, elle devient un centre de réflexion qui participe à la naissance du réseau des CCR. Son projet culturel est axé sur le patrimoine avec la double identité de l'architecture et de l'histoire du sel, sur la création artistique avec des résidences et des projets culturels liés au territoire en partenariat avec les écoles de la région, et sur la connaissance en organisant des

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>160</sup> « Saline Royale d'Arc-et-Senans », *Site web de l'ACCR*, consulté le 19/05/2023.

colloques, en tenant une librairie spécialisée sur l'architecture et en préparant une programmation culturelle liée à la recherche. Elle fait ainsi modèle dans le réseau et continue de rayonner au niveau local, national et international.

L'abbaye de Fontevraud est labellisée Centre Culturel de Rencontre dès 1976, sous le thème de la Cité idéale<sup>161</sup>. Patrimoine religieux hérité du Moyen Âge, l'Abbaye de Fontevraud conserve encore les gisants des Plantagenêt, desquels elle fut un temps la nécropole. Utilisée comme prison par Napoléon, l'organisation de certains bâtiments a été revue, et les intérieurs ont disparu. Cependant, ce site de quatorze hectares mérite une valorisation. Pour inciter le public à visiter l'ensemble, et à le vivre, le projet de Cité idéal du CCR vise à questionner les liens et l'organisation de vie entre des êtres humains. On retrouve ainsi des programmes de créations artistiques, de spectacle vivant, de conférences, et bien sûr de mise en valeur du patrimoine. La cité idéale s'implante dans une logique de développement local avec des actions éducatives et artistiques à destination des enfants et des étudiants, mais aussi à l'échelle nationale et internationale avec une forte attractivité dont la ville de Fontevraud bénéficie.

En somme, les CCR permettent de redonner une présence aux intérieurs d'édifices patrimoniaux remarquables mais ayant perdu leur destination d'origine et leur mobilier. Ils sont une alternative au remeublement et permettent de retrouver une attractivité pour un monument vide.

Nous avons vu que l'absence de mobilier dans un édifice patrimonial est une donnée qui perturbe sa mise en valeur. Il faut donc opérer des réaménagements pour attirer le public. Dans le cas où le remeublement est choisi comme solution, que le site est pourvu de mobilier, ou qu'il est réaménagé, la muséographie du monument historique est particulière. Elle est fondée sur une idée historique, elle témoigne d'un passé, d'un style, d'un mode de vie. Cet agencement peut se rattacher à la pièce d'époque.

## 1.2. De la pièce d'époque à la pièce de château, la présentation du mobilier et la muséographie dans les monuments historiques

Pourquoi s'intéresser à la pièce d'époque, qui est spécifiquement présente dans les musées, alors que notre réflexion porte sur le mobilier dans les monuments historiques ? Ce type de muséographie est un aménagement « en contexte » faisant

---

<sup>161</sup> « Abbaye Royale de Fontevraud », *Site web de l'ACCR*, consulté le 19/05/2023.

intervenir plusieurs types d'expôts<sup>162</sup> et de fac-similés pour (re)créer un ensemble cohérent autour d'une période historique, d'un instant de vie, d'un type de production. Intervenant dans le domaine muséal, elle est largement étudiée<sup>163</sup> depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle alors que la présentation du mobilier dans les monuments historiques est encore un terrain vierge pour la recherche. C'est ainsi que sa proximité avec les techniques de monstration de la pièce d'époque nous permettra de faire des parallèles pour comprendre plusieurs dynamiques qui s'opèrent dans les monuments. La pièce d'époque a attisé la curiosité des chercheurs : Elle ne va pas de soi dans un musée alors qu'une disposition d'objets « en contexte » semble naturelle dans un monument historique. Nous commencerons par explorer la pièce d'époque dans son contexte d'origine avant de créer les liens avec l'aménagement des monuments historiques.

### 1.2.1. La pièce d'époque dans les musées anglo-saxons

#### *La pièce d'époque, une définition*

Commençons par exposer ce qu'est une pièce d'époque : Il s'agit d'une muséographie qui s'oppose à la présentation classique des œuvres « en galerie » dans un musée, pour préférer un rapprochement de plusieurs objets et œuvres entre eux dans un même espace. Elle constitue ou *re-constitue* ainsi un ensemble cohérent bien que fictif. Il s'agit de donner à voir une époque, un style, un mode de vie. Les objets exposés sont généralement des originaux, mais certains éléments de décorations (lambris, lustres, objets divers) peuvent être fabriqués selon une inspiration correspondante en vue de compléter l'ensemble. La cohabitation d'éléments originaux et de fac-similés est sous entendue sans pour autant être clairement énoncée puisque le visiteur doit être immergé dans l'idée (temporalité ou esthétique) que sert la pièce. Rémi Labrusse parle de « réinvention d'intérieurs historiques<sup>164</sup> » qui exprime bien le fait qu'on ne propose pas une pièce tirée d'un espace existant ou ayant existé, mais qu'on assemble des

---

<sup>162</sup> Expôt est un terme qui rassemble tout objet présenté dans une muséographie, excluant les éléments de scénographie pure (supports, panneaux, vitrines...).

<sup>163</sup> Voir bibliographie constituée par Marie-Ève Marchand dans « La *period room* mise en scène, rencontre entre fiction et histoire au musée », *Revue de la culture matérielle*, automne 2017, vol. 86, pp. 35 – 47, pp. 46 – 47.

« Alexander 1964 ; Frye 1985 ; Parr 1963 ; Pilgrim 1978 ; Pons 1995 ; parmi d'autres », *ibid.*, p. 36. Les recherches récentes revêtent une dimension davantage psychologique dans le rapport qu'entretient le visiteur avec la pièce d'époque et l'expérience esthétique qu'elle suggère : Marie-Ève Marchand en est un bon exemple mais aussi et surtout Remi Labrusse, chercheur en histoire de l'art contemporain.

<sup>164</sup> Cette expression souligne l'aspect fictif de la pièce d'époque, sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Rémi Labrusse, « Des pièces d'époque aux capsules temporelles. Temps historique et temps vécu dans l'expérience esthétique », *Gradhiva* [en ligne], 28, 2018, pp. 76 – 111, p. 78, p. 77.

éléments qui *pourraient* avoir été tiré d'un même ensemble d'origine. Le « presque-récit<sup>165</sup> » mis en place par cette fiction doit générer chez le spectateur « le sentiment d'un temps vécu<sup>166</sup> », « sauvegard[é] » par la pièce d'époque, ceci permettant au visiteur une forme de détachement du monde dans lequel il se trouve, pour s'immerger dans celui qui s'offre à son regard.

#### *Développement des pièces d'époque*

La pièce d'époque trouve son origine, et surtout son développement, dans les musées anglo-saxons, nord-américains en particulier, au début des années 1910 – 1920. Ceci répond, à ce moment précis, à un besoin de réinvention du musée<sup>167</sup> : la pièce d'époque et son agencement créent du sens. Elle est davantage didactique<sup>168</sup> et facilite la compréhension, même pour le visiteur novice, par rapport à une muséographie classique. On offre en effet à son regard plusieurs objets, dont un élément (style, forme, époque...) est commun. C'est précisément ce dénominateur commun qui attire l'œil du visiteur et lui permet une compréhension globale. La satisfaction esthétique éprouvée face à la cohérence stylistique est aussi un facteur de développement capital.

Il y aurait ainsi plusieurs facteurs internes et externes aux musées<sup>169</sup> qui expliqueraient l'essor particulier de la pièce d'époque en Amérique du Nord au début du XX<sup>ème</sup> siècle. D'une part, l'aspect barbant de la disposition en galerie des œuvres dans les musées à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle n'est pas au goût de la classe intellectuelle américaine qui se détourne du musée. Mais il faut aussi souligner l'influence des expositions universelles et des expositions industrielles dont les modes de présentations se rapprochent des conceptions du marketing<sup>170</sup> et attirent beaucoup plus facilement le public. Marie-Ève Marchand parle à ce propos de « séduction » du public par ces dispositifs<sup>171</sup>. Par ailleurs, la dimension d'imagination est stimulée chez l'observateur en attisant son esprit et lui en lui permettant d'éprouver aisément une satisfaction esthétique à la contemplation des objets rassemblés ainsi. Nous pouvons aussi souligner

---

<sup>165</sup> La dimension de récit à l'œuvre dans la pièce d'époque nous occupera plus en détails par la suite.

<sup>166</sup> Rémi Labrusse, « Des pièces d'époque aux capsules temporelles ... », *Gradhiva*, 2018, pp. 76 – 111, p. 77.

<sup>167</sup> Neil Harris, « Period Rooms and the American Art Museum », « Period Room Architecture in American Art Museums », *Winterthur Portfolio*, summer/autumn 2012, vol. 46, pp. 117 – 138, p. 117.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 122

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 122

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>171</sup> Marie-Ève Marchand, « La *period room* mise en scène ... », *Revue de la culture matérielle*, pp. 35 – 47, p. 37.

la lisibilité de l'ensemble<sup>172</sup> par sa cohérence, qui facilite pour le visiteur la captation immédiate de caractéristiques propre à l'époque ou au style présenté. Il y a donc en plus de l'attraction esthétique, une dimension pédagogique notoire.

Ces nouveautés sont directement inspirées des idées développées par les musées d'Europe du Nord à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>173</sup> pour répondre à des besoins de réinvention mais aussi d'ouverture à un public plus large. Sans pour autant en arriver à la pièce d'époque en tant que telle, ils ont mis en place de nouvelles muséographies rassemblant plusieurs objets pour apporter une nouvelle dynamique. C'est en quelque sorte ce besoin de réinvention et ces nouveaux types de présentation des objets dans des contextes d'expositions qui amènent les musées américains à proposer ce nouveau dispositif de pièce d'époque. Mais selon Neil Harris<sup>174</sup>, leur succès en Amérique du Nord tient aussi aux avancées technologiques dans les décors de spectacle vivant qui a eu pour effet d'habituer l'œil du public à des mises en scènes à effet de réel fort. Retrouvant cela dans la pièce d'époque au musée, le visiteur est davantage satisfait. Il souligne aussi l'importance des théâtres monumentaux construits au début du XX<sup>ème</sup> siècle, qui sont en fait des « créations de pièces d'époque monumentales<sup>175</sup> » dans la mesure où ils sont créés, et leur mobilier avec, dans un style unifié et inspiré de l'ancien. Ce sont finalement des pastiches accomplis. Finalement, la présence accrue de pièces d'époque dans les musées d'histoire<sup>176</sup> dès le début de ce mouvement à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle peut être lue comme une nouvelle forme de romantisme qui chercherait à donner l'idée, la sensation, les émotions d'une époque, à travers la contemplation visuelle et esthétique d'une mise en scène qu'on cherche presque à cacher. Cela nous amène progressivement à la tension entre fiction et réel, qui s'opère dans ces dispositions muséales, ainsi qu'au rapport de la mise en scène avec la stimulation de l'imagination du visiteur et finalement, à la construction du récit<sup>177</sup>.

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>173</sup> Neil Harris, « Period Rooms ... », *Winterthur Portfolio*, 2012, pp. 117 – 138, p. 125.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 126.

On retrouve cette idée chez Anne Webb Karnaghan, "Various Period Rooms in American Museums", *Art News* 28, April 26, 1930, pp. 129 – 144, cité par Neil Harris, « Period Rooms ... », *Winterthur Portfolio*, 2012, pp. 117 – 138, p. 133.

<sup>175</sup> Nous traduisons : « giant period room recreations ». Neil Harris, *Ibid.*, p. 126.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>177</sup> Sur la construction du récit dans la pièce d'époque, voir : Marie-Ève Marchand, « La period room mise en scène ... », *Revue de la culture matérielle*, pp. 35 – 47.

La fiction dans la pièce d'époque est présente sur deux niveaux de lecture. D'abord, il s'agit de reconstituer un ensemble qui n'a jamais existé<sup>178</sup> dans de telles dispositions, mais qui *aurait pu* avoir existé. Cela constitue le premier niveau de fiction dans la mesure où la cohérence de l'ensemble trouve une justification par le style commun et qu'*a priori*, elle peut ne pas être perçue comme une construction. Le deuxième niveau réside dans la présence d'éléments fabriqués pour compléter la cohérence de l'ensemble, mais qui, une nouvelle fois, n'apparaissent pas directement comme des fac-similés (même s'ils doivent être signalés par les panneaux ou cartels). Cette fiction doit être énoncée clairement de manière que le visiteur accepte de se laisser porter par elle. Elle est formulée comme une sorte de contrat : une fois que la fiction est énoncée, il n'y a plus de suspicion<sup>179</sup> ni de méfiance. Cet élément est essentiel pour que les effets esthétique, pédagogique et introspectifs se produisent.

Finalement, le visiteur est amené à la construction d'un récit à travers ses capacités d'imagination. Celles-ci sont stimulées par la mise en scène et permettrait l'acquisition facilitée de connaissance, et la « construction des savoirs<sup>180</sup> ». C'est-à-dire que la production de récits propres par le visiteur stimule des processus cognitifs<sup>181</sup>, donc facilite l'apprentissage par assimilation. Ce sont notamment la mise en scène d'éléments, d'accessoires suggérant la vie, l'instant interrompu dans son déroulement le plus naturel, l'absence de personnages, qui incitent l'observateur à construire son propre récit<sup>182</sup>. Selon la théorie de Roland Barthes<sup>183</sup> sur « l'effet de réel », Marie-Ève Marchand explique comment chaque élément individualisé ne ferait pas sens mais comme c'est l'agencement de tous ces éléments qui forme une cohérence qui fait sens pour l'observateur.

Pour que l'observateur soit en mesure de constituer un récit, il faut lui permettre d'installer une sorte de socle commun de connaissances<sup>184</sup>. Celui-ci est fourni par la médiation à travers les cartels, ou dans les explications données par un guide (qui proposera davantage un récit de complet par rapport aux outils de médiation indirecte).

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>183</sup> Expliqué par Marie-Ève Marchand, *Ibid.*, p. 39.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 40.

Ainsi, face à la pièce d'époque, le visiteur construit un récit qui le transporte<sup>185</sup> dans un monde parallèle et antérieur. C'est à la fois une dimension immersive, par ailleurs très recherchée par les institutions culturelles depuis quelques années, et une dimension pédagogique, qui permet au visiteur de saisir l'aspect esthétique de manière privilégiée. Si les pièces d'époques ont succombé à une absence croissante de popularité, le monument historique et son aménagement meublé, ont au contraire perduré, probablement grâce à l'authenticité que les murs confèrent à leur contenu.

### 1.2.2. Présentation du mobilier en monument historique, une muséographie de pièce d'époque ?

Nous avons vu que le développement de la pièce d'époque répondait en partie à un besoin de réinvention du musée. Ce sont aussi de nouveaux modes de consommation visuelle impliquant la mise en exposition des objets selon des méthodes de marchandisage et des satisfactions esthétiques poussées initiées par les nouveaux décors de théâtres qui augmentent l'attente des visiteurs. Si la pièce d'époque a perdu de sa superbe à cause notamment de plusieurs problèmes liés à une vision colonialiste et très européenocentrée, ses avantages peuvent toujours être mis en avant aujourd'hui. Et précisément, dans un monde où l'image est partout, le public est sensible à des espaces qui montrent des images parfaites : il recherche l'authentique<sup>186</sup>. La mise en scène d'un mobilier ancien ou assimilé comme tel dans un monument historique répond donc exactement aux attentes esthétiques du visiteur. Ce sont en effet des sortes de pièces d'époques de grand format, dont l'agencement est souvent plus proche d'une réalité historique mais qui reste la plupart du temps une reconstitution faisant naturellement intervenir une part d'interprétation.

Cependant, à la différence de la pièce d'époque qui s'assume comme fiction, la scénographie en monument historique à tendance à laisser le visiteur dans un rêve éveillé. La visite devient alors un voyage à travers le temps, où les objets, figés après la

---

<sup>185</sup> C'est ce que cherche à démontrer Rémi Labrusse lorsqu'il parle des « capsules temporelles » dans Rémi Labrusse, « Des pièces d'époque aux capsules temporelles ... », *Gradhiva*, 2018, pp. 76 – 111. Mais c'est aussi ce qu'on retrouve chez Niel Harris, « Period Rooms and the American Art Museum », « Period Room Architecture in American Art Museums », *Winterthur Portfolio*, summer/autumn 2012, vol. 46, pp. 117 – 138, p. 134.

<sup>186</sup> Rémi Labrusse explique que la recherche d'authenticité est suscitée par une angoisse profonde et générale de la modernité. Le rappel à une époque révolue, passant par des objets témoins d'une période dont ils font survivre les derniers soupirs, satisfait un besoin de mélancolie nostalgique. Rémi Labrusse, « Des pièces d'époque aux capsules temporelles ... », *Gradhiva*, 2018, pp. 76 – 111, p. 109.

disparition de leurs utilisateurs<sup>187</sup>, dans un temps arrêté, s'offrent à la vue privilégiée de voyageurs émerveillés. Contrairement à la pièce d'époque, le monument historique ne montre pas sa dimension construite et c'est précisément sur ce point que le visiteur se laisse duper, intentionnellement ou non<sup>188</sup>. Pour Jean-Marie Schaeffer<sup>189</sup>, dans une situation de fiction, la non-réalité de l'énoncé (ici visuel) doit être assumée. C'est l'observateur qui doit, de manière consciente, abandonner sa prise à la réalité pour se laisser immerger dans la fiction. Sortir de cette situation c'est tromper le visiteur et ne pas lui permettre d'exercer ou de pouvoir exercer son regard critique pleinement. Si la volonté dans le monument historique n'est pas non plus de tromper par la fiction, mais plutôt de transmettre une connaissance et de susciter un plaisir de contemplation esthétique, il faut prendre en considération l'attraction que suscite un monument qui paraît ancien, et dont le mobilier semble témoigner d'une époque ancienne. Il est donc possible, que la volonté ne soit pas totalement de tromper le visiteur, mais plutôt qu'on laisse le visiteur se tromper lui-même, et trouver davantage d'attrait à cette fiction déviée qu'à ce qui prend place réellement devant ses yeux. On revient ici au problème de datation du mobilier : notamment sur la question des fac-similés, copies, recompositions ou créations « dans le goût de ». Ils amènent aisément le visiteur à se méprendre sur l'origine, l'utilisation et la valeur (historique, patrimoniale, pécuniaire) de ces objets pour le plus grand avantage du monument qui les abrite. On touche là, que ce soit concernant le mobilier lui-même, ou sa disposition, à l'authenticité<sup>190</sup> que recherche le visiteur et qui trouve toute son ambiguïté dans cette situation d'aménagement du monument et de son contenu.

Nous avons pu observer<sup>191</sup> que l'approche explicative des enjeux et difficultés historiques liées à la présentation des objets, à leur histoire et leur utilisation, captive les visiteurs. Ils n'ont pas l'habitude d'être confrontés à l'histoire comme une entité

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>188</sup> Jean Davallon explique que si la duperie est trop importante, elle produit l'effet inverse de celui escompté. Le visiteur doit avoir le sentiment d'avoir « raison de croire ce qu'il voit », et de manière générale, l'objectif ne peut pas être celui de laisser repartir des visiteurs d'un site patrimonial en ayant une compréhension ou une vision fautive de l'objet de patrimoine ou de l'histoire au sens large. Jean Davallon, *Le Don du patrimoine ...*, 2006, p. 51.

<sup>189</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.

<sup>190</sup> Marie-Ève Marchand, « La *period room* mise en scène ... », *Revue de la culture matérielle*, pp. 35 – 47, p. 41.

<sup>191</sup> Observations liées à une pratique professionnelle personnelle de guide au Château de Menthon-Saint-Bernard. Des exemples plus précis seront donnés en troisième partie, grâce à un sondage mené durant la saison estivale 2022 au château (voir annexe 12).

mouvante et flexible et perçoit celle-ci comme une donnée fixe. Ainsi, aborder les problématiques de datation, notamment en passant par l'anecdote et l'exemple concret des éléments à disposition, suscite de manière générale, au minimum un intérêt et au mieux des questionnements. C'est aussi ce que présente Marie-Ève Marchand<sup>192</sup> lorsqu'elle évoque la comparaison de la pièce d'époque avec une gravure dont elle est inspirée pour que le visiteur comprenne la réflexion qui a été menée par le musée pour créer cet ensemble cohérent.

Plusieurs choses participent à finaliser la cohérence et l'aspect pris sur le vif de l'agencement du mobilier et notamment la présence d'accessoires qui complètent la mise en scène<sup>193</sup>. Ceci est d'ailleurs paradoxal car c'est précisément ce type d'objets qui est le plus susceptible d'indiquer au visiteur qu'il est face à une mise en scène alors que ce dernier l'interprète plus volontiers comme un marqueur d'authenticité (voir annexe 12, Q.17 et Q.18)<sup>194</sup>. La présence de ces objets doit donc rester cohérente et fine de manière à ne pas briser l'effet de récit qu'elle suggère<sup>195</sup>. Les mannequins sont un très bon exemple de ce qui est à éviter. Ils peuvent occasionnellement servir à montrer un vêtement d'époque, mais il est préférable de les placer dans une scénographie muséale, et qu'ils soient les plus neutres possible. Le cas de l'Hôtel-Dieu de Beaune est symptomatique de cela par la présence de très nombreux mannequins dans le parcours permanent de la partie monument<sup>196</sup> (ill.27, ill.30). Ils sont le témoin d'une muséographie archaisante pour les monuments historiques qu'on peuplait de mannequins probablement pour combler le vide apparent et théâtraliser davantage les lieux. Or, par analogie avec le visiteur du début du XX<sup>e</sup> siècle qui demande des mises en scène complètes car son œil est habitué aux nouveaux décors de théâtre, le visiteur d'aujourd'hui est baigné d'images construites rivalisant d'effets spéciaux les confondant avec la réalité. Il a donc besoin d'images authentiques, auxquelles s'opposent les mannequins figés au teint blafards. On préférera suggérer la présence de la vie par la

---

<sup>192</sup> Marie-Ève Marchand, « La *period room* mise en scène ... », *Revue de la culture matérielle*, pp. 35 – 47, p. 43.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>194</sup> Nous recourrons ici à l'étude statistique réalisée au château de Menthon-Saint-Bernard au cours de la saison 2022. Nous utilisons davantage celle-ci dans la troisième partie consacrée exclusivement à cet édifice.

<sup>195</sup> Marie-Ève Marchand, « La *period room* mise en scène ... », *Revue de la culture matérielle*, pp. 35 – 47, p. 39 et p. 44 et Rémi Labrusse, « Des pièces d'époque aux capsules temporelles ... », *Gradhiva*, 2018, pp. 76 – 111, p. 99.

<sup>196</sup> Par opposition à la partie musée présente dans le même édifice.

mise en scène de petits objets, par la disposition d'une chaise en retrait par rapport à une table<sup>197</sup>.

À l'inverse, une absence totale de mise en situation des objets comme c'est le cas dans les enfilades de pièces des appartements du château du Haut-Kœnigsbourg, sans pour autant y ajouter une médiation écrite faite de cartels et panneaux explicatifs n'est pas des plus pertinentes. Elle ne donne à la fois pas d'information sur les éléments présentés et n'apporte pas une cohérence particulière. Le visiteur n'est donc pas en mesure de construire son récit, et n'est donc pas particulièrement intéressé par les objets qui n'offrent pas de fiction mais qui ne sont pas non plus considérés comme des pièces de musée. Cette situation ambiguë a pour effet immédiat le désintéressement du visiteur, initié comme novice. L'initié n'aura pas les réponses à ses questions et la satisfaction de trouver les informations qu'il cherche, alors que le novice n'aura ni satisfaction esthétique, ni capacité de compréhension d'un ensemble cohérent. Il est d'ailleurs regrettable qu'un si riche ensemble<sup>198</sup> ne soit pas mieux mis en valeur.

C'est entre ces deux exemples extrêmes qu'il faut se placer pour que la production de récit par le visiteur soit efficiente. Pour Marie-Ève Marchand<sup>199</sup>, la structuration du récit passe non seulement par la possibilité qu'a le visiteur d'être libre dans son interprétation, mais aussi par une base construite et clairement énoncée (ce qu'elle appelle la « configuration »), entre le producteur du discours de base (l'institution), et le récepteur de ce discours (le visiteur). Cela passe bien évidemment par la médiation, qu'elle soit directe (orale), ou indirecte (écrite).

Finalement, la réflexion sur l'agencement et la présentation du mobilier par analogie aux pièces d'époque nous permet d'affirmer les choses suivantes. D'abord, la place de la fiction est importante, si ce n'est nécessaire. Elle complète en effet la

---

<sup>197</sup> Marie-Ève Marchand, « La *period room* mise en scène ... », *Revue de la culture matérielle*, pp. 35 – 47, p. 39.

<sup>198</sup> La collection du Haut-Kœnigsbourg est riche sur le plan patrimonial comme nous l'avons vu précédemment et est par ailleurs largement étudiée par Corinne Charles qui a fourni son travail de recherche poussé sur les collections du Haut-Kœnigsbourg à l'administration du monument. Corinne Charles, *Étude du mobilier conservé au château du Haut-Kœnigsbourg*, premier inventaire scientifique de la collection du Haut-Kœnigsbourg (40 meubles), vol. 1, manuscrit dactylographié, Genève, 1999 et Corinne Charles, *Étude du mobilier conservé au château du Haut-Kœnigsbourg*, premier inventaire scientifique de la collection du Haut-Kœnigsbourg (38 meubles), vol. 2, manuscrit dactylographié, Genève, 2000.

<sup>199</sup> Marie-Ève Marchand, « La *period room* mise en scène ... », *Revue de la culture matérielle*, pp. 35 – 47, p. 40.

satisfaction esthétique que produit le lieu sur le visiteur en lui proposant de construire et d'imaginer un ou des récits. D'autre part, elle est importante car elle permet au public l'acquisition de connaissances<sup>200</sup>. En revanche, le lien qui unit le monument avec son contenu mobilier instaure une situation dans laquelle la fiction est aux prises avec la réalité. Il faut donc rester vigilant pour ne pas entrer dans le mensonge<sup>201</sup>, en gardant toujours une honnêteté envers le visiteur qui doit ainsi rester conscient d'être en partie dans une fiction.

---

<sup>200</sup> Elitza Dulguerova, « compte rendu de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999 », « Le Paysage au cinéma », *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, Cinémas, Montréal, Canada, automne 2001, vol. 12, n° 1, pp. 169 – 178, p. 170.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 173.

## 2. Montrer et conserver : tensions entre la présentation et la préservation du mobilier

---

Après avoir étudié les méthodes de présentation du mobilier, il est intéressant de comprendre en quoi elles peuvent entrer en concurrence avec les règles de conservation. Ces dernières sont souvent complexes à respecter dans les monuments historiques qui ne sont pas des établissements conçus pour recevoir des collections et les protéger. Par ailleurs, celles-ci sont exposées en continu et il n'est pas possible, ou très difficile, de mettre en place une rotation des collections. Ainsi, nous cherchons à comprendre quelle attitude choisir pour trouver un équilibre entre conservation et valorisation. Privilégier la conservation reviendrait à priver les visiteurs de la vue de certains objets, et privilégier la valorisation mettrait en péril la transmission des objets patrimoniaux aux générations futures.

### 2.1. Le classement du mobilier au titre des monuments historiques, quelle protection ?

La première des difficultés qui se pose dans la conservation des objets dans les monuments historiques est leur protection juridique et administrative qui passe par l'inscription ou le classement au titre des monuments historiques.

À l'origine du classement des objets<sup>202</sup> se trouvaient principalement des objets liturgiques<sup>203</sup>, probablement explicable par la volonté de protéger d'abord les objets touchés par le vandalisme révolutionnaire. Il faut attendre le dernier tiers du XX<sup>ème</sup> siècle pour généraliser la protection à de nouveaux types d'objets, privés et laïcs puis industriels<sup>204</sup>. Aujourd'hui, il apparait qu'une grande diversité caractérise chaque région, notamment par son histoire<sup>205</sup>, mais aussi par les intérêts portés respectivement par les Conservateurs des Antiquités et Objets d'Art<sup>206</sup> (CAOA) départementaux et les DRAC. La Conservation des Antiquités et Objets d'Art est une antenne territoriale de la

---

<sup>202</sup> Pour une histoire plus détaillée de l'historique de la protection des objets au titre des monuments historiques, voir Olivier Poisson, « L'objet monument historique », *Icônes et idoles, regards sur l'objet monument historique*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 41 – 52, pp. 44 – 47.

<sup>203</sup> Anne-Bénédicte Clert, Bruno François, Adeline Rivière et Michaël Vottero, « Regard sur les ensembles mobiliers civils bourguignons », « Ensemble mobiliers, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public. », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016, p. 1.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>205</sup> Foisonnement du patrimoine hospitalier en bourgogne par exemple, voir Anne-Bénédicte Clert, Bruno François, Adeline Rivière et Michaël Vottero, *ibid.*, p. 2.

<sup>206</sup> Concernant l'histoire de l'évolution des agents en charge de la conservation du patrimoine mobilier, voir Judith Kagan, « Des antiquités et objets d'art au patrimoine mobilier », *Icônes et idoles, regards sur l'objet monument historique*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 23 – 39, pp. 23 – 33.

conservation du patrimoine. Chaque département en est récemment doté même si leur création remonte à 1908<sup>207</sup>. Cette institution fait référence dans les renseignements et l'aide aux propriétaires publics ou privés, de mobilier classé ou non. La CAO A vérifie la conformité des inventaires des objets classés avec l'existant, prospecte le mobilier en vue de nouveaux classements et tient les commissions de classement des objets. Le conservateur des antiquités et objets d'art est en lien direct avec la DRAC. Le classement est fondamental dans le processus de protection dans la mesure où il contraint à la conservation en même temps qu'il permet l'accès aux ressources pour y parvenir, tout en laissant à l'objet sa situation historique et utilitaire<sup>208</sup>. On peut noter par ailleurs que depuis 2016, la loi relative à la Liberté de Création, à l'Architecture et au Patrimoine (LCAP), considère la notion d'ensemble dans la préservation du patrimoine mobilier<sup>209</sup>. Cela a notamment pour effet de permettre l'établissement de servitudes pour lier définitivement les objets aux murs du monument classé qui les contient.

Les objets classés seraient placés dans des espaces qui respectent trois catégories : « les demeures, les temples, les ateliers<sup>210</sup> », c'est-à-dire ceux qui relèvent des espaces privés d'habitation, nobles ou non, mais généralement privés, ceux qui relèvent d'espaces sacrés comme les églises, généralement publics, et ceux qui relèvent de l'industriel. De plus on peut noter que « La moitié des monuments historiques classés ou inscrits relève de la propriété privée<sup>211</sup> ». Ainsi, il faut bien comprendre les problématiques amenées par cette double situation de propriété et de lieux de conservation. Les collections ainsi disposées dans des habitations, parfois des lieux d'exposition ou de visite, généralement dans des bâtiments anciens, ne bénéficient pas d'une protection de conservation préventive au même titre que des objets conservés dans un musée.

Le problème de l'accès aux collections pour l'inventaire et le classement apparaît dans des structures publiques qu'on pourrait penser plus à même de sauvegarder ses biens grâce à la proximité avec les pouvoirs publics en charge de la protection du

---

<sup>207</sup> « Antiquités et objets d'art », *Site web des archives départementales de Haute-Savoie*, consulté le 20/04/2023

<sup>208</sup> Olivier Poisson, « L'objet monument historique », *Icônes et idoles ...*, 2008, p. 41 – 52, p. 47.

<sup>209</sup> Judith Kagan, Dominique Sérèna-Allier et Anne Tricaud, « Ensembles mobilier, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016, p. 1.

<sup>210</sup> Olivier Poisson, « L'objet monument historique », *Icônes et idoles ...*, 2008, p. 41 – 52, p. 50.

<sup>211</sup> Jean-Pierre Bady, Marie Cornu, Jérôme Fromageau, Jean-Michel Leniaud et Vincent Négri, « Prologue », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine ...*, 2018, pp. 17 – 22, p.20

patrimoine. Mais il n'en n'est rien si l'on observe les classements récents du patrimoine mobilier des hôtels de ville et mairies en Bourgogne<sup>212</sup>. On peut donc penser que la protection est encore plus complexe à mettre en place pour des objets répartis dans de très nombreuses demeures privées. Ainsi, l'accès des CAOÀ à ces objets est complexe du fait de leur situation. La capacité de classement est donc amoindrie. En effet, effectuer l'inventaire de tels objets demande un temps considérable. Le foisonnement de certains types de mobiliers, dans certaines régions spécifiques, demande par ailleurs des moyens supplémentaires. C'est le cas des objets issus du patrimoine hospitalier bourguignon pour la conservation duquel un poste a été créé par l'Agence Régionale de Santé de chargé de mission pour le patrimoine des hôpitaux<sup>213</sup>.

Finalement, ce sont plus de cent trente mille objets qui sont protégés en France, dans près de dix mille lieux<sup>214</sup>.

Le mobilier classé au titre des monuments historiques est protégé par la loi de 1913 qui implique pour les collectivités territoriales et les institutions étatiques ou établissements publics propriétaires d'en assurer la garde et la conservation. En revanche, les propriétaires privés ne sont pas concernés par cette disposition de l'article 25<sup>215</sup> et sont donc beaucoup plus libres. Si les objets sont suivis par les CAOÀ, les propriétaires privés doivent régulièrement prendre l'initiative de demander une aide technique, de conservation préventive, curative, ou de restauration pour protéger ce patrimoine. Ces actions sont réservées aux objets classés dans la mesure où les aides financières publiques ne peuvent être débloquentées que par le classement. Par ailleurs, les connaissances acquises grâce aux recherches menées pour demander ce dernier sont nécessaire à toute action de restauration.

Par exemple, concernant la restauration du patrimoine, le département de la Haute-Savoie propose des aides financières<sup>216</sup> en partenariat avec la DRAC pour une sélection de patrimoines qui revêtent un intérêt particulier. Cela concerne les édifices et

---

<sup>212</sup> Anne-Bénédicte Clert *et alii*, « Regard sur les ensembles mobiliers civils bourguignons », *In Situ*, 2016, p. 4.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>214</sup> Olivier Poisson, « L'objet monument historique », *Icônes et idoles ...*, 2008, p. 41 – 52, p. 52.

<sup>215</sup> Marie Cornu, Jean-Raphaël Pellas et Noé Wagener, « La Responsabilité des propriétaires privés de monuments historiques », Jean-Pierre Bady *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine ...*, 2018, pp. 42 – 61, p.45

<sup>216</sup> Département de la Haute-Savoie, Direction Générale Adjointe Développement Territorial, *Connaitre et faire connaître les patrimoines de Haute-Savoie, plan départemental de préservation et de valorisation des patrimoines*, p. 9.

le patrimoine mobilier classé au titre des monuments historiques appartenant à des propriétaires privés ou publics. Un second niveau s'adresse aux propriétaires publics uniquement, lorsque le bien, que ce soit un édifice ou un objet, n'est pas classé. Ces aides financières sont soumises à cofinancement, et ne peuvent excéder 80% du subventionnement demandé, dans la limite de 100 000€.

L'inscription des objets implique une prise de contact avec les autorités (préfecture ou CAO selon les cas), pour toute modification, restauration, déplacement de cet objet<sup>217</sup>. Si c'est une obligation légale<sup>218</sup>, il serait tout de même aisé de laisser l'objet se dégrader, et aucune des institutions compétentes ne pourrait agir contre cela. Le récolement des objets est donc de première importance. Mais au vu de l'étendu du corpus, une surveillance régulière est complexe. Pour les musées de France, le récolement décennal est une obligation légale, alors même que les conditions de conservation des objets sont, la plupart du temps, bien mieux suivies. On explique cela d'une part grâce à la présence de personnel compétent dans le domaine de la conservation préventive, mais aussi par des conditions de conservation généralement contrôlées. Dans le cas d'un objet placé chez un propriétaire privé, ou dans un ensemble architectural patrimonial, les objets ne bénéficient souvent pas d'une protection aussi importante. Le récolement<sup>219</sup> s'avère par ailleurs essentiel pour garder une trace de localisation des objets qui, étant encore utilisés, peuvent être aisément déplacés selon les besoins.

La conservation des objets dans des édifices patrimoniaux nécessite une attention particulière liée à ce milieu spécifique. Geneviève Rager<sup>220</sup>, experte en conservation préventive des biens culturels sur sites et monuments patrimoniaux, rédige dans ce cadre un outil d'auto-évaluation<sup>221</sup> de la conservation et de l'état des objets conservés dans des églises. Dans la mesure où les monuments historiques déclinent des situations

---

<sup>217</sup> « Antiquités et objets d'art », *Site web des archives départementales de Haute-Savoie*, consulté le 20/04/2023.

<sup>218</sup> Geneviève Rager, *La Conservation des mobiliers dans les églises, outil d'auto-évaluation*, Paris, Direction de l'architecture et du patrimoine, Ministère de la culture et de la communication, 2004, p. 103.

<sup>219</sup> Anne-Bénédicte Clert *et alii*, « Regard sur les ensembles mobiliers civils bourguignons », *In Situ*, 2016, p. 9.

<sup>220</sup> Je remercie Madame Rager pour sa réponse rapide à ma sollicitation. Elle m'a accordé de son temps pour m'orienter dans mes recherches et m'a donné accès à plusieurs de ses écrits qui m'ont été d'une grande aide.

<sup>221</sup> Geneviève Rager, *La Conservation des mobiliers ...*, Paris, 2004.

similaires aux églises sur plusieurs points, elles-mêmes faisant partie de ces ensembles bâtis, nous tirons de ce document quelque intérêt.

Comprendre que les sites patrimoniaux et édifices historiques sont des milieux spécifiques<sup>222</sup> est essentiel pour avoir une bonne démarche de compréhension et de préservation des objets qui s’y trouvent. Il est évident que les personnes dédiées à la préservation de ces patrimoines sont pour la plupart des non-spécialistes et qu’il convient de leur donner les ressources nécessaires pour protéger les objets. Cette dynamique est plus forte dans les petites structures culturelles, où la spécialisation des métiers est très faible.

Dans le cas des objets non-classés, leur protection étant laissée aux propriétaires, il est souvent difficile pour eux, rarement spécialistes, de reconnaître l’objet présentant un intérêt patrimonial de celui qui n’en présente pas<sup>223</sup>. Ces derniers peuvent rapidement être considérés comme des objets tout à fait normaux, et remplacés, détruits... Nous reverrons par ailleurs que l’intérêt que présente un objet pour son propriétaire est souvent différent de l’intérêt qu’il présente pour l’histoire ou l’histoire de l’art à une échelle plus large.

Le classement des objets mobiliers au titre des monuments historiques est donc une tâche complexe mais fondamentale pour leur protection, et permet davantage de suivi pour les collections publiques que privées. Par ailleurs, les CAO A jouent un rôle essentiel dans l’accompagnement des propriétaires privés et dans la préservation du patrimoine mobilier.

## 2.2. Présenter du mobilier dans des monuments historiques, quels enjeux pour la conservation préventive ?

*« L’encapsulage extraordinairement méticuleux que manifestent tous les actes de la conservation préventive (avec, à son horizon idéal, l’annulation de toute agitation humaine), loin de promettre une survie, n’y aurait été rien d’autre qu’une mise au tombeau<sup>224</sup>. »*

Maintenant que nous avons pris la mesure de l’importance du classement pour la protection du mobilier dans les monuments historiques, il s’agit d’observer les tensions

---

<sup>222</sup> Geneviève Rager, *La Conservation des mobiliers ...*, Paris, 2004, p. 9.

<sup>223</sup> Anne-Bénédicte Clert *et alii*, « Regard sur les ensembles mobiliers civils bourguignons », *In Situ*, 2016, p. 16.

<sup>224</sup> Rémi Labrusse, « Des pièces d’époque aux capsules temporelles ... », *Gradhiva*, 2018, pp. 76 – 111, p. 83.

qui s'opèrent entre l'exposition du mobilier dans ce contexte particulier, et sa conservation. Remi Labrusse dénonce dans ces propos la volonté des conservateurs de préserver à tout prix les collections patrimoniales, au point de considérer toute monstration comme une source potentielle de dégradation. Mais la patrimonialité d'un objet dépend en partie de sa visibilité par le public, en particulier dans le contexte d'ensembles cohérents<sup>225</sup> composés d'un monument historique et de son contenu d'origine<sup>226</sup>. Ne pas montrer un objet revient donc à condamner son aura patrimoniale. Jean Davallon<sup>227</sup> explique que l'objet patrimonial possède une « opérativité » qui est donnée par le lien entre l'objet lui-même et son milieu d'origine. Dans le cas de l'objet placé dans un monument historique, il y a une cohérence entre le milieu de d'exposition de l'objet et ce milieu d'origine qui crée un effet de satisfaction pour le visiteur. Il a l'impression de saisir davantage le sens qui est donné à l'objet. Finalement, il en résulte que le milieu d'origine peut être différent du milieu d'exposition, mais le visiteur n'en a pas conscience. Dans ce cas, il y a une dissociation dans la nature patrimoniale de l'objet qui est pris dans un contexte auquel il n'est pas lié, ou auquel il n'est lié que partiellement. Mais dans tous les cas, l'appartenance de l'objet à ses murs d'origine participe de sa dimension patrimoniale. Il y a une sorte de contamination patrimoniale dans le sens où un objet patrimonial induit la patrimonialité des objets qui l'entoure, de même que les murs induisent la patrimonialité des objets qu'ils contiennent. Cependant, en même temps que le contexte particulier de ces ensembles demande d'autant plus de visibilité, il est d'autant moins adapté à la préservation de ceux-ci<sup>228</sup>. Nous lisons ici la tension entre montrer en dégradant ou éviter de dégrader mais ne plus monter<sup>229</sup>. Il s'agit donc de trouver un juste équilibre en analysant les situations et en les traitant de manière déontologique. S'il apparaît que les musées tendent vers l'idée d'encapsulage, dans le cas des objets présentés dans des sites patrimoniaux, la situation est à l'inverse. Il semblerait que peu de considération soit apportée à la conservation préventive des

---

<sup>225</sup> Judith Kagan *et alii*, « Ensembles mobilier ... », *In Situ*, 2016, p. 7.

<sup>226</sup> Nous reviendrons à plusieurs reprises sur les notions de contenu d'origine dans la partie dédiée au château de Menthon-Saint-Bernard.

<sup>227</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine ...*, 2006, p. 17.

<sup>228</sup> Judith Kagan *et alii*, « Ensembles mobilier ... », *In Situ*, 2016, p. 8.

<sup>229</sup> Dans la mesure où les situations relèvent du cas par cas, on peut relever des exceptions. Parfois, montrer l'objet peut être une source de reconnaissance et permettre des restaurations qui agissent en même temps comme des actions de conservation curative et permettent la stabilisation de l'objet dans le temps. Voir Geneviève Rager et Anne-Marie Geffroy, « Un patrimoine au coin du feu, les plaques de cheminée en fonte dans les monuments », *Conservation-restauration des biens culturels, dossier Conservation préventive*, Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire, n°36, 2020, pp. 181 – 191, p. 190.

objets, ou du moins qu'elle est si complexe à mettre en œuvre qu'il est impossible d'y arriver.

La conservation préventive vise à retarder au maximum la dégradation des objets, celle-ci ne pouvant être totalement annulée. Dans certains cas, il faut donc accepter une dégradation progressive de l'objet. Les constats doivent s'opérer au cas par cas<sup>230</sup>, et il faut toujours envisager toutes les options pour pouvoir effectuer un choix délibéré et réfléchi. L'objet présenté est en partie défini par le lien qu'il entretient avec l'édifice dans lequel il se trouve, sur le plan historique ou stylistique<sup>231</sup>. Être attentif à la conservation des biens mobiliers est aussi une façon de permettre son maintien dans le monument<sup>232</sup>. Dans le cas contraire, d'importantes dégradations pourraient amener à la ruine de l'objet, ou à la nécessité d'y apporter des opérations complexes de restauration ou d'amélioration de la conservation, qui entraînerait son déplacement hors de son cadre d'origine ou une modification de sa nature.

La disposition d'objets dans les monuments historiques est donc potentiellement dommageable si les règles de conservation préventive ne sont pas appliquées et surtout si une surveillance de l'état des objets n'est pas mise en place. On pense par exemple à la présentation des objets en tissus ou des arts graphiques, pour laquelle les prescriptions sont de 3 mois d'exposition tous les 3 ans à une faible intensité lumineuse. Même si ces dispositions peuvent en soit être adaptées, il apparaît qu'une alternance d'exposition pour les objets sensibles à la lumière est une méthode judicieuse à adopter<sup>233</sup>. En effet, la dose d'éclairement totale (DTE) doit être surveillée car une fois le processus de dégradation entamé, il est irréversible (effacement des encres, papier cassant). Dans des lieux où de l'exposition de tels objets dépend la compréhension du propos de la visite, il n'est pas envisageable de les enlever du parcours, alors même que leur présence permanente entraîne leur destruction future. De même, les problématiques liées au textile se retrouvent très régulièrement dans les châteaux qui en sont fréquemment ornés. Les dégradations liées à l'exposition à la lumière sont marquantes, comme en

---

<sup>230</sup> Pour comprendre que les enjeux de préservation des biens culturels sont dépendants d'un grand nombre de facteurs qui rendent chaque situation absolument unique, plusieurs types d'études peuvent être consultées. Nous avons en particulier pris connaissance du travail de Geneviève Rager, *Objets mobiliers en églises rurales : la conservation préventive pour un maintien in situ*, Mémoire de recherche, D.E.S.S. en conservation préventive des biens culturels, Université de Paris I – Panthéon – Sorbonne, soutenu en octobre 2000.

<sup>231</sup> Geneviève Rager, *La Conservation des mobiliers ...*, Paris, 2004, p. 11.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 94.

témoignent l'étude et la restauration ou remplacement des textiles d'un salon du château de Fontainebleau<sup>234</sup>. La question doit finalement être traitée selon les cas, à l'échelle de l'institution, mais aussi à l'échelle d'une pièce et d'un objet, dont les dimensions, les types de dégradation, la situation physique dans les espaces, conditionnent très largement les besoins<sup>235</sup>.

La question de l'humidité est aussi particulièrement importante. Celle-ci n'est pas dommageable en soit la plupart du temps, car les objets sont en quelque sorte habitués à leur environnement<sup>236</sup>. Le respect des préconisations strictes qui ont lieu en cadre muséal par exemple, n'est donc pas strictement nécessaire. Selon Noémie Aumasson<sup>237</sup>, les objets « habitués » aux variations d'humidité et de température ne présentent pas de risques particuliers s'ils continuent à y être exposés. Le plus grand danger est le changement brutal d'environnement.

Finalement, les problèmes les plus récurrents sont des situations d'infestations par des insectes, notamment sur les matériaux organiques comme le bois. Ceci donne lieu à des désinfestations.

Il est fréquent que la compréhension globale d'un édifice ou d'une salle du parcours de visite, dépende de l'agencement même de la pièce et des objets qui la composent. Ainsi, les règles de conservation préventive doivent être adaptées à l'ensemble spécifique, qui ne permet généralement pas des conditions optimales. C'est le cas de plusieurs objets présentés au musée Nissim de Camondo, dont la disposition des collections est rigoureusement fixée par le testament de Moïse de Camondo<sup>238</sup>. Seulement, pour s'adapter aux règles de conservation préventive, et ainsi assurer la transmission du patrimoine du musée, quelques entorses à la présentation d'origine

---

<sup>234</sup> Vincent Cochet et Agathe Strouk, « Fontainebleau, la restauration des tentures brodées du Salon jaune de Joséphine ou le parti-pris de l'authenticité », « Ensemble mobiliers, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016, p. 13.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 14 – 30.

<sup>236</sup> Geneviève Rager, *La Conservation des mobiliers ...*, Paris, 2004, p. 54.

<sup>237</sup> Noémie Aumasson est l'ancienne responsable départementale de la conservation des patrimoines de Haute-Savoie. À ce titre, elle avait pour mission le suivi et la conservation des antiquités et objets d'art du département, dont ceux conservés dans des collections privées. Elle a accepté de répondre à nos questions en juillet 2022 et nous a apporté de précieuses orientations, ce pour quoi nous la remercions vivement. Nos échanges téléphoniques ne donnent pas lieu à une restitution en annexe car ils ont seulement été conservés sous forme de prise de notes.

<sup>238</sup> Sylvie Legrand-Rossi et Sophie d'Aigneaux Le Tarnec, « L'Aménagement du musée Nissim de Camondo et le respect du testament du comte Moïse de Camondo, 1936 – 2014 », « Ensemble mobiliers, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public. », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016, p. 4.

doivent être faites, même lorsqu'elles sont susceptibles de gêner (toujours de manière superficielle), la vue générale<sup>239</sup>.

En plus de la présentation des objets dans des parcours de visite, la transformation de l'usage d'un objet dans des espaces privés peut aussi mener à des dégradations<sup>240</sup>. Les déplacements d'objets doivent être rigoureusement suivis pour s'assurer qu'aucune perte patrimoniale ne soit permise<sup>241</sup>. Par ailleurs, le ménage est une situation qui peut être particulièrement dangereuse pour les objets<sup>242</sup>. Dépoussiérer peut abîmer des surfaces ou des peintures, altérer l'objet par récurrence. Mais certains produits inadaptés peuvent aussi entraîner des dégradations, notamment avec l'eau sur les meubles en métal, les produits pour vitres sur les vitraux. Dans tous les cas, le lien régulier avec des professionnels de la conservation et notamment avec le CAO permettent un bon suivi des règles ou des recommandations.

Il s'agit finalement de trouver un équilibre entre la « logique économique de la monstration<sup>243</sup> » c'est-à-dire d'une mise en exposition à des fins économico-touristique et d'accessibilité des œuvres au public, et la « logique patrimoniale de la conservation<sup>244</sup> » qui vise en réalité une préservation totale au dépend de la visibilité et de l'accès aux œuvres et objets de patrimoine. On oscille alors entre deux concepts utilisés par Jean Davallon, « l'usage culturel du patrimoine » c'est-à-dire son utilisation à des fins de loisir, et « l'usage culturel », se rapportant à une conservation du patrimoine à outrance qui confère une substance quasi-divine à l'objet patrimonial. Il faut en réalité recontextualiser les objets patrimoniaux et réellement comprendre la portée scientifique qu'ils revêtent. Certains s'intègrent dans l'histoire de l'art et l'histoire au sens large, faisant ainsi partie d'un ensemble patrimonial pour la civilisation. D'autres n'ont de valeur que pour leurs propriétaires dans la mesure où c'est l'attachement émotionnel, ou le lien à l'histoire ou la légende familiale, qui confère une importance à l'objet.

À partir de cela, la définition des règles de conservation préventive peut être adaptée selon l'environnement de l'objet et sa position au sein d'un parcours de visite.

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 7 ; 9 ; 11.

<sup>240</sup> Judith Kagan *et alii*, « Ensembles mobilier ... », *In Situ*, 2016, p. 11.

<sup>241</sup> Anne-Bénédicte Clert *et alii*, « Regard sur les ensembles mobiliers civils bourguignons », *In Situ*, 2016, p. 12.

<sup>242</sup> Geneviève Rager, *La Conservation des mobiliers ...*, Paris, 2004, p. 93.

<sup>243</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine ...*, 2006, p. 53.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 53.

Le classement est encore une fois une source de protection indéniable, mais ne pouvant couvrir l'ensemble des biens patrimoniaux présents dans les monuments historiques, les actions doivent être menées indépendamment de celui-ci afin de préserver l'ensemble. Nous avons pu mettre en valeur la complexité qui a lieu dans la présentation et la préservation du mobilier en cela que chaque situation est unique et qu'aucune règle générale ne peut être énoncée. Le personnel en charge de ces problématiques est souvent peu formé et doit profiter des conseils et expertises des personnes ressources comme les CAO et les référents des DRAC et UDAP.

Le mobilier est finalement un marqueur de l'identité d'un patrimoine bâti, et réciproquement. La patrimonialité de l'un et de l'autre sont interdépendantes et ces ensembles patrimoniaux doivent être conçus comme des symbioses. Il en découle que la présentation du mobilier, au même titre que sa conservation, doit être cohérente avec un projet de valorisation et de préservation, et exposée de manière honnête au public. Des choix s'opèrent en permanence, sur un vaste ensemble de détails qui doivent être considérés individuellement puis mis en relation avec les autres afin d'opérer des actions judicieuses et pragmatiques. Les ressources financières et humaines mises en place par l'État et les collectivités territoriales pour accompagner les propriétaires et gestionnaires de biens culturels comme ceux-là sont essentielles mais non suffisantes. Chacun doit prendre la mesure de la responsabilité qui lui est confiée, sur le plan symbolique de la transmission du patrimoine en tant qu'entité héritée appartenant à l'humanité. Il doit faire son possible pour la diffuser aux contemporains avec la plus fine justesse, et la préserver pour les générations futures qui en bénéficieront au même titre que nous.

Grâce aux réflexions menées jusqu'ici, nous avons pu comprendre les grandes tensions qui s'opèrent entre le mobilier et les monuments historiques dans lesquels ils se trouvent. À présent, nous nous proposons d'appliquer ces raisonnements à une étude de cas centrée sur un édifice classé et l'ensemble mobilier qu'il contient.

## PARTIE III : Étude de cas

### Le château de Menthon-Saint-Bernard : valorisation d'une demeure familiale historique de Haute-Savoie

Notre étude en vient enfin à analyser un ensemble caractéristique de toutes les problématiques vues précédemment. Le château de Menthon-Saint-Bernard est en effet un édifice d'origine médiévale, largement remanié entre la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et le début du XX<sup>ème</sup> siècle dans la mouvance néo-gothique. De plus, il conserve un ensemble mobilier cohérent et d'aspect ancien, de matériaux et d'époques variés, qui semble s'accorder parfaitement avec les époques de construction du château. Un parcours de visite est clairement défini, et est généralement présenté par des guides durant une large partie de l'année.

Les sources étant pour le moins lacunaires, nous nous contentons de quelques comptes rendus de conférences ayant eu lieu au château sur les thèmes qui nous intéressent<sup>245</sup>, et de quelques publications<sup>246</sup> faites par les équipes du château. Une large partie d'analyse intervient donc ici, forte des connaissances acquises dans les deux premières parties de notre étude. Finalement, des sondages et entretiens (voir annexes 10, 11, 12 et 13) réalisés entre janvier 2022 et juin 2023 nous permettent d'élaborer une réflexion fiable pour compléter l'analyse. Le sondage le plus important est celui qui a été réalisé durant la saison estivale 2022<sup>247</sup>. Du mois de mars au mois d'octobre 2022, ce sont 40 questions qui ont été adressées aux visiteurs, à propos de leur expérience de visite, des connaissances acquises, de leur regard sur le mobilier et le monument. Environ 600 personnes ont répondu à cette étude, ce qui en fait une source précieuse pour nos recherches. L'analyse approfondie de cette étude a permis de mettre en exergue plusieurs points qui pouvaient sembler évident, mais qu'il fallait observer

---

<sup>245</sup> Notamment Corinne Charles, « Le Mobilier médiéval et Renaissance du château de Menthon », compte rendu de conférence du 21 mai 2019, *Annales du château de Menthon, Conférences historiques 2019*, Menthon-Saint-Bernard, Le Créquier Sinople, 2021, pp. 12 - 16, et Franck Ferrand, « René de Menthon, disciple de Viollet-le-Duc « Le Moyen Âge rêvé » », compte rendu de conférence du 22 septembre 2021, *Annales du château de Menthon, Conférences et étude historiques 2021*, Menthon-Saint-Bernard, Le Créquier Sinople, 2022, pp. 8 - 12.

<sup>246</sup> Notamment Dorian Anthoine, *René de Menthon, 1833 - 1917, un passeur de mémoire*, Menthon-Saint-Bernard, Château de Menthon-Saint-Bernard, 2018.

<sup>247</sup> Nous saluons la coopération des propriétaires ainsi que des équipes du château de Menthon-Saint-Bernard qui nous permettent de réaliser nos recherches dans les meilleures conditions. Nous remercions à nouveau Pierre-Henri et Maurice de Menthon, les propriétaires, ainsi que Dorian Anthoine, sans qui notre travail n'aurait pas été possible.

minutieusement pour les attester. La très large participation permet d'avancer des données fiables et représentatives de l'ensemble des publics visitant le château. En complément de cette grande enquête réalisée auprès du public, nous avons mené une étude auprès des guides de la même saison afin de comprendre leur expérience de guidage et leur perception du public. Croisant alors entretiens et sondages, nous pouvons saisir plusieurs versants de la valorisation : l'émission de l'information et sa réception. Ces études seront donc utilisées en filigrane du présent chapitre évoquant le château de Menthon-Saint-Bernard. Elles sont le cœur du propos de la dernière partie traitant de la valorisation du site patrimonial et de son mobilier.

Nous nous proposons donc de suivre le raisonnement suivant : il s'agit dans un premier temps de rappeler l'histoire de l'édifice et de ses objets lorsque cela est possible, et celle de certains membres de la famille ayant eu un rôle actif dans la constitution de cet ensemble et de sa valorisation. Nous établissons par la suite un inventaire des objets présents dans le parcours de visite. Après cela, il s'agit d'étudier plus précisément la muséographie – scénographie du parcours de visite, ses éléments de médiation, et l'attention portée à la protection du mobilier. Enfin, nous étudions la valorisation de cet ensemble édifice – mobilier, comprenant la volonté des propriétaires et responsables, l'action des guides et des professionnels du tourisme et la perception par les visiteurs.

# 1. Présentation détaillée du château et de son mobilier

---

## 1.1. Historique : Menthon, une histoire de famille

### 1.1.1. Historique du château jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle

Si les origines du premier château, probablement une tour en bois<sup>248</sup>, sont incertaines, il est très probable qu'une construction ait précédé celle bâtie en pierre. L'érection du château actuel débiterait alors au cours du XII<sup>ème</sup> siècle avec trois tours principales, encore conservées aujourd'hui, mais subissant des modifications tardives. La structure actuelle laisse aussi penser qu'elles étaient reliées par un ou des chemins de ronde, suivant probablement la topographie du rocher sur lequel l'édifice est construit.

Servant de forteresse de surveillance, le château est progressivement transformé à partir du XV<sup>ème</sup> siècle, pour s'adapter aux nouvelles attentes du temps<sup>249</sup>. À la Renaissance, l'amélioration du confort du château médiéval est primordiale pour en faire une résidence. Des appartements sont installés à la place des chemins de ronde, mais il ne reste pas de témoin architectural de cette période. Puis, les transformations continuent au cours des siècles. On ajoute notamment le grand escalier d'honneur au XVII<sup>ème</sup> siècle, qui dessert le donjon et la tour du lac dans leurs premiers étages. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, on commande la construction d'une aile nouvelle<sup>250</sup> donnant sur le lac afin d'y installer une grande salle à manger, encore en place, et des salons modifiés par la suite. Durant une courte période, le château quitte la propriété des Menthon pour être finalement racheté par un descendant quelques années plus tard, du nom de Balthazard de Menthon<sup>251</sup>

Du château du XVIII<sup>ème</sup>, on ne conserve que le plan au sol, la forme générale dont les éléments marquants comme les tours et la façade sur le lac. Cette version de l'édifice est bien connue grâce à des représentations picturales du XIX<sup>ème</sup> siècle (ill.49, ill.50). Ce château est très caractéristique des châteaux hérités du Moyen Âge d'avant le courant néo-gothique du XIX<sup>ème</sup> siècle, initié en Angleterre au XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>252</sup>. Il est par ailleurs bien plus proche d'un véritable château hérité du Moyen Âge, que ce que veulent croire les grands restaurateurs néo-gothiques. Les représentations du château de Menthon

---

<sup>248</sup> Dorian Anthoine, Paul et Pierre-Henri de Menthon, *Château de Menthon Saint Bernard*, Menthon-Saint-Bernard, Château de Menthon-Saint-Bernard, 2020, p. 13.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>250</sup> Cet ajout est appelé façade sur le lac car il s'agit d'un bâtiment dont la façade principale est orientée vers le lac d'Annecy. *Ibid.*, p. 14.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>252</sup> Franck Ferrand, « René de Menthon ... », *Annales du château de Menthon*, 2022, pp. 8 – 12, p. 9.

avant ses restaurations sont notamment présentées dans la bibliothèque<sup>253</sup> du château et permettent de montrer aux visiteurs l'aspect hérité du Moyen Âge.

Avant les grandes restaurations à suivre, l'expression du sentiment romantique se dessine déjà à Menthon avec la création de l'oratoire par Balthazard de Menthon<sup>254</sup>. Petite pièce attenante au grand salon, elle est désignée comme la chambre par la fenêtre de laquelle saint Bernard se serait échappé, voulant fuir son mariage au XI<sup>ème</sup> siècle. L'ensemble évoque par une fenêtre en arc brisé, le style gothique, souvenir du Moyen Âge<sup>255</sup>. On a véritablement ici les premières expressions d'une déformation esthétique pour faire correspondre la réalité à un rêve, fabriquer des preuves de toute pièce. Si l'avancée dans le XIX<sup>ème</sup> siècle voit se modérer les ardeurs romantiques et les restaurations se raisonner<sup>256</sup> de plus en plus, René de Menthon s'inscrit tout de même largement dans cette démarche de récréation d'un style gothique rêvé. On retrouve aussi ces influences dans l'orangerie<sup>257</sup>, construite au début du XIX<sup>ème</sup> siècle un peu en avant de la façade sur le lac, créant une terrasse.

#### 1.1.2. René de Menthon et les grandes restaurations

Finalement, les travaux qui ont le plus influencé la forme actuelle sont ceux de René de Menthon (1833 – 1917), entre 1880 et 1920. Soucieux d'améliorer le château qui est alors utilisé comme résidence d'été, et de le faire correspondre aux attentes de l'époque en termes de style, il emploie trois architectes pour l'aider à réaliser son entreprise.

Le propriétaire est un homme de son temps. Si la mélancolie le gagne particulièrement à partir de la mort de son épouse en 1901<sup>258</sup>, il est empreint d'une forme fascination pour le Moyen Âge caractéristique des hommes des XVIII<sup>ème</sup> – XIX<sup>ème</sup> siècles. Ceci s'exprime tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle et jusqu'aux années d'avant-guerre sous de nombreuses formes. Il s'agit de retrouver des racines chrétiennes très largement

---

<sup>253</sup> Faisant partie du parcours de visite.

<sup>254</sup> Dorian Anthoine *et alii*, *Château de Menthon Saint Bernard*, 2020, p. 51.

<sup>255</sup> Julien Coppier et Sophie Marin, « La Naissance du monument, objet de contemplation esthétique et sujet d'étude », *Les Vies des châteaux, de la forteresse au monument, les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV<sup>ème</sup> siècle à nos jours*, Milan, Silvana Editoriale, 2016, pp. 217 – 239, p. 223.

<sup>256</sup> Notamment par la naissance des sociétés savantes qui se dirigent vers une importance de la recherche scientifique en histoire. Voir Julien Coppier et Sophie Marin, *Ibid.*, p. 224.

<sup>257</sup> Dorian Anthoine *et alii*, *Château de Menthon Saint Bernard*, 2020, p. 29.

<sup>258</sup> Dorian Anthoine, *René de Menthon*, 2018, p. 16. Cet ouvrage est utilisé à de nombreuses reprises pour affirmer des informations sur la vie et l'œuvre de René de Menthon. Nous ne signalons donc pas systématiquement les occurrences afin d'éviter une surcharge de références.

exaltées au Moyen Âge, mais aussi d'opérer un retour à une tradition chevaleresque et chrétienne<sup>259</sup>. Des personnages comme René de Menthon, issus de familles de l'ancienne noblesse d'épée dont la domination sociale est mise à mal par la société bourgeoise qui se fait de plus en plus puissante, cherchent à réassurer leur autorité. La Savoie ayant été rattachée à la France en 1860, la famille de Menthon, comme les autres familles aristocratiques de la région, doit composer avec la perte du régime royal sarde et faire sa place dans la société française. Le goût néogothique développé dans la résidence de René est parfaitement symptomatique de cette tentative d'affirmation et de légitimation. D'ailleurs, touché d'un grand sentiment religieux, il conjugue à ses passions les recherches autour de saint Bernard, le saint familial, dont la vénération dans la chapelle du château commence sous son impulsion et celle de son fils qui rapporte ses reliques d'Italie<sup>260</sup>. On peut d'ailleurs relever le style des reliquaires commandés à l'orfèvre lyonnais Armand Calliat. L'inspiration gothique est évidente. En témoigne par exemple le reliquaire portant la phalange de saint Bernard (ill.59), dont la structure en mandorle, le traitement des anges très allongés ou encore la disposition des gemmes, rappellent les reliquaires médiévaux. Ces objets s'inscrivent tout à fait dans la production de l'époque<sup>261</sup>. Certains échanges montrent en effet l'intérêt porté par René aux objets liturgiques du Moyen-Âge. Ce goût dominant pour la période médiévale explique que René et ses conseillers, aient été souvent dupes de la fausse qualité ancienne des objets achetés (voir annexes 16 et 17).

René hérite de Menthon en 1879 et débute presque immédiatement les travaux de restaurations<sup>262</sup> sur ce vieux château abimé par le temps, à l'allure trapue et austère (ill.49, ill.50). Artiste dans l'âme, il s'inspire notamment de croquis réalisés dans ses carnets au cours de ses voyages en Italie. Il s'entoure de trois architectes pour mener à bien son entreprise, qui s'étend aussi sur sa propriété de Saint-Loup (Haute-Saône). C'est le dijonnais Charles Suisse (1846 – 1906) qui est l'architecte principal. Il assure par ailleurs plusieurs interventions sur la ville d'Annecy comme la restauration du Palais de l'île avec l'ajout d'une tourelle en tant qu'architecte en chef des Monuments Historiques.

---

<sup>259</sup> Jérôme Schweiter, « Rêvez le Moyen Âge mais demandez-vous toujours lequel et pourquoi ? », *Néogothique ! fascination et réinterprétation du Moyen Âge en Alsace 1880 – 1930*, Strasbourg, BNU, 2017, pp. 13 – 18, p. 18.

<sup>260</sup> Dorian Anthoine, *René de Menthon*, 2018, p.19.

<sup>261</sup> La fin du XIX<sup>ème</sup> siècle est marqué par un retour du christianisme qui s'exprime notamment à travers un style néo-médiéval qui rappelle l'époque privilégiée de l'ère chrétienne.

<sup>262</sup> Dorian Anthoine, *René de Menthon*, 2018, p. 23.

Après sa mort il est remplacé par A. Prost<sup>263</sup> qui le suivait pour sa formation. Le suivi des travaux sur place est assuré par Antoine Fontaine<sup>264</sup>, architecte à Albigny en bordure du lac. Emportés dans l'élan néo-médiévaliste en reprise à la fin du siècle, ils œuvrent ensemble à la transformation du vieux château en une élégante résidence empreinte de ce style néo-gothique<sup>265</sup> saillant.

Le plus caractéristique de ce style restent les tourelles (ill.48, ill.51) qui élancent la silhouette de l'édifice, comme c'est d'usage dans les créations de l'époque, comme au château de Neuschwanstein (1869 – 1886). On en compte trois largement visibles depuis l'extérieur, qui modifient clairement l'aspect général. La plus basse est celle qui contient l'escalier de la chapelle, et porte la cloche. Elle dépasse du bâtiment « chemin de ronde » qui relie la tour du lac et la tour d'armes. La seconde, beaucoup plus marquante, est celle qui prolonge en hauteur l'escalier monumental du XVII<sup>ème</sup> siècle pour desservir les derniers étages du donjon et de la façade du XVIII<sup>ème</sup> modifiée au cours des travaux. La troisième, la plus emblématique, est celle qui permet de desservir les derniers étages de la tour d'armes. Elle dépasse l'ensemble des toitures pour augmenter la hauteur générale du château. Plusieurs cheminées sont aussi ajoutées, participant toujours de l'élancement de l'édifice. Enfin, dans cette même veine, les toitures sont rehaussées, les pentes augmentées, notamment sur la tour d'armes. L'influence caractéristique de ce style est à l'origine d'une histoire racontée largement dans le discours touristique du bassin annécien, d'une inspiration potentielle de Walt Disney pour son château de *la Belle au bois dormant* de 1935<sup>266</sup>. Il est impossible pour l'instant de valider ou d'invalider cette information d'un point de vue historique. Il est probable que cette idée fasse partie du discours touristique d'une ville marquée chaque été par son Festival International du Film d'Animation, et hébergeant aux anciennes papeteries de Cran, son centre d'image animée Image Factory. D'autres détails, comme des gargouilles dans la cour intérieure, s'ajoutent encore au style néo-gothique développé. De même, le traitement de plusieurs éléments en pan de bois, inspiré de l'architecture bourguignonne connue de Charles Suisse, ou rendant hommage à l'Alsace de la mère de

---

<sup>263</sup> Nous ne sommes malheureusement pas en mesure de fournir le prénom et les dates de l'individu, par manque de documentation.

<sup>264</sup> Les dates ne sont pas connues non plus.

<sup>265</sup> Franck Ferrand va jusqu'à parler de « Moyen Âge dopé », montrant toute la dimension d'exagération du style médiéval développé par le néo-gothique. Franck Ferrand, « René de Menthon ... », *Annales du château de Menthon*, 2022, pp. 8 – 12, p. 12.

<sup>266</sup> Franck Ferrand, « René de Menthon ... », *Annales du château de Menthon*, 2022, pp. 8 – 12, p. 12.

René ou à la Normandie de son épouse<sup>267</sup>, participent en réalité à donner le ton médiéval, encore aujourd'hui présent dans de nombreuses villes de l'Est et du Nord de la France.

Il faut aussi avoir à l'esprit les liens qui s'opèrent entre les grandes figures de l'architecture néogothique et de la conservation – restauration des monuments historiques et du patrimoine bâti de l'époque<sup>268</sup>. En effet, Suisse restaure plusieurs édifices historiques dans la région d'Annecy et de Dijon, mais il est aussi et surtout architecte en chef des Monuments Historiques dans de nombreux territoires dont ceux de Dijon, de la Haute-Savoie et de la Savoie. Ainsi, on ne peut que mieux comprendre sa vision stylistique du gothique revisité, mais aussi d'où viennent ses inspirations pour créer ses décors. Il devait avoir en tête un véritable catalogue mental grâce à son expérience et ses échanges avec d'autres personnalités<sup>269</sup>.

Plus que le château en lui-même, ce sont tous les abords qui sont repensés<sup>270</sup>. On agence les accès, les nouvelles dépendances, pour créer des vues sur le bâtiment, et pour inspirer une vision pittoresque<sup>271</sup> avec ces constructions qui semblent parfaitement homogènes avec le vieil édifice. Et le goût médiéval de René ne s'arrête pas là. Comme la plupart des érudits sensibles au goût pour le Moyen Âge, il cherche à rendre une atmosphère générale dont le mobilier est partie prenante. En l'absence d'inventaire<sup>272</sup> ou de document d'archives qui permettraient de dater les objets présents au château, l'étude est difficile. On ne peut pas déterminer précisément quand les objets sont arrivés au château, ni s'ils ont été faits spécialement pour la famille de Menthon. Cependant, Corinne Charles, historienne de l'art spécialiste du mobilier, examine certains des exemplaires conservés encore aujourd'hui à Menthon et développant un style médiéval

---

<sup>267</sup> Dorian Anthoine, *René de Menthon*, 2018, p. 24.

<sup>268</sup> Julien Coppier et Sophie Marin, « La Naissance du monument ... », *Les Vies des châteaux ...*, 2016, pp. 217 – 239, p. 233.

<sup>269</sup> À l'image d'Albert Naef qui s'attache à constituer un véritable catalogue de motifs et de styles pour s'en inspirer lors des restaurations du château de Chillon. Julien Coppier et Sophie Marin, « La Naissance du monument ... », *Les Vies des châteaux ...*, 2016, pp. 217 – 239, p. 234.

<sup>270</sup> Dorian Anthoine, *René de Menthon*, 2018, p. 28.

<sup>271</sup> La vision pittoresque est essentielle car elle est réellement au centre des préoccupations du temps. On cherche à construire un paysage qui transmet le sentiment de l'époque médiévale en construisant de toutes pièces un décor qui renvoie à l'imaginaire lié à cette période ancienne.

<sup>272</sup> Il existe un inventaire daté de 1643 qui ne donne que des informations vagues sur le mobilier présent, avec des dénominations trop générales pour en saisir l'essence. D'autre part, il semblerait que la plupart du mobilier utilisé à cette époque ait été déplacé dans d'autres demeures des Menthon ou de familles alliées, ou vendu. Inventaire du mobilier du château de Menthon fait à l'occasion de la remise du dit château par dame Claudine de Michaille, comtesse de Montrottier, entre les mains de son beau-fils René comte de Menthon au mois d'avril 1643 (Archives de Menthon, dossier 70, pièce 7).

ou Renaissance<sup>273</sup>. Elle explique notamment que ce mobilier est composite : certains objets semblent en effet être hérités du Moyen Âge mais ont très probablement été achetés par le comte René. D'autres seraient simplement des créations, inspirées du style du Moyen Âge ou de la Renaissance. Un exemple de création de ce type est le manteau de cheminée de la bibliothèque du château, commandé par René au début du XX<sup>ème</sup>, dessiné par Fontaine « dans le goût du XV<sup>ème</sup> siècle » (ill. 83) et livré en 1906 par le sculpteur dijonnais Xavier Schanosky (voir annexe 15). Enfin, la reconstitution semble être monnaie courante et s'avère être une bonne méthode pour restituer des meubles à l'allure ancienne. Il s'agit d'utiliser des parties de vieux meubles et d'en recréer de nouveaux sur cette base. On retrouve donc des décors qui s'approchent de la réalité du style du Moyen Âge. Les motifs de remplages (ill.141, ill.144), qui imitent les vitraux, ou le motif du pli de serviette, sont caractéristiques. On n'hésite pas à rivaliser d'ingéniosité pour vieillir les parties neuves en plaçant le bois sous du fumier pour favoriser les infestations. Si ces objets peuvent prendre la forme d'une collection, ils ont pour la plupart été utilisés par la famille de Menthon jusqu'à récemment. En témoigne un coffre (non visible dans le parcours de visite classique, conservé dans la chambre dite « aux tapisseries », se trouvant dans le donjon au-dessus de la bibliothèque) qui contenait les cendres de la cheminée de l'actuelle salle des pèlerins<sup>274</sup>. On comprend donc que c'est véritablement une décoration d'usage pour vivre dans un environnement romantique médiéval. La résidence est pensée comme une unité et l'on cherche à s'approcher d'une vie rêvée, empreinte de la nostalgie d'un temps lointain, légitimant le statut de ses propriétaires. Cette même idée peut se retrouver dans le développement de plusieurs dressoirs aujourd'hui rassemblés dans cette même salle des pèlerins. Ce type de meubles est un marqueur social très important, il prouve la richesse de son propriétaire au Moyen Âge, qui y conserve sa plus belle vaisselle. L'intention n'est pas forcément de tromper. Il s'agit peut-être d'une volonté de correspondre à une forme ancienne en s'en approchant au maximum<sup>275</sup>. La conscience déontologique du patrimoine ne respectait alors pas les mêmes normes que maintenant, raison pour laquelle nous devons rester

---

<sup>273</sup> Corinne Charles, « Le Mobilier médiéval et Renaissance du château de Menthon », *Annales du château de Menthon*, 2021, pp. 12 – 16.

<sup>274</sup> Corinne Charles, « Le Mobilier médiéval et Renaissance du château de Menthon », *Annales du château de Menthon*, 2021, pp. 12 – 16, p. 14.

<sup>275</sup> Corinne Charles, « Le Mobilier médiéval et Renaissance du château de Menthon », *Annales du château de Menthon*, 2021, pp. 12 – 16, p. 16.

prudents. Ce qui est certain, c'est que les objets contenus au château ne font pas partie de l'ensemble d'origine<sup>276</sup>.

René de Menthon est aussi le premier à faire visiter le château qu'il commence à ouvrir dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>277</sup>. Son objectif est alors de montrer une demeure aristocratique familiale, marquée par le souvenir pieux d'un ancêtre saint. Cela se lit dans la chapelle, comme dans la bibliothèque et l'ancienne cuisine, mais aussi dans l'oratoire.

Les grandes restaurations de René ont probablement coûté extrêmement cher. Ayant consacré sa vie à son château et à ses loisirs, il n'a jamais réellement travaillé. Sa fortune lui vient de deux héritages. C'est d'abord celui de ses parents et oncle et tante. En effet, Valérie et Arthémine de Klinglin, filles du baron de Klinglin, épousent respectivement Bernard et Alexandre de Menthon, deux frères. René naît de l'union de Valérie et Bernard. Cette dernière meurt alors que René n'a que six ans<sup>278</sup>, et il garde donc des liens proches avec son oncle et sa tante qui n'ont pas eu d'enfant. René hérite donc de l'ensemble de la fortune de Klinglin. De plus, il épouse une femme de haute-noblesse, très riche, Geneviève des Acres de l'Aigle.

### 1.1.3. Henri, François, Olivier : gestion d'un bien patrimonial

Lors du décès de René de Menthon en 1917, les travaux ne sont pas terminés. C'est son fils Henri qui achève son entreprise, terminant notamment le grand salon. Cette pièce avait été conçue par René de Menthon pour rendre hommage à sa famille et aux familles alliées par mariage aux Menthon, participant à la richesse de ces derniers. Henri, élu de Haute-Saône, vit essentiellement dans son château de Saint-Loup où naît d'ailleurs François de Menthon, son fils<sup>279</sup>. Celui dernier hérite du château en 1935<sup>280</sup> mais ne s'y consacre pleinement qu'à partir de 1958, année durant laquelle il quitte ses derniers rôles politiques<sup>281</sup> loin de Menthon-Saint-Bernard. Son fils, Olivier, récupère le

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>277</sup> Dorian Anthoine et alii, *Château de Menthon Saint Bernard*, 2020, p. 33.

<sup>278</sup> Dorian Anthoine, *René de Menthon*, 2018, pp. 10 – 11.

<sup>279</sup> Laurent Ducerf, « Entre Savoie et Europe, François de Menthon (1900-1984) », *L'Histoire en Savoie*, n°138, Chambéry, Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, 2000, p. 4.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>281</sup> François de Menthon occupe notamment les postes de député de Haute-Savoie et de ministre de l'Économie.

château. Il s'adonne à quelques restaurations, plus « consciencieuses » que celles de son arrière-grand-père, pour entretenir le château<sup>282</sup>.

Depuis que René a ouvert le château au public, ses descendants se sont employés à continuer cette mission, ouvrant de nouvelles pièces, comme la cuisine, sur décision de Nicole de Menthon, ou sa chambre, après sa mort. Les fils de François, dont Olivier, ont participé dès leurs jeunes années, à l'ouverture de leur demeure familiale, et à la visite de celle-ci. C'est donc naturellement qu'Olivier a poursuivi ceci, lui-même guide du patrimoine. Aidé par plusieurs salariés en saison, il a assuré l'ouverture du château jusqu'aux années 2010. En 2015, l'arrivée de Dorian Anthoine dans l'équipe des guides permet à Olivier de lui transférer une partie de la gestion du site en le nommant responsable conservation et valorisation dès l'année suivante. À la mort d'Olivier en 2016, ce sont ses cousins, Pierre-Henri et Maurice de Menthon, qui ont hérité de la maison familiale.

## 1.2. Un nouvel élan : ouverture, acquisitions et restauration

Depuis 2017, le château a donc été repris par Pierre-Henri et Maurice de Menthon, fils de Pierre de Menthon, lui-même frère de François de Menthon. La gestion du site reste sous la responsabilité de Dorian Anthoine pour la conservation comme pour la valorisation. La « professionnalisation » du site est évidente, dans les domaines de la valorisation, de la conservation/restauration et dans la politique d'acquisition.

### 1.2.1. Une politique d'ouverture plus large, pour des propositions renouvelées

Rapidement, les équipes du château proposent une ouverture plus importante tout au long de l'année, ainsi que l'accès à de nouveaux espaces. C'est une véritable réflexion autour de l'attractivité du site qui se met en place à travers des propositions de nouveaux produits culturels. Nous pensons par exemple à l'ouverture de deux nouvelles pièces autour du grand salon. Le petit salon d'une part, qui est une pièce de vie intime très utilisée par la famille au XX<sup>ème</sup> siècle, et la chambre du vieux comte d'autre part, qui permet de montrer une chambre bien moins fastueuse que la Sallette<sup>283</sup>. Pour les groupes, la visite prestige permet d'entrer dans les pièces qui ne se trouvent pas dans le parcours de visite classique. Cela permet d'aller plus loin dans la découverte de la

---

<sup>282</sup> Dorian Anthoine *et alii*, *Château de Menthon Saint Bernard*, 2020, p. 24.

<sup>283</sup> La Sallette est un des noms qui désignent la pièce située au premier étage de la tour du lac, aménagée en chambre dont la dernière occupante a été Nicole de Menthon, épouse de François.

maison familiale et l'occasion de découvrir davantage d'informations sur l'histoire de la famille.

L'élargissement des propositions est aussi fondamentale pour continuer d'attirer le public. On peut noter le développement d'une intense programmation événementielle (ill.152) sur les abords du château, qui permettent une ouverture des intérieurs en complément. Nous pouvons citer les fêtes médiévales, le château du Père Noël qui propose une ouverture hivernale nouvelle ou encore le château de Dracula pour Halloween. Grâce à ces événements, le site s'adresse davantage au public local, qui est incité à revenir au château pour découvrir les nouvelles propositions. Il s'adresse aussi à un public familial, attiré par ce type d'événements, qui en même temps peut découvrir les intérieurs. Pour ce type de rendez-vous, les visites sont adaptées. Un livret est distribué à l'entrée du château pour permettre une visite en autonomie. Les guides sont répartis dans les salles du circuit pour répondre aux questions ou proposer des courtes présentations. Cela permet une adaptation et une flexibilité par rapport aux attentes du public qui vient lors de ces événements, et qui est plus large<sup>284</sup> que d'habitude. Les familles peuvent passer moins de temps dans le château, pour que les enfants (pour qui la visite classique n'est pas adaptée) ne se lassent pas. Les guides peuvent plus facilement adapter leur discours en fonction des questions et des petits groupes qui les posent. Cela permet enfin gérer aisément les flux de visiteurs, très perturbés par la programmation extérieure. Ils passent en moyenne moins de temps dans le château pendant leur tour, mais peuvent y revenir plusieurs fois dans la journée pour affiner leur visite et poser de nouvelles questions.

Cette ouverture et cette mise en économie du site patrimonial est bénéfique dans la mesure où elle permet un développement et une professionnalisation des techniques « muséales » de conservation/restauration et de médiation, autour de nouvelles propositions possibles grâce aux fonds récoltés par l'ouverture. L'usage touristique du lieu n'est pas préjudiciable dans la mesure où l'exercice économique reste centré sur une « commercialisation de service<sup>285</sup> », c'est-à-dire une économie qui s'organise autour de l'objet de patrimoine, ici le château et ses collections. On n'est pas dans le cadre d'une « commercialisation de produit<sup>286</sup> », c'est-à-dire un objet de patrimoine qui serait pensé

---

<sup>284</sup> Plus large en termes d'affluence comme d'étendue socio-culturelle.

<sup>285</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine ...*, 2006, p. 43.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 43.

comme un produit. Cela se lit dans l'explication de la vocation d'ouverture du site au public par Dorian Anthoine (voir annexe 11, Q.1).

#### 1.2.2. *Des nouvelles propositions culturelles en cohérence avec un projet porté par la famille*

Le volet environnemental est un nouvel axe de valorisation des abords du château avec le jardin en permaculture. Des stages sont proposés, ainsi que des conférences et des ventes de produits cultivés au château. La replantation des coteaux du château s'inscrit aussi dans cette dynamique de valorisation de l'espace naturel qui entoure le bâti. Les vignes du château sont historiques et ont été replantées à plusieurs reprises.

Chaque saison, un cycle de conférences historiques permet de valoriser le fonds archivistique conservé à Menthon et géré par Philippe Broillet<sup>287</sup>, autour de thèmes liés à Menthon ou plus largement à l'histoire de la Savoie. Les comptes-rendus des conférences sont publiés chaque année<sup>288</sup>.

Une exposition biennale d'art contemporain est aussi mise en place depuis 2021. Elle s'intitule les *Légendes botaniques*, (ill.152) initiées par Raphaële de Broissia, artiste plasticienne. Des œuvres d'art en lien avec la nature sont disposées dans le château, en résonance avec les espaces anciens.

#### 1.2.3. *Mobilier en mouvement, des acquisitions pour compléter les collections, une réflexion scientifique*

Depuis 2017, la veille sur les ventes aux enchères est remise en place et permet d'acquérir des objets en lien avec la famille, ou lui ayant appartenu (voir annexe 11, Q.13). Parmi les acquisitions remarquables, on retrouve le tableau de style troubadour (ill.77), daté des environs de 1900, qui montre l'entrée du château et la cour intérieure pendant les restaurations. La seule exception à la ligne d'acquisition citée ici est la formation d'une collection de poteries vernissées savoyardes du XX<sup>ème</sup> siècle, mais qui garde tout de même un ancrage territorial.

Ces acquisitions sont importantes pour un site culturel d'envergure comme Menthon car elles permettent l'apport de nouveautés dans le parcours de visite. S'agissant d'objets qui viennent s'ajouter, ils s'inscrivent réellement dans une démarche

---

<sup>287</sup> Philippe Broillet est docteur en histoire à l'Université de Genève et archiviste du Château de Menthon-Saint-Bernard.

<sup>288</sup> *Annales du château de Menthon, Conférences historiques 2019*, Menthon-Saint-Bernard, Le Créquier Sinople, 2021 ; *Annales du château de Menthon, Conférences et étude historiques 2021*, Menthon-Saint-Bernard, Le Créquier Sinople, 2022

de reconstitution. Elles permettent au public qui revient visiter le château, représentant tout de même 10% des visiteurs (voir annexe 12, Q.5), de ne pas se lasser et de développer un intérêt pour ce site dont l'histoire est en réalité encore en cours d'écriture.

### 1.3. Les « Collections » : inventaire des objets du parcours de visite

Les collections du château sont composées de plusieurs types d'objets, très peu étant classés. Il n'existe pas à ce jour d'inventaire des collections. Nous proposons donc ici de présenter rapidement l'ensemble du mobilier<sup>289</sup> du parcours de visite, ordonné par pièce visitée. Il s'agit essentiellement d'un inventaire descriptif, dans lequel nous ajoutons les informations dont nous disposons par ailleurs.

#### 1.3.1. Chapelle

Dans la chapelle (ill.54, ill.55), on retrouve principalement trois types d'objets. Des tableaux et peintures murales, du mobilier liturgique (dont des reliquaires) et des chasubles. Si l'ensemble développe un style néo-byzantin très répandu dans les constructions ecclésiastiques de l'époque<sup>290</sup>, certains éléments sont davantage inspirés par le néo-gothique. C'est le cas des bancs (ill.55), sur lesquels nous n'avons pas d'information. En revanche, le Christ en croix, probablement acquis par René, est un témoin de l'époque médiévale, source d'inspiration du châtelain (ill.57). Il date du XIV<sup>ème</sup> siècle et est typique de la production italienne de l'époque.

Dans le chœur liturgique sont exposés les reliquaires portant les reliques de saint Bernard. Les deux pièces principales sont celui de la phalange (ill.59) et celui de la dent (ill.61). Le premier développe une forme ovale au-dessus d'un pied. Une croix se dessine en filigrane et dépasse à chaque extrémité, portant une pierre. Le tout est en métal doré et présente quatre anges dans les écoinçons qui entourent l'espace réservé à la phalange. Le second, portant une dent, s'apparente à un édicule de plan carré, monté sur pied et encadré de quatre colonnettes. La toiture se développe en quatre pignons, un pour chaque face et s'organise ensuite en flèche, surmontée d'une petite croix. La partie centrale est vitrée et laisse voir la relique. Le tout est en métal doré. Pour finir, un calice complet l'ensemble, en métal doré toujours, rehaussé de quelques émaux et pierreries.

---

<sup>289</sup> Certains objets n'étant pas documentés, les connaissances sont parfois très limitées. Lorsqu'ils tiennent une place très secondaire dans le parcours de visite, nous choisissons de ne pas le joindre au présent inventaire.

<sup>290</sup> Basilique Notre-Dame de la Garde à Marseille (1864) ; Cathédrale Sainte-Marie-Majeure de Marseille (1893) ; Basilique Notre-Dame de Fourvière à Lyon, 1884.

Ils datent du XIX<sup>ème</sup> siècle et sont réalisés par Armand Calliat, orfèvre à Lyon comme cité précédemment.

Une châsse (ill.62) surmontée d'un crucifix d'inspiration médiévale semble être un tabernacle. Le tout est en métal doré et polychrome, rehaussé de pierres. Il présente au centre, sur la porte, un Christ en majesté dans une mandorle. Aux quatre coins se trouve le Tétramorphe. Il est monté sur une boîte qui évoque les deux autres boîtes présentes sur le maître autel, dont la fonction n'est pas explicite.

Un quatrième objet termine l'ensemble. Il s'agit d'une croix (ill.60) réalisée elle aussi par Armand Calliat, pour porter un Christ acheté chez un antiquaire, qui daterait du XII<sup>ème</sup> siècle (voir annexes 16 et 17). Cet exemple témoigne parfaitement de l'engouement pour les objets médiévaux, réels ou feints, et de la reconstitution possible. L'orfèvre crée un support pour compléter l'objet, selon ce qu'il conçoit être les caractéristiques stylistiques d'une époque.

Si ces objets semblent former un ensemble cohérent, d'autres pièces comme une série de chandeliers et un crucifix (ill.58), placés sur l'autel saint Véran dans la nef de la chapelle, ainsi que sur l'autel saint Nicolas dans la sacristie (ill.63), pourraient appartenir au même ensemble, rien n'étant certain. Les quatre chandeliers et le crucifix étaient disposés auparavant dans l'oratoire, comme nous le voyons sur une photographie ancienne (ill.113).

Trois chasubles sont présentées (ill.64, ill.66) : deux dans la sacristie et une dans le chœur. Il semblerait qu'elles datent du XIX<sup>ème</sup> siècle. Les deux de la sacristie sont semblables dans la forme avec une partie placée sur les épaules comme cape, brodée et à franges. Celle du chœur est plus simple dans la forme mais les broderies sont particulièrement chargées de motifs floraux et d'une scène biblique au centre d'une large croix dans le dos.

Dans une niche de la sacristie se trouve une sculpture de saint Bernard (ill.63), modèle réduit de celle qui se trouve à l'entrée du château de Saint-Loup, restauré par René de Menthon en même temps que celui de Menthon.

Une bannière de procession datant de 1874 est exposée dans la sacristie (ill.65). Elle a été restaurée grâce à un mécénat de la part de l'Association des Vieilles Maisons Françaises. Elle présente une broderie mentionnant le « Pèlerinage de la Maurienne » et

représente un saint Bernard tenant à ses pieds un démon, comme c'est d'usage dans la tradition iconographique qui lui est liée<sup>291</sup>.

### 1.3.2. Cuisine XX<sup>ème</sup>

La cuisine (ill.67, ill.68), fonctionnelle à partir de 1900, possède en réalité peu de mobilier. La plus grande partie de l'agencement de la pièce est en effet intégré à son architecture.

C'est le cas d'une curiosité qui intrigue particulièrement les visiteurs (voir annexe 12, Q.14), le passe-plat (ill.71). Celui-ci est un tunnel de 16 mètres construit à la demande de René de Menthon, pour relier la salle à manger de la Tour du Lac à la nouvelle cuisine qu'il fait aménager à l'opposé. Il fait équiper ce tunnel d'un petit chemin de fer et d'un charriot qu'on déplaçait grâce à un système de cordes et de poulies. Le reste du mobilier n'est pas exceptionnel et permet simplement d'évoquer l'intérieur d'une cuisine moderne<sup>292</sup> du début du XX<sup>ème</sup> siècle.

Dans le réfectoire (ill.68) se trouvent quelques objets de moindre importance tels qu'une table en bois ronde, et des chaises. La table est dressée avec des assiettes aux armes des Menthon. On y trouve aussi une armoire en bois sombre ainsi que deux vis à pressoirs (ill.70) qui rappellent l'activité vinicole des coteaux du château, aujourd'hui replantés. Selon une inscription, ils dateraient du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

Dans la partie cuisine, la collection de cuivres (ill.72) est présente pour évoquer la fonction de la pièce. Ils auraient été rassemblés par Nicole de Menthon, épouse de François de Menthon, propriétaires du château au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle et jusqu'en 1984.

Une collection de poteries savoyarde du XX<sup>ème</sup> siècle est en cours de constitution par la famille de Menthon (voir annexe 11, Q.13). Elle résulte d'acquisitions qui sont les seules à s'éloigner de l'histoire familiale directe, tout en gardant une cohérence territoriale et chronologique. Une grande partie de ces objets sont présentés dans la cuisine (ill.69, ill.79).

---

<sup>291</sup> Selon la légende, saint Bernard de Menthon est connu pour avoir pacifié les cols de montagne. Il a notamment dompté le diable qui terrifiait les voyageurs du col du Grand saint Bernard. On le représente donc avec une chimère à ses pieds, qu'il tient par une chaîne.

<sup>292</sup> La cuisine est moderne par son équipement (eau courante, chaudière à bois), mais très rustique dans son apparence, toujours pour correspondre à la vision médiévalisante.

La table à pétrin en bois prend place au centre de la pièce (ill.67). Elle date probablement de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ou du début du XX<sup>ème</sup> siècle.

La chaudière à bois est installée dans la cuisine au moment de sa création, au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Elle permettait alors de chauffer d'une part l'eau des robinets de la cuisine, mais aussi l'eau des salles de bains qui ont été ingénieusement aménagées au-dessus de la pièce, de manière à centraliser l'utilisation de l'eau chaude.

Dans l'escalier à vis qui relie la cuisine au donjon, des niches permettent l'exposition de quelques objets, tels que des téléphones anciens (ill.73), ou une machine à laver le linge manuelle et une essoreuse (ill.74, ill.75), toutes deux du début du XX<sup>ème</sup> siècle.

#### 1.3.3. *Salle des clés*

La salle des clés est une petite pièce de transition dans laquelle on trouve seulement quelques éléments dont une partie de la collection de céramiques savoyardes du XX<sup>ème</sup> siècle.

Une plaque de bois présente un peu plus de 150 clés anciennes et de tailles variées (ill.78).

Dans un coin, on peut voir un meuble en bois dans le style de la seconde Renaissance sur lequel nous n'avons pas d'information (ill.76). Il prend la forme d'une petite armoire à une porte. Il est très peu profond. Les différents coloris du bois suggèrent des dégradations ou un remplacement de certaines parties.

Au-dessus, on peut observer une huile sur toile datant de 1900 (ill.77), de style troubadour, montrant une vue de la cour intérieure pendant la période des grandes restaurations de René (1880 – 1920). Le bas du donjon est légèrement différent de l'actuel, avec ses meurtrières, et le bassin n'existe pas encore. On aperçoit à gauche l'ombre de l'enceinte crénelée, projetée sur le mur du donjon.

#### 1.3.4. *Bibliothèque*

La bibliothèque (ill.80) est installée au XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>293</sup> au premier niveau habitable du donjon, par les comtes Bernard et Alexandre de Menthon qui héritent de la collection des Richardot de Choisey (famille jurassienne). La très impressionnante collection de livres est composée de 12 000 ouvrages antérieurs à la Révolution française. L'ensemble

---

<sup>293</sup> Dorian Anthoine *et alii*, *Château de Menthon Saint Bernard*, 2020, p. 43.

est composite. Elle est désignée comme la bibliothèque d'un « honnête homme » car elle renferme un très large ensemble de savoirs : économie, finance, droit, histoire, géographie et théologie. On y trouve des manuscrits, quelques incunables<sup>294</sup> et des livres imprimés. Parmi les trésors de la collection se trouvent une édition complète de l'*Histoire Naturelle* de Buffon, ainsi qu'une édition originale complète de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (ill.85).

Un bureau de style Louis XV en bois est tout à fait caractéristique du XVIII<sup>ème</sup> siècle (ill.89). Il est décoré d'éléments métalliques, notamment pour les angles des pieds et les poignées des tiroirs. Le plateau est couvert d'un cuir fin.

Derrière lui se trouvent deux fauteuils en bois et textile sur lesquels nous n'avons pas d'informations. Ils se trouvent dans l'âtre de la cheminée qui a été condamnée au moment de l'installation de la bibliothèque dans cette pièce. René choisit donc de l'utiliser comme support ornemental. Un des architectes qui a travaillé sur le projet des restaurations de Menthon, a proposé un dessin de manteau de cheminé en bois (ill.82), dans un style inspiré du Moyen Âge, et présentant l'histoire légendaire de saint Bernard de Menthon (ill.83). Il est réalisé en chêne par le sculpteur dijonnais Xavier Schanosky et livré au début du XX<sup>ème</sup> siècle (voir annexe 15). La frise est faite dans un seul morceau de bois, démontrant les capacités de l'artisan.

Dans l'espace de l'encadrement de fenêtre (ill.86), une table, une chaise et un secrétaire reconstituent le petit bureau de René que l'on voit sur la gravure disposée juste au-dessus (ill.87), ce qui génère une mise en abîme de la scène.

Quelques cadres présentent des gravures ou autres dessins. On remarque notamment des vues du château avant les restaurations (ill.49, ill.50), ou encore une copie d'un plan ancien montrant les limites de la seigneurie de Menthon (ill.47).

Entre deux étagères se trouve un petit coffre en bois (ill.88). Il développe un décor de remplage caractéristique des coffres médiévaux, repris souvent dans les meubles du XIX<sup>ème</sup> siècle. Sous la serrure, les armes des Menthon sont sculptées. On retrouve des codes d'héraldique suggérant les couleurs : les hachures verticales indiquent un fond de

---

<sup>294</sup> Un incunable est un livre imprimé avant 1500, au début de l'utilisation de l'imprimerie en Europe. Ces ouvrages étaient généralement édités en un nombre d'exemplaires limité.

gueules (rouge), le lion simple est d'argent, et la cotice avec ses hachures horizontales est dite d'azur (bleue). Sur le coffre est disposé un portrait sculpté du poète Dante<sup>295</sup>.

#### 1.3.5. *Grand Salon*

Le grand salon est la dernière pièce à être terminée dans le chantier de restauration (ill.90). René meurt avant la fin de l'aménagement de cette pièce qu'il a conçu comme une vitrine de l'histoire de la famille, pour rendre hommage à ses ancêtres et aux familles qui ont participé au rayonnement des Menthon. On trouve donc dans la pièce trois types d'objets et symboles qui rappellent ce souvenir. Le plus visible est évidemment le mobilier, avec des pièces éclectiques. Puis viennent les nombreux tableaux, et enfin les armes des familles alliées par mariage aux Menthon, représentées sur les corbeaux de la pièce. De même, la devise de la famille (« Toujours Menthon, Partout Menthon ») est inscrite sur un phylactère de bois au-dessus de la cheminée, faisant écho aux armoiries sculptées dans la pierre de cette même cheminée.

*De gauche à droite en entrant dans la pièce*

Un cabinet (ill.95) de style seconde Renaissance serait réalisé dans un bois de poirier. Cependant, sa couleur noire lui est donnée au XIX<sup>ème</sup> siècle, lorsque l'ébène était à la mode et que plusieurs meubles comme celui-ci ont été badigeonnés d'encre de Chine. Il est composé de deux niveaux, présentant chacun deux portes décorées de motifs floraux autour d'une tête de lion. Chaque niveau est rythmé par des pilastres cannelés aux chapiteaux corinthiens ou mixtes. Plusieurs frises forment des corniches décoratives. Les pieds sont réalisés en forme de pattes de lion. Les serrures sont dissimulées dans les pilastres centraux, derrière des éléments mobiles. On retrouve donc parfaitement une esthétique de cabinet de curiosité dont les éléments dissimulés participent de la découverte de l'ensemble.

Une console du XVIII<sup>ème</sup> siècle présente un style original (ill.92). Le plateau en marqueterie de marbre représentant les armes de la famille de Menthon est soutenu à l'avant par deux atlantes noirs rehaussés d'or. Les éléments décoratifs présentent des motifs de feuilles et de fleurs, ainsi qu'un mascarons sur la face.

La console et le miroir sont de style rocaille<sup>296</sup> (ill.93, ill.94), probablement de la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. L'ensemble est en bois doré et développe un décor de

---

<sup>295</sup> Notons que celui-ci est un symbole du Moyen Âge chrétien. Sa présence ici n'est donc pas anodine et s'inscrit naturellement dans l'atmosphère néo-gothique.

feuilles et rinceaux, caractéristiques du style rocaille, avec ses lignes chantournées. Le plateau est réalisé dans une pierre rouge semblable à du marbre. Il pourrait s'agir, à l'instar de la grande console du château de Prangins, d'un « marbre rouge jaspé dit « rouge de Roche » [qui] provient des carrières du Chablais<sup>297</sup> » et qui serait donc tout à fait cohérent à Menthon.

*Au centre de la pièce*

Un ensemble d'assises de style Louis XIII (ill.98) est reconnaissable grâce au motif torsadé de plusieurs éléments. Chaque pièce est recouverte de cuir de Cordoue présentant des tons verts et or.

Une table seconde Renaissance (ill.99) développe des motifs de frises florales ainsi que des clés pendantes en forme de vases.

Un piano à queue Érard (ill.97) de la fin du XIX<sup>ème</sup> rappelle la présence de la musique au château.

On trouve aussi plusieurs autres éléments secondaires, tels qu'une table Renaissance avec des pieds cannelés et une frise en motif de gouttes, faisant possiblement partie d'un ensemble cohérent avec des éléments présents dans la Sallette. Quelques objets complètent l'ensemble. C'est notamment un service à thé disposé sur une des tables ; une mosaïque romaine représentant des poissons, offerte par le Pape Léon XII<sup>298</sup> ; une petite desserte sur laquelle sont disposés un livre et des lunettes (ill.98) ; le livre de messe du mariage de René de Menthon avec Geneviève des Acres de l'Aigle, réalisé sur le modèle des manuscrits médiévaux enluminés (ill.104). Ce dernier élément est caractéristique de la volonté de s'inscrire dans une sorte de reconstitution médiévale jusque dans les moindres détails.

Sur la cheminée sont exposés un ensemble de faïences asiatiques et une petite statue équestre en bronze (ill.105).

---

<sup>296</sup> Dorian Anthoine *et alii*, *Château de Menthon Saint Bernard*, 2020, p. 46.

<sup>297</sup> Helen Bieri Thomson, « Comment recréer un intérieur historique ... », *In Situ*, 2016, p. 10.

<sup>298</sup> La symbolique de cet objet est à relever. Il s'agit ici de présenter à la fois l'estime papale et en même temps le lien aux premiers chrétiens. On est encore une fois dans cette idéologie catholique de la fin du siècle.

*De droite à gauche en entrant dans la pièce*

Un coffre Renaissance (ill.96) est décoré de motifs floraux et de mascarons dans les coins de la face, ainsi qu'au centre des panneaux.

La grande tapisserie<sup>299</sup> (ill.106) provient de la manufacture royale des Gobelins. Elle est commandée en 1730 par le roi Louis XV et offerte à son garde des sceaux. Transmise par héritages, elle arrive dans la famille de Menthon avec un mariage. Elle représente les allégories de la Paix et de la Justice tenant leurs attributs, ainsi que les armes de France et de Navarre au centre. L'ensemble est présenté dans un décor architectural de colonnes et baldaquin, le fond est bleu et fleurdelysé. La bordure développe une frise de *putti* et de symboles divers.

On trouve ensuite un petit coffre en bois clair (ill.100), daté sur la face de 1628, et développant un décor géométrique, puis un buffet en bois clair à deux niveaux. Nous possédons très peu d'information sur ces deux éléments.

Sur l'ensemble des murs se trouvent une série de tableaux, plus ou moins anciens. Notre étude n'étant pas centrée sur ceux-ci, nous en citons seulement certains, représentatifs de l'ensemble. Le plus récent est une photographie d'Olivier de Menthon (ill.93), disposée sur la console rocaille. Vient ensuite une photographie en noir et blanc de François de Menthon (ill.101), père d'Olivier. Immédiatement à gauche se trouve Henri (ill.102), père de François. Dans les tableaux plus anciens, nous pouvons citer Clémence de Genève (ill.103), épouse Menthon, et Anne-Bernard de Menthon.

*Dans le petit salon*

On y trouve notamment une tapisserie de la manufacture d'Aubusson<sup>300</sup>, du XVIII<sup>ème</sup> siècle (ill.108). Elle est en laine, et présente une scène de verdure avec des arbres, une rivière et quelques animaux dont des léopards, des chèvres et des oiseaux.

Une console de style rocaille semble s'accorder avec celle du grand salon, développant le même système décoratif.

Au-dessus de cette console se trouve un miroir (ill.108) singulier sur lequel nous n'avons pas d'information. Il est décoré d'un cadre doré et présente plusieurs petits miroirs intégrés à ce cadre.

---

<sup>299</sup> Dorian Anthoine *et alii*, *Château de Menthon Saint Bernard*, 2020, p. 46.

<sup>300</sup> Dorian Anthoine *et alii*, *Château de Menthon Saint Bernard*, 2020, p. 48.

Au centre se trouve une table (ill.108) dont le style est proche d'une de celles du salon, avec ses pieds en forme de pot à feu. La banquette qui se trouve devant s'accorde avec les deux fauteuils présents dans la bibliothèque, qui sont visibles dans le grand salon sur des photographies anciennes (ill.91).

À droite, se trouve un cabinet en bois (ill.110) à deux niveaux, de style seconde Renaissance, développant un décor géométrique d'enchâssement de cercles. Il développe les mêmes pilastres cannelés en séparation des panneaux et sur les angles que le cabinet noir du grand salon. Il présente également des pieds en forme de pattes de lion, beaucoup plus petites que celles présentes sur l'autre cabinet. Le système décoratif est également beaucoup plus sobre.

En plus des meubles, on trouve dans cette pièce une multitude d'objets évocateurs de la vie de la famille. Ainsi, ce sont de nombreuses photographies anciennes, un service à liqueur, et le diplôme d'honneur de Juste parmi les nations (ill.111) attribué à Henri de Menthon. Il a en effet dissimulé trois jeunes juifs pendant l'occupation allemande dans son château de Saint-Loup-les-Gray en Haute-Saône.

#### *Dans l'oratoire*

L'oratoire (ill.112) est principalement une pièce symbolique. On y trouve donc quelques éléments de mobilier liturgique, ainsi qu'une chasuble.

#### *Dans la chambre du vieux comte*

La chambre du vieux comte (ill.115) présente du mobilier peu remarquable du point de vue historique ou esthétique mais permet de servir le propos de la visite. Nous y reviendrons donc dans l'analyse muséographique. On trouve dans cette pièce un secrétaire, un fauteuil, un lit et une commode, ainsi que plusieurs objets personnels de la famille.

#### *1.3.6. Sallette*

La Sallette (ill.116), ou chambre de la comtesse présente plusieurs éléments remarquables.

Le lit (ill.129) et la table (ill.130) sont de style Renaissance. On retrouve le motif de goutte en frise, présent sur l'une des tables du grand salon. La table a les pieds en colonnes cannelées. Le ciel de lit est quant à lui du XVII<sup>ème</sup> siècle, avec son décor en tapisserie.

On trouve aussi dans cette pièce plusieurs éléments en marqueterie. Ce sont deux commodes (ill.124, ill.125) et deux secrétaires (ill.126, ill.127), dont un est à tiroirs. S'ils ne font pas partie d'un ensemble, ils datent probablement du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

Un ensemble remarquable de tapisseries d'Aubusson (ill.122, ill.123) du XVII<sup>ème</sup> siècle recouvre l'ensemble des murs de la pièce. Dans des tons verts et bleutés caractéristiques de la manufacture royale, elles présentent des scènes de nature, mêlant végétation luxuriante et faune, ainsi que des châteaux souvent disposés en arrière-plan.

Quelques tableaux montrent le baron de Klinglin (ill.120), grand-père maternel de René de Menthon qui aurait habité cette chambre, et Nicole de Menthon, épouse de François et dernière occupante de la pièce.

Au-dessus de la cheminée se trouve une Vierge à l'Enfant du XV<sup>ème</sup> siècle, rehaussée d'or et entourée de chérubins (ill.121). Elle est classée au titre des Monuments Historiques.

Curiosité de la pièce, un volant de robe en soie et dentelle aurait appartenu à la Reine Marie Antoinette (ill.118).

Un ensemble de verreries (ill.119) proviennent de la cristallerie de Vallerysthal<sup>301</sup> qui appartenait au baron de Klinglin.

Enfin, sur une commode se trouvent une photographie de Nicole avec deux de ses enfants, une photographie de François jeune, et une bougie de mariage du François et Nicole (ill.130).

### 1.3.7. *Grand escalier*

Dans le grand escalier, on trouve un coffre de mariage en bois clair (ill.131), de style Renaissance, avec deux médaillons représentant les époux de profil. Ils sont disposés dans un décor d'architecture.

Dans une niche (ill.132) se trouvent une statuette de saint Sébastien (ill.133), et une autre de sainte Catherine (ill.134), toutes deux classées au titre des monuments historiques. Elles datent du XV<sup>ème</sup> siècle et sont en bois polychrome et doré. On trouve aussi deux statues d'évêques et un tableau à deux faces.

---

<sup>301</sup> Dorian Anthoine *et alii*, *Château de Menthon Saint Bernard*, 2020, p. 55.

### 1.3.8. Cuisine médiévale

La cuisine médiévale (ill.135, ill.136, ill.137), ou salle des pèlerins, est une des pièces dont l'aménagement reste le plus proche de celui d'avant les restaurations. L'état actuel de la pièce est directement hérité des aménagements du château à la fin du Moyen Âge.

On trouve dans cette pièce des coffres, dont le coffre dit de « Maurienne » (ill.140), et le coffre plat à fleurs de lys (ill.141), tous deux étudiés par Corinne Charles<sup>302</sup> et datés du XV<sup>ème</sup> siècle.

Au centre de la pièce se trouvent une table et des chaises (ill.142). Le plateau en chêne est vraisemblablement ancien, mais il est impossible d'affirmer l'époque exacte.

Une série de dressoirs est très intéressante. Le premier (ill.143), est probablement le témoin d'une recomposition<sup>303</sup>, courante au XIX<sup>ème</sup> siècle. Pour cela, on utilisait des portions de meubles anciens, que l'on réassemblait avec des pièces modernes afin de constituer un ou plusieurs nouveaux meubles. On pouvait ainsi répondre à la forte demande en mobilier de style gothique, tout en donnant une touche d'authenticité à chaque pièce. Les deux autres dressoirs sont totalement créés au XIX<sup>ème</sup> voire au XX<sup>ème</sup> siècle. On voit notamment des parties dont les sculptures prévues, dessinées sur le bois, n'ont pas été réalisées.

Dans cette pièce se trouvent aussi plusieurs tableaux classés au titre des monuments historiques. Ce sont d'abord deux primitifs italiens (ill.147) présentant chacun une Vierge à l'enfant. Le premier présente la Vierge accompagnée de saints et date du XV<sup>ème</sup> siècle. Le second présente la Vierge à l'Enfant seule, et date de 1338. Ce sont deux huiles sur bois. Un troisième tableau est remarquable. Il s'agit d'une représentation de saint Bernard de Menthon datant du XV<sup>ème</sup> siècle (ill.146), peinte à l'huile sur bois. Le saint est assis, consultant un livre de prière et faisant un signe de bénédiction de la main. Sous la table apparaît un démon, couramment représenté enchaîné au pieds de Bernard, comme le veut la légende. En haut à gauche, à travers une fenêtre ouverte, apparaît saint Nicolas, patron de saint Bernard qui lui conseille de fuir le mariage que veut lui imposer son père. En haut à gauche se trouve la mention « 1008 », date présumée de sa naissance.

---

<sup>302</sup> Corinne Charles, « Le Mobilier médiéval et Renaissance du château de Menthon », *Annales du château de Menthon*, 2021, pp. 12 – 16, pp. 12 – 13.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 15.

À côté de ce tableau se trouve une tapisserie (ill.149) montrant un personnage enveloppé dans des drapés. Elle est stylistiquement proche des tapisseries d'Aubusson au vu des coloris et du style employé.

Des armes sont présentées dans la pièce, pour rappeler son passé de salle des gardes. D'un côté se trouvent une lance brisée et un bouclier d'apparat (ill.150), en bois, d'époque inconnue. De l'autre côté, au-dessus de la cheminée, on remarque un ensemble de hallebardes. Elles sont disposées autour d'un bouclier devant lequel se trouve une épée (ill.148). Il s'agirait d'une épée de l'époque celte<sup>304</sup>, retrouvée sur les bords du lac d'Annecy.

---

<sup>304</sup> Aucune documentation scientifique connue ne nous permet aujourd'hui de dater cet objet ou d'attester son appartenance à une communauté celte.

## 2. Muséographie, agencement et conservation des « collections »

---

Après avoir décrit le château et son mobilier, nous proposons une analyse de la présentation de ce dernier. À la lumière des précédents chapitres, nous commentons l'agencement et la muséographie des collections dans le parcours de visite. Il s'agit aussi de voir dans quelle mesure les tensions avec les questions de conservation se retrouvent dans le cas de Menthon.

### 2.1. Analyse de la présentation du mobilier : entre exposition et mise en scène

Le parcours de visite est conçu autour de la traversée d'une série de pièces importantes pour la résidence estivale qu'est le château depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle. L'orientation du projet de visite (voir annexe 11, Q.12) est destinée à faire entrer le public dans une maison familiale, celle de la famille de Menthon. La forme spécifique de l'édifice résulte d'une histoire dans laquelle chaque propriétaire joue un rôle, et notamment René de Menthon, qui modifie radicalement la demeure lors de ses restaurations entre 1880 et 1920. Les pièces sont ainsi agencées d'une certaine manière, plus ou moins adaptée par rapport à l'état d'origine<sup>305</sup> pour permettre l'accès des visiteurs et une découverte privilégiée. Nous nous proposons donc d'analyser ces différents espaces de visite et l'agencement de leur mobilier et de comprendre les enjeux de valorisation qui leur sont liés. Pour cela, nous décrivons rapidement le parcours de visite avant de développer une analyse plus fine de certains espaces et de la présentation du mobilier.

« Site et reconstitution n'ont [...] pas du tout le même statut symbolique<sup>306</sup> » dans la mesure où leur portée patrimoniale est totalement différente. Le premier est un ensemble cohérent, hérité et protégé, et en ce sens bénéficie d'une patrimonialité. La seconde est une recreation imitant ou au mieux assemblant des objets authentiques qui peuvent avoir une patrimonialité individuelle, mais ne bénéficient pas d'une patrimonialité générale. Là réside la difficulté pour valoriser le site et le mobilier de Menthon. Il y a en effet une double temporalité : d'une part l'héritage accumulé par les propriétaires successifs, dont René et ses successeurs font partie, qui ont chacun proposé des modifications de l'édifice pour correspondre aux besoins et aux attentes d'une époque. Et en même temps, la temporalité des modifications apportées par René

---

<sup>305</sup> Nous reviendrons rapidement sur la question de « l'état d'origine ». Il désigne ici l'état de 1920, légué par René de Menthon à l'achèvement des restaurations.

<sup>306</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine ...*, 2006, p. 178.

qui voulait réellement faire de son château une sorte d'outil patrimonial en créant une ancienneté feinte. Il en résulte une modernisation totale, même dans le style, ce qui crée un paradoxe avec son idéal ancien. Ces deux temporalités sont complexes à mettre en valeur (voir annexe 11, Q.14), mais finalement c'est la date de 1920 qui définit la présentation de l'édifice et de ses aménagements intérieurs. Concernant le mobilier, puisqu'il est encore complexe de comprendre le rôle de René dans la constitution de la collection, il est difficile de considérer l'ensemble comme reconstitution ou non.

#### 2.1.1. *Le parcours de visite*

On entre d'abord dans la petite cour intérieure, dans laquelle on ne trouve naturellement aucun mobilier (ill.52).

Par la suite, on pénètre dans la chapelle (ill.54) dédiée à saint Bernard de Menthon, agrandie au XX<sup>ème</sup> siècle par René de Menthon. En retraversant la cour intérieure, on arrive dans la cuisine (ill.67) du XX<sup>ème</sup>, voulue elle aussi par René. Il faut ensuite monter un petit escalier à vis, contemporain de la cuisine, puis traverser la chambre du bibliothécaire, ou salle des clés, et déboucher dans la bibliothèque (ill.80). Celle-ci se trouve au premier niveau habitable du donjon et est aménagée en bibliothèque au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. La pièce suivante est le grand salon (ill.90), situé dans la façade sur le lac du XVIII<sup>ème</sup> siècle, mais dont l'aménagement intérieur, voulu par René, est terminé en 1920. Depuis cette grande pièce, on accède, sans pouvoir y entrer, à la chambre du vieux comte (ill.115), à l'oratoire (ill.112), ainsi qu'au petit salon (ill.108). En sortant, on arrive dans la Sallette (ill.116), ou chambre de Madame la comtesse. Finalement, après avoir emprunté le grand escalier du XVII<sup>ème</sup> siècle, on arrive dans la cuisine médiévale (ill.136), ou salle des pèlerins, pour enfin quitter le château par l'unique porte d'accès.

Notons à nouveau que ces dix pièces sont généralement présentées par des guides, sauf en cas de visite libre où ces derniers sont postés dans les différents espaces pour répondre aux questions des visiteurs. Conserver la visite guidée est un choix délibéré de la part des propriétaires et de l'administration (voir annexe 11, Q.10). Il s'agit de faire entrer le visiteur dans la maison des Menthon. Le guide ouvre la porte du château et emmène le public à sa découverte. De plus, il oriente son propos et permet de canaliser le regard du visiteur qui découvre cet ensemble inconnu<sup>307</sup>. Ce mode de visite permet d'éloigner le château d'une forme muséale dans laquelle le visiteur serait davantage

---

<sup>307</sup> Par opposition à une découverte muséale dans lequel le visiteur sait ce qu'il va voir.

autonome. Ainsi, la visite de Menthon se veut plus immersive, pour correspondre à la volonté de transmission d'une histoire familiale. Ceci fonctionne d'ailleurs très bien, comme le montre les résultats du sondage réalisé auprès des visiteurs. 96% d'entre eux ont apprécié le fait que la visite soit guidée (voir annexe 12, Q.10). Selon eux (voir annexe 12, Q.11), ceci permet d'apprendre davantage de choses au cours de la visite, de manière sensiblement plus ludique. La visite est immersive et plus facilement compréhensible. D'ailleurs, des questions peuvent être posées et un échange humain s'opère avec le guide.

#### 2.1.2. *Agencement des pièces et présentation du mobilier, état d'origine ou reconstitution ?*

Une des grandes problématiques dans laquelle s'inscrit le château de Menthon est la mode néo-médiévale de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Comme les châteaux de Chillon et du Haut-Kœnigsbourg, ou l'Hôtel-Dieu de Beaune, le château de Menthon a été largement modifié à cette époque. En revanche, la méthode est radicalement différente de celle d'un Albert Naef ou d'un Bobo Ebhardt. Si la documentation archivistique sur les modifications architecturales est connue, elle reste lacunaire. Concernant le mobilier, nous ne sommes pas en mesure de savoir ce qui se trouvait dans le château avant 1880, et donc ce qui a été ajouté par René (voir annexe 11, Q.14). Encore une fois, Menthon est spécifique dans la mesure où les réagencements proposés par René s'inscrivaient dans une volonté de reconstitution historiciste, aujourd'hui dépassée. On ne peut donc pas désigner par état d'origine la forme médiévale, beaucoup trop modifiée. En revanche, si l'on considère le parcours de visite comme ce qu'il est, c'est-à-dire un témoin de l'époque de René (voir annexe 11, Q.14), on est la plupart du temps, mieux que dans une reconstitution scientifique, dans un héritage direct, très peu modifié. En ce sens, la plupart des pièces aurait une réelle valeur historique<sup>308</sup>, témoignant des grandes restaurations et de la vie des Menthon à partir du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Ce qu'on appelle l'état d'origine est donc le château légué par René à la fin de sa vie. Pour juger le phénomène de reconstitution ou réaménagement, nous pouvons observer et comparer l'état actuel des pièces avec l'état du début du XX<sup>ème</sup> siècle, conservé grâce à un corpus de photographies anonymes.

Dans la chapelle (ill.54), on peut remarquer qu'une partie du mobilier liturgique de l'autel est déjà présent sur la photographie ancienne (ill.56). Ce sont notamment le

---

<sup>308</sup> Marie-Ève Marchand, « La *period room* mise en scène ... », *Revue de la culture matérielle*, pp. 35 – 47, p. 41.

reliquaire de la phalange, le tabernacle et les boîtes allongées. Le lustre ou encensoir pendu au centre du chœur n'est pas présent dans l'aménagement actuel. Les bancs sont aussi absents, ce qui s'explique par la nécessité de faire accéder le public dans l'espace. Le maintien des deux bancs décorés permet toujours d'imaginer la chapelle un jour de célébration.

Dans la bibliothèque (ill.80), le bureau Louis XV a été conservé. On trouve sur la photographie ancienne (ill.81), une partie des assises Louis XIII aujourd'hui placées dans le grand salon et on trouve aujourd'hui les fauteuils en toile dans la bibliothèque. La gravure représentant René a été déplacée dans l'embrasure de la fenêtre. On comprend encore une fois le besoin d'espace au centre de la pièce pour recevoir les visiteurs. Mais on reste finalement assez proche de ce qui était en place au début du XX<sup>ème</sup> siècle. De même, pour adapter la pièce à la venue du public, les étagères accessibles à portée de main ont été protégées par des vitrines pour empêcher les visiteurs de toucher ou voler les livres. L'aménagement de l'embrasure de la fenêtre ressemble davantage à une reconstitution, basée sur cette gravure de René assis à son bureau (ill.87). On aperçoit d'ailleurs le crucifix, toujours en place, et les deux statues d'évêques, aujourd'hui visibles dans la vitrine du grand escalier (ill.132).

Dans le grand salon (ill.90), on conserve l'emplacement de la tapisserie des Gobelins qui semble ne pas avoir été déplacée par rapport aux photographies anciennes (ill.91). Les tableaux sont encore en place, sauf les deux « primitifs flamands » qui ont été ajoutés au-dessus de la porte. Une partie du mobilier Louis XIII était déjà présent et nous retrouvons les fauteuils en toile aujourd'hui placés dans la bibliothèque. Le tapis est toujours en place mais une table visible sur les photographies anciennes a été récemment<sup>309</sup> enlevée du parcours de visite. On remarque aussi l'ajout de mobilier muséographique, notamment des mises à distance avec des chainettes qui entourent la partie centrale (ill.90), de manière à créer des espaces de déambulation tout autour de la pièce. De même, la tapisserie est protégée par une importante vitrine (ill.107). Ces éléments sont essentiels pour la protection du mobilier, même si cela coupe un peu la dimension immersive<sup>310</sup>. Ils cherchent à protéger sans cacher, comme l'explique Dorian

---

<sup>309</sup> Observation personnelle. Cette table était présente en 2010. Elle a été déplacée au moment du réaménagement du grand salon dans les années 2017 – 2018, de manière à simplifier la mise en scène qui était alors très peu lisible à cause du trop grand nombre de meubles présents.

<sup>310</sup> Rémi Labrusse explique que les mises à distance et vitrine, de manière générale le mobilier muséographique de protection des objets, génère un effet radicalement opposé à la volonté immersive

Anthoine (voir annexe 11, Q.9). Ils restent relativement discrets et permettent tout de même une vue privilégiée de l'ensemble.

Le petit salon, l'oratoire et la chambre du vieux comte, toutes trois attenantes au grand salon, ne sont accessibles que par la vue. L'entrée est limitée au niveau de chaque porte par une chainette. Cette méthode répond à deux exigences. Le petit salon et la chambre ayant été ouverts récemment, la limitation de l'accès à l'intérieur des pièces permet d'assurer la sécurité du public sans aménagement supplémentaire. Mais surtout, ces pièces sont des espaces restreints. La limitation de l'accès permet d'y développer des mises en scènes plus complètes que dans les pièces dans lesquelles le public pénètre. Si l'on regarde une photographie du petit salon (ill.109), datant possiblement de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, on remarque la présence de la tapisserie des Gobelins à la place de la tapisserie d'Aubusson actuelle (ill.108). Le portrait visible en fond, celui de Madame de Genlis, est actuellement dans le Grand Salon. Le bureau Louis XV de la bibliothèque, ainsi que les assises Louis XIII ont donc été déplacées. Finalement, le seul élément à être toujours en place est le miroir. Si les objets sont donc différents, la mise en scène reste très proche dans la forme. On retrouve une tapisserie sur le mur, une banquette pour s'asseoir devant une table, et le miroir dans le coin. Ainsi, on est ici face à une reconstitution, certes un peu tronquée, mais qui permet de rendre compte d'un agencement vraisemblable de la pièce lorsqu'elle était utilisée. En revanche, certains objets relèvent totalement de l'exposition au sens muséal, comme le diplôme de Juste décerné à Henri de Menthon, présenté avec sa médaille et son portrait à l'entrée du petit salon (ill.111).

Dans la Sallette, le mobilier a été déplacé mais plusieurs éléments se retrouvent dans l'image ancienne (ill.117) et l'image récente (ill.116). Les deux éléments les plus caractéristiques sont le lit et la table. Il est intéressant de voir que le lit conserve même son emplacement. Le secrétaire situé à gauche du lit est aujourd'hui entre les fenêtres, remplacé par une commode. La seconde table, ainsi que les autres meubles, ne sont plus présentées dans la pièce. La Vierge à l'Enfant a pris la place d'un autre tableau au-dessus de la cheminée, et le cadre du portrait du Baron n'est plus le même. Encore une fois, ces modifications apparaissent en réalité mineures. Si elles corrigent l'état dans lequel la

---

que revêt la pièce d'époque, ou dans notre cas, l'agencement du mobilier dans les pièces du château. Ces éléments rappellent au visiteur qu'il se trouve dans un espace de visite. Rémi Labrusse, « Des pièces d'époque aux capsules temporelles ... », *Gradhiva*, 2018, pp. 76 – 111, p. 94.

pièce était lorsqu'elle était utilisée par la famille, elles n'en conservent pas moins une dimension vraisemblable. C'est dans cette pièce que les mises à distance et les vitrines sont les plus visibles. Pourtant, elles ne sont pas très gênantes pour le regard<sup>311</sup>.

Enfin, dans la salle des pèlerins (ill.137, ill.138, ill.139), la disposition est très largement changée. Le large coffre<sup>312</sup> visible sur la photographie ancienne se trouve aujourd'hui dans la chambre aux tapisseries, dans les parties privées. Cela permet notamment de mettre en place une mise en scène dans l'âtre de la cheminée. Un coffre gothique<sup>313</sup> trouve aujourd'hui sa place dans cet espace, rappelant l'usage d'un coffre à cendre. Les tables visibles sur l'image ne sont plus présentes et les tableaux ont été simplement déplacés. Au-dessus de la cheminée, si l'organisation a été modifiée, les armes restent l'élément principal, évocation du passé de salle des gardes. On remarque par ailleurs, une mise à distance très ingénieuse. Il s'agit d'une chaîne tenue par des éléments de cheminée. On observe donc ici une cohérence entre le mobilier et le mobilier muséographique, limitant la frontière entre les deux et favorisant l'aspect immersif. En revanche, par ce type d'agencement, on s'éloigne naturellement d'une reconstitution historique, gommant les limites entre le passé et le présent. Nous ne savons pas si ces modifications ont été faites à des fins d'usage par les propriétaires, où s'ils ont voulu agencer le parcours de visite pour correspondre à une idée précise<sup>314</sup>.

Plus généralement, d'autres éléments rappellent les modalités de présentation d'une pièce d'époque dans le sens où ce sont des reconstitutions pensées pour donner l'impression d'un instant de vie, qui aurait été interrompu et qui serait parvenu jusqu'à nous. Ce sont des petits objets du quotidien comme les lunettes (ill.98), ou un chapeau (ill.110), qui sont souvent présents pour donner l'illusion<sup>315</sup> d'une vie ou d'une utilisation récente puis figée pour être montrée aux visiteurs. Ils sont nombreux à relever l'authenticité des lieux, la fidélité à l'utilisation ancienne des pièces par la famille et l'aspect vivant (voir annexe 12, Q.17 et Q.18). Ces dispositions d'objets sont liées à l'histoire de la pièce ou d'un de ses occupants les plus marquant. Par exemple, les objets

---

<sup>311</sup> « Chaînettes qui se fondent dans l'ensemble et ne nuisent pas au discours des salles. Vitrines de mise à distance discrète ... », extrait des réponses au sondage visiteur (voir annexe 12, Q.17 et Q.18)

<sup>312</sup> « Coffre à cendres », XV<sup>ème</sup> siècle. Corinne Charles, « Le Mobilier médiéval et Renaissance du château de Menthon », *Annales du château de Menthon*, 2021, pp. 12 – 16, p. 14.

<sup>313</sup> Coffre plat à la fleur de lys, XV<sup>ème</sup> siècle. Voir Corinne Charles, *Ibid.*, p. 13.

<sup>314</sup> Nous ne pouvons que faire des hypothèses. Nous n'avons accès à aucune information expliquant les choix qui ont été faits pour la présentation, ni les dates de réalisations de celles-ci.

<sup>315</sup> Rémi Labrusse, « Des pièces d'époque aux capsules temporelles ... », *Gradhiva*, 2018, pp. 76 – 111, p. 86.

placés dans la Sallette sont généralement des objets qui appartenaient à Nicole de Menthon, à l'instar de la bougie de mariage. Il y a dans ces mises en scène d'objets, de vrais choix muséographiques. L'objet n'a pas une place attitrée comme peut l'avoir un meuble et donc relève d'une forme d'interprétation. On donne à voir ces objets pour suggérer la vie des propriétaires, ajouter une dimension « immersive », « vivante » et « authentique », à un ensemble qui serait beaucoup plus froid et impersonnel s'il n'était composé que d'une succession de pièces meublées. D'ailleurs, l'écrasante majorité des visiteurs considèrent que la présence du mobilier participe à rendre la visite immersive. L'avis est partagé chez les visiteurs professionnels de la culture dont un peu plus de la moitié seulement considère que le mobilier joue un rôle dans cet aspect immersif (voir annexe 12, Q.27).

La présentation du mobilier à Menthon est donc composite. Elle met en scène des objets, pour la plupart acquis par René de Menthon ou ses successeurs, puis disposés selon une mise en scène spécifique dédiée à la visite. Aujourd'hui encore, il arrive que des modifications soient apportées à la disposition du mobilier, notamment lors de l'ouverture de nouveaux espaces, remis en scène pour l'occasion. C'est le cas de la chambre du vieux comte, du petit Salon ou des pièces de la visite prestige comme la chambre de François de Menthon et la chambre Dupanloup, qui ne nous intéressent pas davantage ici. Ainsi, il s'agirait plus d'une muséographie partielle de salle d'époque. Salle d'époque si l'on considère le travail de René de Menthon qui cherchait l'évocation de périodes anciennes à travers ses restaurations. Partielle car les meubles et les aménagements, commandés et voulus par René, ont été utilisés par la famille et déplacés parfois au gré des utilisations, avant d'être réorganisés pour les besoins de la visite, sans obligatoirement respecter une véracité historique. C'est un peu comme si la famille avait habité des salles d'époques, qui étaient donc devenues de véritables témoignages patrimoniaux de leur vie, tout en mélangeant les époques de d'utilisation des pièces et des objets. Ainsi, seul l'agencement général, et certaines pièces en particulier, qui ont subis de vrais aménagements muséographiques, peuvent être considérés comme aménagés sur le modèle des pièces d'époque. Il y a donc une dissociation qui s'opère sur trois niveaux. D'abord, l'imaginaire médiéval projeté sur l'ensemble du château et de son mobilier constitue la base de référence pour le public qui découvre le site. Au cours de la visite, il découvre la réalité de l'époque à laquelle la présentation fait référence, c'est-à-dire l'époque des restaurations de René. À ce moment-là, on peut éprouver une sorte de

dissociation temporelle dans la mesure où les restaurations produisent un effet esthétique très proche de l'imaginaire collectif associé au style médiéval. Enfin, le troisième niveau de dissociation arrive dans la perception de la mise en scène réalisée pour le parcours de visite. Le visiteur ne sait pas ce qui est réellement présent depuis son utilisation par la famille au début du XX<sup>ème</sup> siècle, mais il se doute que certains éléments ont été réagencés, sans jamais savoir lesquels.

Il y aurait de même trois niveaux historiques, liés aux trois types d'éléments de la mise en scène. Les murs du château construisent une histoire globale, un cadre spatial à la reconstitution, témoignage d'un amoncellement d'époques. Les meubles fixent quant à eux une temporalité plus fine, par la restitution, plus ou moins proche de la réalité historique, des aménagements après restaurations. Enfin, les petits objets complètent la mise en scène au plus proche de la vie des personnages, dans un cadre temporel restreint à un instant qui relève de l'anecdote, ou à un fragment de vie de son feu propriétaire. Ces trois niveaux assurent en symbiose la construction d'un récit dans lequel évolue le visiteur, mené par le guide. Sans les deux niveaux de mobilier, il serait impossible d'évoquer l'histoire de la famille. L'intérêt de ceux-ci est donc central.

De manière inattendue, 65% des visiteurs considèrent que les objets sont mis en scène<sup>316</sup> (voir annexe 12, Q.20). Ils comprennent donc bien que ce qu'ils voient n'est pas directement hérité du passé. Ils perçoivent de manière sous-jacente qu'une série de changements ont apportés des modifications et qu'un « moment » a finalement été privilégié par rapport aux autres pour les besoins de la visite. Naturellement, cette proportion s'élève à près de 75% parmi les professionnels de la culture. Il est donc certain que même si tout le monde ne saisit pas la dimension « adaptée » de la présentation du mobilier la plupart l'ont comprise. Ceux-ci acceptent alors volontiers de se laisser porter par l'effet pièce d'époque et sont donc aptes à distancier leur regard pour ne pas se laisser tromper par cet ensemble aux allures vivantes.

## 2.2. La protection du mobilier dans le parcours de visite du château de Menthon-Saint-Bernard

Nous avons vu précédemment que la patrimonialité des objets devait être nuancée quant à sa valeur historique, selon qu'elle dépende de l'Histoire au sens large ou qu'elle

---

<sup>316</sup> On entend par mise en scène un agencement artificiel du mobilier pour faire croire à un témoin temporel.

soit simplement liée à l'intimité de la famille et qu'elle n'ait d'intérêt que dans le cadre de la légende familiale (voir annexe 11, Q.9). Si une hiérarchie peut être construite entre des objets d'une grande valeur patrimoniale et des objets de moindre importance, il convient de maintenir l'ensemble dans un bon état de conservation.

Selon Dorian Anthoine (voir annexe 11, Q.9), le principal danger pour les objets situés dans le parcours de visite est le contact avec les visiteurs. Il faut prévenir du vol<sup>317</sup>, ainsi que du contact physique. Pour cela, deux actions sont mises en place. Nous l'avons vu, des mises à distance et des vitrines protègent certains objets. Les chainettes délimitent les espaces accessibles au public et restreignent l'accès aux secteurs les plus foisonnants d'objets. Bien que certains meubles soient placés très à proximité des visiteurs, comme c'est le cas dans le grand salon avec les meubles disposés le long des murs, le mobilier le plus précieux est toujours inaccessible. Citons les tapisseries des Gobelins dans le salon et d'Aubusson dans la Sallette. De très importantes vitrines empêchent l'accès des visiteurs, tout en permettant une très bonne visibilité. Par ailleurs, les vitrines de la bibliothèque ne sont pas hermétiques. Elles permettent donc une bonne circulation de l'air pour prévenir des moisissures. Elles sont uniquement présentes pour empêcher de toucher les livres. D'ailleurs, seules les étagères accessibles en sont pourvues. Les visiteurs sont sensibles à la présence de ces éléments de protection (voir annexe 12, Q.17 et Q.18). Certains dénoncent le trop grand nombre de vitrines qui empêchent la bonne appréciation de l'authenticité de la pièce, d'autres saluent la discrétion de ces éléments qui permettent de protéger les objets. Certains objets sont placés sous des caissons vitrés avec alarme, comme c'est le cas des deux primitifs italiens de la salle des pèlerins, classés au titre des monuments historiques. On prévient par ce biais le vol de ce type d'objet précieux. De plus, la présence de visiteurs dans le château est toujours surveillée par les guides, que ce soit dans le cadre des visites guidées, ou des visites libres. Dans cette dernière situation, les guides sont répartis dans les pièces et peuvent répondre aux questions tout en maintenant une présence, donc une surveillance. Les systèmes d'alarmes sont aussi disposés sur l'ensemble de l'édifice pour prévenir des intrusions en dehors des horaires d'ouverture.

Les systèmes d'accrochages sont souvent anciens et peuvent générer des dégradations comme c'est le cas sur les tapisseries d'Aubusson de la Sallette, dont

---

<sup>317</sup> Une statuette classée au titre des monuments historiques a été volée en 1996.

l'accrochage avec des clous détériore les fibres de laine. Pour modifier cela, le château fait appel à une restauratrice textile (voir annexe 12, Q.9). Le décrochage de l'ensemble permettra un nettoyage, la conception d'un nouveau type d'accrochage, une étude et un plan d'action pour effectuer des restaurations<sup>318</sup>. Ces actions sont possible grâce au classement au titre des monuments historiques, ce qui permet d'obtenir des financements croisés de plusieurs structures publiques.

La lumière est aussi un facteur important de dégradation, notamment pour les matériaux textiles ou papier. Comme expliqué précédemment, ces matériaux se dégradent fortement sous l'effet de la lumière. Les normes en vigueur dans les musées sont complexes à respecter dans un château comme celui de Menthon, sans pouvoir mettre en place de rotation des collections<sup>319</sup>. Si la bibliothèque est placée dans une pièce peu éclairée naturellement, les tapisseries des salons et de la Sallette sont soumises à un ensoleillement important. Pour limiter celui-ci, un volet du grand salon est maintenu fermé en saison, les autres peuvent l'être lorsque le château n'est pas visité. Outre la lumière naturelle, la lumière artificielle peut être un facteur de dégradation si elle n'est pas contrôlée. Le système d'éclairage est à revoir au château. Cependant, Dorian Anthoine explique la complexité d'une telle entreprise dans un monument comme le château de Menthon. Penser une problématique à l'échelle du parcours de visite nécessite de l'étendre à l'échelle du château. Ainsi, il est très complexe de réfléchir aux possibilités d'un chantier électrique qui serait considérable.

Enfin, l'humidité et la température sont deux problèmes récurrents en termes de conservation préventive dans les édifices anciens. Selon Dorian Anthoine, cette problématique est principalement présente dans les espaces de stockage des collections, telles que les archives, qui ne font donc pas partie du parcours de visite. Les pièces de ce type, renfermant des objets ou documents précieux, sont surveillées sur le plan de l'hygrométrie et de la température. Certaines, à l'image des archives, sont pourvues de déshumidificateurs, voire de climatisations qui régulent l'ensemble du climat. Dans les parties visitées en revanche, les variations peuvent ne pas poser de problème si elles

---

<sup>318</sup> Concernant les restaurations d'œuvres, la saisonnalité doit être prise en compte comme l'explique Dorian Anthoine (voir annexe 11, Q.9). En effet, le château ne dispose pas, à l'inverse d'un musée, de collections en réserves qu'il peut accrocher à la place d'un objet en cours de restauration. Il ne peut pas non plus se passer d'une partie de son mobilier, qui limiterait la compréhension des espaces. On n'imagine pas visiter la Sallette sans ses tapisseries.

<sup>319</sup> En contexte muséal, la rotation des collections permet de présenter les objets fragiles au maximum trois mois tous les trois ans. Le reste du temps, les objets sont conservés à l'abri de la lumière.

sont lentes et que les objets sont habitués à ces changements. L'eau n'est une source de danger que si elle est présente en quantité abondante, notamment en cas d'infiltrations. Les fuites au niveau des toitures sont un danger à surveiller.

Les visiteurs sont sensibles à la conservation des objets qui leur paraît dans l'ensemble excellente (voir annexe 12, Q.35, Q.36, Q.37 et Q.38). Deux tiers des personnes interrogées considèrent que le mobilier était dans un très bon état de conservation et un tiers considère qu'il est bon. 77% n'ont pas ressenti de manque d'attention à certains objets et 68% pensent que le mobilier est suffisamment protégé. Cependant, certains estiment que des objets pourraient être mieux protégés, notamment les livres, les tapisseries, et les meubles qui sont à portée de main.

Finalement, même si la protection des objets est moins conséquente que dans un établissement muséal conçu spécifiquement à cette fin, la présence des objets dans le parcours de visite ne semble pas favoriser leur dégradation dans la mesure où une surveillance est en place pour les objets et matériaux les plus fragiles. Il s'avère qu'en traitant de chaque situation au cas par cas, il est possible de maintenir un bon état général. La restauration peut entrer en jeu, pour limiter les dégradations et corriger les causes et conséquences de celles-ci, notamment pour rétablir la lisibilité de certains objets dégradés. Celles-ci étant coûteuses, le classement ou la protection des objets précieux par les instances de l'État est essentielle.

### 3. Valorisation d'un ensemble patrimonial marqué par le XIX<sup>ème</sup> siècle : analyse phénoménologique du mobilier et de l'image médiévale

---

#### 3.1. Moyen Âge et mobilier, outils d'attraction touristiques d'un site patrimonial

Les châteaux du territoire alpin participent d'une vision pittoresque du paysage depuis la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>320</sup>, et attirent dès lors la population touristique. Aujourd'hui encore, les châteaux captent les vacanciers dont le patrimoine fait partie des programmes de visite. Or, « Du Moyen Âge et en particulier du château, le grand public possède généralement une image rêvée et fantasmée<sup>321</sup> ». C'est cette image sur laquelle on pourrait s'appuyer pour attirer le public vers le site de Menthon. S'il ne faut pas caricaturer cette dimension, nous allons voir qu'elle est tout de même à l'œuvre dans l'intérêt que suscitent l'édifice et son contenu pour le public.

La visite culturelle est liée à une pratique de loisir<sup>322</sup>. Elle procède d'une mise en exploitation du patrimoine comme un produit économique, et plus précisément un produit touristique<sup>323</sup>. On remarque d'ailleurs que la plupart des visiteurs sont des touristes français<sup>324</sup> (voir annexe 12, Q.2) dont c'est la première visite du château (voir annexe 12, Q.5). D'ailleurs, la valorisation par l'office de tourisme joue un rôle essentiel dans l'attraction de ce type de public (voir annexe 12, Q.8 et Q.9). À ce titre, la valorisation du Château de Menthon par l'office du Tourisme du Lac d'Annecy est intéressante à analyser pour comprendre quels sont les biais utilisés pour diriger le public vers ce site touristique et patrimonial. Des entretiens réalisés avec des conseillers en séjour de l'office de tourisme du lac d'Annecy nous ont permis de comprendre des points essentiels de l'orientation vers les structures culturelles et en particulier les monuments historiques. Nous proposons ici une analyse de ces comptes-rendus<sup>325</sup> (voir

---

<sup>320</sup> Julien Coppier et Sophie Marin, « La Naissance du monument ... », *Les Vies des châteaux ...*, 2016, pp. 217 – 239, p. 218.

<sup>321</sup> Corinne Charles, « Le Mobilier médiéval et Renaissance du château de Menthon », *Annales du château de Menthon*, 2021, pp. 12 – 16, p. 12.

<sup>322</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine ...*, 2006, p. 34.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>324</sup> Il faut nuancer cela. Il se peut que les personnes qui ont répondu au sondage soient principalement des francophones, considérant que la langue est une barrière pour les touristes étrangers qui auraient voulu y participer. Or, depuis l'ère postpandémique, les équipes du château ont décidé de suspendre les visites en langue étrangère par manque de public concerné.

<sup>325</sup> Les premières questions visent à cerner les profils des personnes interrogées. L'une est titulaire d'un master de philologie en français et langues étrangères. Deux d'entre eux sont titulaires de BTS,

annexe 10). En tant que conseillers et conseillères en séjour, ces personnes sont amenées à être au contact du public, local comme touristique, afin de les renseigner sur la ville d'Annecy et ses environs concernant les activités culturelles, naturelles et sportives. Sur le territoire du bassin Annecien, on retrouve plusieurs châteaux aux profils bien différents. Celui d'Annecy se trouve dans le centre-ville et accueille le musée d'Annecy. Le Palais de l'île est aussi un monument emblématique du centre-ville. Il est situé à proximité du château et accueille le Centre d'Interprétation de l'Architecture et du Patrimoine. Le château de Duingt, sur la rive Ouest, est privé et n'ouvre ses espaces extérieurs au public qu'à des fins événementielles durant la période estivale. Le château de Menthon-Saint-Bernard, objet de notre étude est ouvert au public une large partie de l'année, et de manière plus intense durant la saison estivale. Le château de Montrottier<sup>326</sup>, situé à une quinzaine de kilomètres du lac, en périphérie rurale de la ville d'Annecy, présente les curiosités d'une collection du XIX<sup>ème</sup> siècle et est ouvert durant des périodes similaires à Menthon-Saint-Bernard. Le château de Clermont, un peu plus éloigné que Montrottier, est visible à l'occasion d'une programmation événementielle estivale en plus des visites guidées mises en place par le service culturel du Conseil Général de la Haute-Savoie, propriétaire et gestionnaire de l'édifice.

A la question « Quels châteaux peut-on visiter dans la région ? », Menthon-Saint-Bernard est souvent donné en priorité, représentant le plus l'habitat châtelain grâce à son mobilier (voir annexe 10). Les conseillers en séjour parlent de « vie<sup>327</sup> », et n'hésitent pas à rappeler qu'il est habité depuis le XII<sup>ème</sup> siècle. Le Moyen Âge est donc particulièrement mis en avant. Les autres édifices, plus éloignés ou contenant des collections muséales ou qui s'y apparentent, sont visiblement moins attractifs. D'ailleurs, les visiteurs ayant vu plusieurs des sites de la région (voir annexe 12, Q.39 et Q.40), préfèrent dans l'immense majorité le château de Menthon. Ils justifient leur préférence par la présence de mobilier, l'aspect vivant et authentique, la visite immersive. Certains

---

hôtellerie et tourisme, une possède un baccalauréat littéraire sans poursuite d'études supérieures. Finalement, la formation n'a que peu d'importance dans leurs missions qui sont essentiellement apprises par la pratique. La plupart d'entre eux sont en poste à l'office de tourisme du lac d'Annecy depuis plusieurs années mais n'ont eu que peu d'expérience dans le milieu touristique du bassin annécien ou haut-savoyard avant leur poste actuel.

<sup>326</sup> Nous avons envisagé dans un premier temps d'intégrer ce site patrimonial à notre étude de cas. Malheureusement, l'administration du château n'a pas souhaité recevoir notre sondage. Nous faisons donc face à une disparité de sources trop importante pour conserver l'étude de Montrottier.

<sup>327</sup> Cette notion de « vie » se retrouve dans les enjeux de la pièce d'époque, comme nous l'avons vu précédemment, mais se retrouve aussi largement dans les réponses des visiteurs (voir annexe 12, Q.18)

évoquent le musée château d'Annecy comme « dénaturé » car il ne présente pas d'information sur sa propre histoire.

On remarque donc que le double aspect de « château médiéval » et « château meublé » est fondamental dans la vision touristique des châteaux. Menthon-Saint-Bernard bénéficie pleinement de ceci pour sa valorisation. Le mobilier est donc une donnée essentielle de la « mise en communication<sup>328</sup> » du site, c'est-à-dire de sa promotion touristique. On retrouve ceci dans les mots de Dorian Anthoine qui explique qu'on vient en partie à Menthon pour entrer dans l'histoire d'une famille grâce à ce château, ou maison familiale, entièrement meublée (voir annexe 11, Q.15). En effet, ceci se confirme par le sondage (voir annexe 12, Q.15), qui montre que plus de la moitié des personnes qui visitent le château pour la première fois savaient qu'il était meublé avant de le visiter. Par ailleurs, le public considère dans son immense majorité, que le mobilier correspond à ses attentes (voir annexe 12, Q.16). Les alentours du château, ses jardins et son cadre naturel sont aussi abordés par les conseillers de l'office de tourisme. Dorian Anthoine explique qu'il s'agit d'une des raisons pour lesquelles, selon lui, les visiteurs parviennent à Menthon.

En précisant la demande pour Menthon-Saint-Bernard, les conseillers parlent presque systématiquement de l'inspiration qu'a été le château pour Walt Disney et son château de la Belle au bois dormant, bien que cette information n'ait jamais été vérifiée. Une des conseillères mentionne la bibliothèque comme élément essentiel de l'aménagement intérieur du château, ce qui se reflète dans les réponses des visiteurs (voir annexe 12, Q.12, Q.13 et Q.14). La bibliothèque est plébiscitée comme la pièce préférée de la visite, et les livres sont ce qui attire le plus la curiosité des visiteurs.

Dorian Anthoine explique la volonté de montrer le patrimoine du château (voir annexe 11, Q.1). Nous pouvons faire le lien avec le fait que le public d'un monument historique n'est pas simplement client<sup>329</sup> du point de vue économique. Il est bénéficiaire de l'accès à l'objet patrimonial en tant qu'il est public, et pas simplement parce qu'il a acheté un billet d'entrée. Ainsi, la proposition patrimoniale ne doit pas simplement être un produit touristique. Pour ne pas entrer dans un processus de « disneylandisation<sup>330</sup> »,

---

<sup>328</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine ...*, 2006, p. 37.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>330</sup> Le terme de disneylandisation est employé pour la première fois par Sylvie Brunel dans, *La planète disneylandisée, Pour un tourisme responsable*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2012

la valorisation du site doit maintenir un niveau scientifique et ne pas glisser vers une utilisation des projections fantasmées des visiteurs sur le patrimoine présenté. C'est ce que nous allons étudier à présent.

### 3.2. Expérience de visite : patrimonialité du château et de son mobilier

Comme nous l'avons vu précédemment, il s'agit d'utiliser les sondages menés sur la saison 2022 pour comprendre comment s'opère la valorisation du site, et comment le public reçoit et perçoit celle-ci.

À la différence de la mémoire, l'objet patrimonial ne dit rien en soit. Sa perception dépend de la culture de celui qui l'observe. Il faut donc souvent l'expliquer par un discours<sup>331</sup> pour qu'il soit perçu et compris, ce que font les guides. On retrouve ici une des volontés de la mise en valeur de l'édifice : la visite guidée est un moyen d'accompagner le visiteur dans un cheminement à travers cette demeure familiale. Selon Dorian Anthoine, on s'éloigne ainsi d'une dynamique de musée. Le visiteur se laisse plus facilement emporter dans cette pause temporelle qu'est la visite (voir annexe 11, Q.10).

Selon Aloïs Riegel, la patrimonialité des objets du parcours de visite, ainsi que celle du château en général, dépendraient de leur « valeur d'ancienneté<sup>332</sup> ». C'est dans ce contexte que l'allure médiévale du château attire les visiteurs et lui confère une aura patrimoniale. De plus, le bon état de conservation redouble l'attrait pour le monument qui serait donc à la fois très ancien, mais aussi très bien conservé jusqu'à aujourd'hui. C'est d'ailleurs ce qui ressort le plus dans l'appréciation de la chapelle (voir annexe 12, Q.13). Elle apparaît comme très ancienne puisqu'elle est réalisée dans un style néo-byzantin, qui évoque la fin de l'antiquité. On donne donc l'illusion au public d'un patrimoine ancien. Mais cette impression est perturbée par l'état de conservation éblouissant. C'est à ce moment-là que la médiation permet d'expliquer le paradoxe et d'aborder cette question du pastiche stylistique pour évoquer les périodes anciennes et provoquer la sensation d'un retour dans le passé. La chapelle est en effet très bien conservée puisqu'elle n'est terminée qu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Cependant, il apparaît dans les réponses des visiteurs que contrairement à ce qu'avance Jean Davallon, la

---

(première édition en 2006). Elle exprime par ce concept le fait que l'augmentation significative du tourisme peut entraîner la transformation de sites culturels en parcs pour touristes, au détriment de l'identité patrimoniale du lieu, ainsi que la muséification de ces mêmes sites.

<sup>331</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine ...*, 2006, p. 115.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 57.

valeur d'ancienneté n'est pas la seule perçue par le grand public<sup>333</sup>. En effet, les réponses semblent très focalisées sur la richesse et la beauté. Le critère esthétique est donc considérable. Souvent, le public est ébahi face au très bel état de conservation d'un château apparemment médiéval. Or, il ne saisit pas immédiatement que les aménagements de la plupart des pièces qu'il voit sont en réalité très récents. Ainsi, le château et les objets qui sont à l'intérieur bénéficient d'une patrimonialité liée à cette valeur d'ancienneté, parfois sans en être réellement dotés. Ils bénéficient cependant d'une patrimonialité liée à leur valeur esthétique, dérivée en réalité de la valeur d'ancienneté. Ce qui est perçu comme ancien peut en effet apparaître comme beau. De même, la considération de l'ensemble comme « riche » provient du facteur ancien, couplé à la dynamique d'ensemble que représentent le château et ses collections en ce sens qu'ils revêtent un caractère extraordinaire et qu'ils sont témoins d'un mode de vie nobiliaire. En outre, la présence du mobilier dans ses « murs d'origine », permet de maintenir la valeur d'ancienneté du bâtiment<sup>334</sup>. En effet, celui-là agit comme « marque du passé<sup>335</sup> » dans le monument et permet de rappeler qu'il a été un espace de vie dans une temporalité ancienne, plus ou moins éloignée de la nôtre. C'est son statut actuel de monument visité, par rapport à son ancien statut de maison de famille qui génère ce facteur d'ancienneté.

Considérant la patrimonialité du site, on pourrait classer les éléments en quatre types. Le premier type est l'édifice en lui-même, patrimonialisé en tant qu'il est une construction héritée du passé, utilisée pour diverses raisons (défense, surveillance, lieu de pouvoir et de vie) par ses propriétaires dont on peut en partie retracer la vie et les usages dans ces murs. Le second type est constitué des objets d'intérêt patrimoniaux présentés : du mobilier, des tableaux et un ensemble d'artéfacts. Ceux-ci se joignent aux murs pour donner aux publics un accès à l'histoire des lieux. Le troisième type est un ensemble d'objets sans importance patrimoniale qui complètent le décor. Le quatrième type sont les objets muséographiques et d'aménagement du parcours pour sa mise en sécurité et la conservation des objets (mises à distances, vitrines...). Or, le type trois est amalgamé au type deux par l'œil du visiteur. Finalement, la patrimonialité des objets est contagieuse. Le fait que ceux de moindre importance patrimoniale soient disposés dans

---

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>334</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine ...*, 2006, p. 88.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 88.

des mises en scène avec d'autres objets dotés, quant à eux, d'une dimension patrimoniale, amène à penser que les objets de type trois le sont aussi. Par ailleurs, cette patrimonialité par association vient aussi du fait que ces objets sont une trace du passé social des individus. C'est pour cela qu'ils touchent notre sensibilité<sup>336</sup>. C'est ce qui se produit en particulier dans les pièces meublées du château de Menthon dans la mesure où la présence et l'agencement du mobilier suggèrent en plus la présence des individus, et l'utilisation par eux des objets. Ceci est largement ressenti par les visiteurs qui parlent de vie, d'authenticité comme nous l'avons vu précédemment (voir annexe 12, Q.18). La visite est d'ailleurs considérée comme immersive par 86% des visiteurs et dans la plupart des cas, cette sensation est provoquée en partie par la présence de mobilier (voir annexe 12, Q.25 et Q.26). Et, dans leur immense majorité, les visiteurs expliquent qu'ils ont eu le sentiment que le mobilier avait toujours été présent (voir annexe 12, Q.34).

L'essentiel du public étant un public famille (voir annexe 12, Q.7), le jeu sur la patrimonialité du château comme une forteresse médiévale est donc particulièrement séduisant. Les enfants rêvent de chevaliers et de princesses, les parents les aident à chercher les oubliettes, et l'on se demande quelles batailles ont pu avoir lieu à Menthon. Ce sont autant de fantaisies historiques qui plaisent. Mais il est en réalité complexe de transmettre réellement des informations au visiteur. Selon Dorian Anthoine (voir annexe 11, Q.16), ainsi qu'un guide (voir annexe 13, Q.23), seulement quelques données seront retenues par la plus grande partie des visiteurs. Les deux choses les plus marquantes selon eux sont la bibliothèque, impressionnante, possiblement sa cheminée, et le passe-plat de la cuisine. On retrouve exactement ces idées dans les résultats du sondage. La bibliothèque est la pièce la plus appréciée, suivie de la cuisine (voir annexe 12, Q.12). Si l'on étudie ensuite les éléments de mobilier qui ont le plus retenu l'attention, près de 90 réponses penchent pour les livres de la bibliothèque alors que plus de 70 personnes relèvent le passe-plat de la cuisine. La cheminée de la bibliothèque arrive ensuite avec près de 40 votes.

Finalement, le mobilier revêt une importance symbolique très forte dans l'attraction du site touristique et dans la dimension immersive de la visite, mais peu de mobilier attire réellement l'intérêt du public, probablement trop peu connaisseur pour

---

<sup>336</sup> Jean Davallon, *Le Don du patrimoine ...*, 2006, p. 123.

en relever finement les qualités, ou, submergé par la quantité d'objets, son regard se focalise sur les éléments les moins communs (un passe-plat en « petit train », une cheminée en bois dans une bibliothèque, des livres en très grand nombre). Il y a donc une véritable invisibilité paradoxale du mobilier qui n'est considéré que pour son appartenance à un ensemble, n'étant jamais individualisé. C'est donc un véritable enjeu de médiation que de proposer d'amener le regard du visiteur vers des objets différents des livres et du passe-plat qui occupent systématiquement les esprits par leur dimension anecdotique. On peut d'ailleurs noter que 24% des visiteurs auraient aimé avoir plus d'informations sur le mobilier (voir annexe 12, Q.21), donc que celui-ci n'est pas toujours suffisamment mis en avant. Même s'ils ne savent pas comment comprendre ce patrimoine spécifique, ils éprouvent donc une curiosité certaine qu'il faut utiliser dans le processus de médiation. Les guides semblent ainsi parfaitement répondre aux questions pour 66% des visiteurs (voir annexe 12, Q.22), même si une part importante d'entre eux, 32%, n'a pas posé de question à ce sujet. Aiguiller les visiteurs en proposant davantage de contenu sur le mobilier semblerait être une solution. Par exemple, des panneaux pourraient compléter les informations que les visiteurs iraient lire eux même s'ils en avaient l'envie. 60% d'entre eux considèrent d'ailleurs que des panneaux explicatifs pourraient être utiles (voir annexe 12, Q.24). Malheureusement, le contenu scientifique manque et il est ainsi difficile d'apporter davantage d'informations sur une bonne partie du mobilier. Il pourrait cependant être envisagé de proposer des descriptions stylistiques qui permettraient une première approche<sup>337</sup>. Les livres arrivent encore une fois en tête de l'intérêt du public (voir annexe 12, Q.23), mais quelques autres objets, tels que le piano du grand salon, les tapisseries et les tableaux, intriguent les visiteurs.

Lorsqu'on interroge les guides sur leur connaissance et leur maîtrise du mobilier, le manque de sources ressort à nouveau. Pour préparer la visite guidée, un dossier leur est transmis, avec l'essentiel des informations à connaître pour construire une visite. Ils suivent ensuite une journée de formation (voir annexe 11, Q.18). La plupart d'entre eux complète ensuite les visites en suivant celles des collègues, en discutant avec le

---

<sup>337</sup> Dans le cadre de notre expérience de guidage au château de Menthon-Saint-Bernard, nous avons pu proposer ce type de descriptions à propos du dressoir de la cuisine médiévale. Les motifs de remplages sont évocateurs puisque le style gothique est relativement bien défini dans l'imaginaire collectif. Nous partons de cette description pour aborder justement les problématiques d'identification des objets néo-médiévaux, qui semblent systématiquement passionner l'ensemble de l'auditoire.

personnel du château, en lisant (notamment les livres disponibles à la boutique du château). S'ils déclarent en majorité que le mobilier tient une place médiane dans leur visite (voir annexe 13, Q.11), parler du mobilier peut s'avérer difficile pour un tiers d'entre eux (voir annexe 13, Q.12). Les éléments qui semblent poser problèmes sont principalement le gros mobilier (grand salon, Sallette), quelques armes et des petits éléments comme les pièces de verre (voir annexe 13, Q.13). 40% des guides estiment que les visiteurs posent beaucoup de questions sur le mobilier (voir annexe 13, Q.14). On peut interpréter ceci comme un intérêt certain pour ces objets, et que la curiosité des visiteurs va au-delà de ce qui est présenté par le guide pendant la visite. Cependant, ces questions ne posent pas de difficultés aux équipes (voir annexe 13, Q.15), biens que 40% considèrent qu'il leur est plus difficile de répondre aux questions sur le mobilier qu'aux autres questions (voir annexe 13, Q.16). Pourtant, ce qui semble être le plus gros obstacle est la datation (voir annexe 13, Q.17). Si les problématiques liées aux récréations et aux recompositions sont présentes de manière générale, et que les objets ne sont pas datés de manière scientifique, le style des objets peut aider à orienter les réponses à ce type de questions. Les guides, dont seulement quatre sur quinze sont étudiants en histoire (voir annexe 13, Q.3), n'ont possiblement pas suffisamment de connaissances en histoire de l'art pour répondre à ce type de d'interrogations. Pour corriger cela, la plupart d'entre eux font des recherches complémentaires ou échangent avec les autres guides pour partager les connaissances. Pour pallier le manque d'informations, 60% des guides considèrent qu'il serait pertinent de placer des panneaux de médiation pour approfondir certains points concernant le mobilier (voir annexe 13, Q.21). Mais on revient à nouveau au manque de sources.

Nous avons vu précédemment qu'il semblerait que le public ne retienne qu'une part infime des informations qui sont données au cours de la visite. 73% des guides considèrent cependant que la plupart des informations importantes données pendant la visite sont comprises et retenues (voir annexe 13, Q.22). Selon eux, ces informations concernent d'abord l'histoire de la famille et le fait que le château soit toujours sa propriété. Viennent ensuite l'architecture du château, l'histoire de sa construction et les restaurations de René. Puis la vie de François de Menthon, les anecdotes et spécificités comme le passe-plat de la cuisine sont considérées comme marquantes. En observant les

réponses des visiteurs pour tester leurs « connaissances<sup>338</sup> » en fin de visite, on remarque plusieurs choses. D'abord, les caractéristiques de la famille de Menthon sont bien comprises. En effet, plus de deux tiers des visiteurs ont saisi qu'une seule famille a vécu au château, bien que plus de 150 réponses indiquent que plus de trois familles l'ont habité (voir annexe 12, Q.28). En revanche, tout le monde s'accorde pour dire que la famille de Menthon est toujours propriétaire du château (voir annexe 12, Q.29). Ensuite, les questions concernant le château, les aménagements et le mobilier posent peu de problèmes, et, de manière générale, l'ensemble des visiteurs a perçu et compris les caractéristiques essentielles de ces sujets. La seule question qui pose un réel problème est celle qui concerne les époques de construction du château (voir annexe 12, Q.30)<sup>339</sup>. En effet, sur les 600 réponses, 271 seulement se rapprochent de la réalité, alors que 263 sont problématiques dans la mesure où elles « tombent dans le piège » de considérer le château pour un château uniquement médiéval ou Renaissance. Cependant, plus de 350 personnes ont compris que le style général du château était le néo-gothique (voir annexe 12, Q.31), et que l'essentiel des aménagements intérieurs dataient du XIX<sup>ème</sup> siècle ou du début du XX<sup>ème</sup> siècle (voir annexe 12, Q.32). Si la question concernant la datation du mobilier est moins unanime, la réponse la plus donnée reste celle du XIX<sup>ème</sup>/XX<sup>ème</sup> siècle avec 162 occurrences, les suivantes étant le XVIII<sup>ème</sup> siècle puis la Renaissance. Le Moyen Âge n'est donné que 62 fois.

Finalement, le public comprend les enjeux d'un tel édifice, et n'est pas trompé par l'apparent Moyen Âge rêvé donné par René, même s'il peut être attiré par lui de prime abord. Il faut saluer pour cela les orientations données par les équipes de direction, et les médiations proposées par les équipes de guides. Par ailleurs, la compréhension de la dimension néo-gothique du château ne semble pas décevoir, de même que la « mise en scène » du mobilier. Le visiteur comprend les problématiques patrimoniales liées à cette double position de château meublé remanié au XIX<sup>ème</sup> siècle, même si ça n'est pas totalement conscient. Il s'autorise la déprise avec la réalité pour entrer dans le rêve, tout

---

<sup>338</sup> Nous utilisons ici le terme de connaissance mais l'objectif de ces questions n'a rien d'un examen. Il s'agissait pour nous d'évaluer et de comprendre quelles informations sont retenues par le public. Ceci peut permettre de sélectionner davantage les informations à donner en visite.

<sup>339</sup> Notons qu'au vu des autres réponses qui ne vont pas dans le même sens que celle-ci, il est possible que la forme du sondage et la tournure de la question aient induit une mauvaise réponse. Il faut donc relativiser l'interprétation qui en découle.

en gardant contact avec la dimension historique du site. Évoluant progressivement au cours de la visite, la patrimonialité de l'ensemble n'en est pas moins puissante. Elle se meut et se précise, ajoutant à la valeur d'ancienneté la satisfaction de la compréhension. Le public ressent une proximité avec ce patrimoine car il entre dans un processus de connaissance de celui-ci, en tant qu'il se l'approprie. Ce sont autant de récits qui se construisent autour de la colonne vertébrale proposée par le guide, qui continuent de faire vivre dans les esprits les murs du château et son mobilier.

## Conclusion

Au terme de ce parcours qui nous a conduit de l'étude de l'enjeu de médiation des remeublements néo-médiévaux liés à l'émergence du concept institutionnel de monument historique, à l'étude de cas du château de Menthon-Saint-Bernard autour de la valorisation d'une demeure familiale historique de Haute-Savoie, en passant par l'analyse des méthodes de valorisation et de conservation du mobilier dans les monuments historiques, il convient de souligner l'importance du mobilier dans l'expérience de visite d'un lieu patrimonial tel que le château de Menthon, de même que dans d'autres édifices d'architecture médiévale héritée ou reconstituée.

Les monuments historiques d'origine médiévale résultant généralement d'un amoncellement de constructions et de réaménagements successifs, posent des questions spécifiques de médiation, liées à la problématique particulière du médiévalisme. La mode néo-médiévale demeure en effet un catalyseur des problématiques liées à la difficulté de présenter les histoires composites ces édifices. Étant concomitante, au XIX<sup>ème</sup> siècle, à la prise de conscience de la nécessité de conserver le patrimoine bâti, notamment médiéval, cette mode a teinté les restaurations de très nombreux monuments, perturbant l'image du Moyen Âge. Cette dernière a donc évolué en une vision rêvée de l'époque médiévale, plutôt qu'archéologique. Nous héritons aujourd'hui des productions de ce regard fantasmé, qu'il faut s'employer à expliquer et déconstruire en partie pour éviter l'illusion d'authenticité, et proposer au public une perspective interprétative qui intègre clairement le néo-gothique et ses enjeux. Dans le même temps, il ne faut pas condamner la fascination pour cette époque, sujette à la stimulation d'un imaginaire collectif qui projette sur elle autant de magie que de mystères et qui, parallèlement, est fondatrice pour les sociétés d'Europe occidentale<sup>340</sup>.

L'autre mission de la médiation dans ce type d'édifice est de faire comprendre l'histoire réelle qui lie les murs avec le mobilier, de manière à rendre à celui-ci sa patrimonialité propre. Une observation globale de ce type d'ensemble a des conséquences positives car elle permet une mise en contexte réciproque de l'un par les autres : le mobilier contribue à l'impression de retrouver le passé et le cadre architectural sert d'écrin au mobilier. Mais il convient, au-delà de l'impression

---

<sup>340</sup> Jérôme Schweiter, « Rêvez le Moyen Âge ... », *Néogothique ...*, 2017, pp. 13 – 18, p. 17.

d'ensemble, d'attirer aussi l'attention sur l'individualité des objets. On s'inscrit alors dans une double vocation de sensibilisation à un patrimoine spécifique et à une explication plus complète du site visité.

Par ailleurs, tout en assurant au mieux la protection des objets, un parcours de visite doit être conçu pour permettre cette immersion si précieuse dans la vie passée des individus qui ont utilisé l'édifice et son mobilier. En même temps, il s'agit de transmettre avec honnêteté une appréciation distanciée de cette forme de mise en scène, proche d'une muséographie de pièce d'époque. Il faut toujours conserver une justesse scientifique qui doit orienter de manière générale les choix dans les établissements culturels. La dimension de loisir qui se retrouve dans le cadre de la visite touristique est certes essentielle car elle permet d'aborder des perspectives historiques et culturelles de manière privilégiée. En revanche, il s'agit de ne pas véhiculer d'idées fausses qui pourraient fragiliser la confiance qu'on place dans l'établissement.

Le processus de valorisation d'un site patrimonial comme le château de Menthon-Saint-Bernard est donc double. D'une part, la séduisante apparence médiévale de l'édifice et le fait qu'il soit meublé, sont très largement utilisés pour la promotion touristique et l'attraction des visiteurs. C'est ensuite au cours de la découverte d'une demeure familiale marquée par la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, que le public saisit la véritable dimension patrimoniale de l'édifice et de son contenu. Considérant le mobilier comme une sorte d'écrin interne à l'édifice qui l'abrite, le visiteur se laisse porter dans un moment historique privilégié. C'est au cours de ce cheminement que l'action des guides amène le visiteur à opérer un glissement dans sa perception, en le faisant passer de l'impression de patrimonialité à une perception plus informée, grâce à des clés de lecture pour saisir réellement ce qui l'entoure.

## Bibliographie

---

« Abbaye Royale de Fontevraud », Site web de l'ACCR, [https://www.accr-europe.org/fr/1\\_accr/membres/france/abbaye-royale-de-fontevraud](https://www.accr-europe.org/fr/1_accr/membres/france/abbaye-royale-de-fontevraud), consulté le 19/05/2023.

AGOSTINO (D') Laurent, « Les Châteaux et la recherche archéologique en Savoie et Dauphiné (1970 – 2015) : héritages et problématiques contemporaines », *Les Vies des châteaux, de la forteresse au monument, les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV<sup>ème</sup> siècle à nos jours*, Milan, Silvana Editoriale, 2016, pp. 269 – 275.

« Antiquités et objets d'art », Site web des archives départementales de Haute-Savoie, accessible à l'adresse [http://test.archives.hautesavoie.fr/?id=antiquites\\_objets](http://test.archives.hautesavoie.fr/?id=antiquites_objets), consulté le 20/04/2023

ANTHOINE Dorian, *René de Menthon, 1833 – 1917, un passeur de mémoire*, Menthon-Saint-Bernard, Château de Menthon-Saint-Bernard, 2018.

ANTHOINE Dorian, de Menthon Paul et Pierre-Henri, *Château de Menthon Saint Bernard*, Menthon-Saint-Bernard, Château de Menthon-Saint-Bernard, 2020.

BADY Jean-Pierre *et alii* (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine, une loi en évolution sur les monuments historiques*, Paris, La Documentation française, 2018.

BÉGHAIN Patrice et KNEUBÜHLER Michel, *Dictionnaire historique du patrimoine*, Lyon, Fage, 2021.

BERTHOLET Denis, FEIHL Olivier et HUGUENIN Claire, *Autour de Chillon, Archéologie et restauration au début du siècle*, Lausanne, catalogue d'exposition du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, 1998.

BIERI THOMSON Helen, « Comment recréer un intérieur historique en l'absence du mobilier d'origine ? L'exemple de la restitution d'une enfilade du XVIII<sup>ème</sup> siècle au château de Prangins en Suisse », « Ensemble mobiliers, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public. », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016.

BRUNEL Sylvie, *La planète disneylandisée, Pour un tourisme responsable*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2012.

BURTON, Kathryn L., « *God's Architect : Pugin and the Building of Romantic Britain* by Rosemary Hill », *Journal of British Studies*, Cambridge University Press, January 2010, vol. 49, n°1, pp. 189 – 191.

CARMONA Michel, *Haussmann*, Paris, Fayard, 2013.

CASSAGNES Sophie et alii, *La Splendeur de Rolin : un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, Paris, Picard, 1995.

CASTRONOVO Simonetta, « Mobilier et objets précieux dans les châteaux piémontais des princes d'Achaïe et des ducs de Savoie. D'après les inventaires et les comptes des Clavaires du XV<sup>ème</sup> siècle », *Les Vies des châteaux, de la forteresse au monument, les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV<sup>ème</sup> siècle à nos jours*, Milan, Silvana Editoriale, 2016, pp. 120 – 129.

CHAPPEY Jean-Luc et GAINOT Bernard, *Atlas de l'empire napoléonien 1799 – 1815*, Paris, Autrement, 2015.

CHARLES Corinne et alii, *La Bonne étoile des Rolin : Mécénat et efflorescence artistique dans la Bourgogne du XV<sup>ème</sup> siècle*, Autun, Musée Rolin, 1994.

CHARLES Corinne, *Victor Hugo : visions d'intérieurs*, Paris, Paris-Musées, 2003.

CHARLES Corinne et VEUILLET Claude, *Coffres et coffrets du Moyen Âge*, Baden, Sion, Hier + Jetzt et les Musées cantonaux du Valais, 2012, 2 vol.

CHARLES Corinne, « Le Mobilier médiéval et Renaissance du château de Menthon », compte rendu de conférence du 21 mai 2019, *Annales du château de Menthon, Conférences historiques 2019*, Menthon-Saint-Bernard, Le Créquier Sinople, 2021, pp. 12 – 16.

*Charte des centres culturels de rencontre*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2014.

CLERT Anne-Bénédicte, FRANÇOIS Bruno, RIVIÈRE Adeline, VOTTERO Michaël, « Regard sur les ensembles mobiliers civils bourguignons », « Ensemble mobiliers, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public. », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016.

CNRTL, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, TLFi ; Académie, 8<sup>ème</sup> et 9<sup>ème</sup> éditions.

COCHET Vincent et STROUK Agathe, « Fontainebleau, la restauration des tentures brodées du Salon jaune de Joséphine ou le parti-pris de l'authenticité », « Ensemble mobiliers, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public. », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016.

*Code civil*, Légifrance.

COPPIER Julien et MARIN Sophie, « La Naissance du monument, objet de contemplation esthétique et sujet d'étude », *Les Vies des châteaux, de la forteresse au monument, les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV<sup>ème</sup> siècle à nos jours*, Milan, Silvana Editoriale, 2016, pp. 217 – 239.

COPPIER Julien, « Viollet-le-Duc au château de Montrottier », *Les Vies des châteaux, de la forteresse au monument, les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV<sup>ème</sup> siècle à nos jours*, Milan, Silvana Editoriale, 2016, pp. 264 – 267.

DAVALLON Jean, *Le Don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006.

Département de la Haute-Savoie, Direction Générale Adjointe Développement Territorial, *Connaitre et faire connaître les patrimoines de Haute-Savoie, plan départemental de préservation et de valorisation des patrimoines*.

DULGUEROVA Elitza, compte rendu de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, « Le Paysage au cinéma », *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, Cinémas, Montréal, Canada, automne 2001, vol. 12, num. 1, pp. 169 – 178.

DUCERF Laurent, « Entre Savoie et Europe, François de Menthon (1900-1984) », *L'Histoire en Savoie*, n°138, Chambéry, Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, 2000.

ELSIG Patrick, « Une circulation des modèles à l'échelle locale ? Les coffres médiévaux de l'église de Valère, à Sion (Valais) », *Artistes et artisans dans les États de Savoie au Moyen Âge, de l'or au bout des doigts*, Milan, Silvana Editoriale, 2020, pp. 185 – 199.

*Encyclopédie de l'art*, Paris, Librairie générale française, le Livre de poche, 2001 (Trad. Fr. de : Felici Lucio, *Enciclopedia dell'arte*, Garzanti Editore, 1986).

FÉAU Etienne et LE DANTES Nathalie, *Vade-mecum de la conservation préventive*, Centre de recherche et de restauration des musées de France, site web du C2RMF, 2005 (revu en 2013).

FERRAND Franck, « René de Menthon, disciple de Viollet-le-Duc « Le Moyen Âge rêvé » », compte rendu de conférence du 22 septembre 2021, *Annales du château de Menthon, Conférences et étude historiques 2021*, MenthonSaint-Bernard, Le Créquier Sinople, 2022, pp. 8 – 12.

FORLIVESI Luc et GRANDEMENGE Denis, « Les Collections du comte de Chambord à Chambord (1820-1883). Le testament d'un héritier malheureux », « Ensemble mobiliers, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public. », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016.

FRANÇOIS Bruno, BARRUOL Agnès, et DARNAS Isabelle, *Regards sur le mobilier domestique*, Paris, Actes Sud, 2015.

GIRARD Jean-Michel, « Saint Bernard et la religion populaire », compte rendu de conférence du 30 juin 2021, *Annales du château de Menthon, Conférences et étude historiques 2021*, Menthon-Saint-Bernard, Le Créquier Sinople, 2022, pp. 4 – 7.

GOSSSELIN Sébastien, « Préface », *Artistes et artisans dans les États de Savoie au Moyen Âge, de l'or au bout des doigts*, Milan, Silvana Editoriale, 2020, p. 7.

GOURMELEN René-Jean, *La Protection juridique des monuments historiques. Analyse et relecture d'un modèle*, Paris, L'Harmanttan, 2016.

HARRIS Neil, « Period Rooms and the American Art Museum », « Period Room Architecture in American Art Museums », *Winterthur Portfolio*, summer/autumn 2012, vol. 46, pp. 117 – 138.

HILL Rosemary, « A.C. Pugin », *The Burlington Magazine*, Burlington Magazine Publications Ltd., vol. 138, n°1114, January 1996, pp. 11 – 19.

HUARD Michel, *Atlas historique de Paris*, <http://www.paris-atlas-historique.fr/>.

HUGO Victor, « Guerre aux démolisseurs », Paris, Éditions Allia, 2020, paru pour la première fois dans *La Revue des deux mondes*, 1832.

HUGUENIN Claire, *Patrimoine en stock, les collections de Chillon*, Lausanne, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, 2010.

HUGUENIN Claire, « L'ameublement du château de Chillon. Un rêve de Moyen Âge, entre originaux, contrefaçons et copies », *Les Vies des châteaux, de la forteresse au monument, les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV<sup>ème</sup> siècle à nos jours*, Milan, Silvana Editoriale, 2016, pp. 244 – 253.

HUGUENIN Claire, « Histoire vaudoise des monuments. La loi de 1898 », *Patrimonial*, vol. 2, 2016, p. 45 – 50.

KAGAN Judith, « Des antiquités et objets d'art au patrimoine mobilier », *Icônes et idoles, regards sur l'objet monument historique*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 23 – 39.

KAGAN Judith, SÉRÉNA-ALLIER Dominique et TRICAUD Anne, « Ensembles mobilier, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016.

KOHLER Élodie, « Expertises d'architectes : vie contemporaine des châteaux à travers deux exemples haut-savoyards », *Les Vies des châteaux, de la forteresse au monument, les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV<sup>ème</sup> siècle à nos jours*, Milan, Silvana Editoriale, 2016, pp. 276 – 283.

LABRUSSE Rémi, « Des pièces d'époque aux capsules temporelles. Temps historique et temps vécu dans l'expérience esthétique », *Gradhiva* [en ligne], 28, 2018, pp. 76 – 111, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.3721>.

LEGRAND-ROSSI Sylvie et AIGNEAUX LE TARNEC (d') Sophie, « L'Aménagement du musée Nissim de Camondo et le respect du testament du comte Moïse de Camondo, 1936 – 2014) », « Ensemble mobiliers, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public. », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016.

MAIRESSE François et ABOUDRAR Bruno N., *La Médiation culturelle*, « Que sais-je ? », PUF, Paris, 2018.

MARCHAND Marie-Ève, « La *period room* mise en scène : Rencontre entre fiction et histoire au musée », *Revue de la culture matérielle*, automne 2017, vol. 86, pp. 35 – 47.

MESQUI Jean, « Le Haut-Koenigsbourg aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *Bulletin Monumental*, tome 137, n°4, 1979, p. 383.

Ministère de la culture, *site web du ministère de la culture*.

MOURRE Michel, *Dictionnaire encyclopédique d'histoire*, Paris, Larousse-Bordas, 1996.

Musée d'Orsay, *Gothic revival : Architecture et arts décoratifs de l'Angleterre victorienne*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie Pérouse, *Architecture, description et vocabulaire méthodiques*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2011.

*Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2017.

*Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2021.

POISSON Olivier, « L'objet monument historique », *Icônes et idoles, regards sur l'objet monument historique*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 41 – 52.

PONSOT Patrick, « Faut-il opposer réutilisation et restauration. À propos de deux publications récentes [Dominique Rouillard, *Architectures contemporaines et monuments historiques. Guide des réalisations en France depuis 1980* ; Philippe Robert et Christine Desmoulins, *Transcriptions d'architectures ; architecture et patrimoine, quels enjeux pour demain*] », *Bulletin Monumental*, tome 164, n°3, année 2006. pp. 291-294.

PORTET Élisabeth, « La Villa Cavrois : le défi du remeublement », « Ensemble mobiliers, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public. », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016.

QUINLAN Andrea, « Paris and its Environs : Augustus Charles Pugin's view of the city », *The British Art Journal*, British Art Journal, Winter – Spring 2009 – 2010, vol. 10, n° 3, pp. 125 – 130.

RAGER Geneviève, *Objets mobiliers en églises rurales : la conservation préventive pour un maintien in situ*, Mémoire de recherche, D.E.S.S. en conservation préventive des biens culturels, Université de Paris I – Panthéon – Sorbonne, soutenu en octobre 2000.

RAGER Geneviève, *La Conservation des mobiliers dans les églises, outil d'auto-évaluation*, Paris, Direction de l'architecture et du patrimoine, Ministère de la culture et de la communication, 2004.

RAGER Geneviève et GEFFROY Anne-Marie, « Un patrimoine au coin du feu, les plaques de cheminée en fonte dans les monuments », *Conservation-restauration des biens*

*culturels, dossier Conservation préventive*, Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire, n°36, 2020, pp. 181 – 191, p. 190.

REYNIÈS Nicole de, *Le Mobilier domestique : vocabulaire typologique*, 3<sup>ème</sup> éd., Paris, Imprimerie nationale, 2003.

RICHEZ Jean-Claude, « Le Château du Haut-Koenigsbourg. Frontière, mémoire, illusion », *Revue des sciences sociales de la France de l'Est*, n°18, *L'Identité : un mythe refuge ?*, 1990, pp. 125 – 129.

ROLLAND-VILLEMOT Bénédicte, « Unités écologiques, « period rooms » : des ensembles d'objets mobiliers, de la collecte à la valorisation muséographique », « Ensemble mobiliers, industriels, techniques. Connaissance, protection, conservation, présentation au public. », *In Situ* [En ligne], n°29, 2016.

« Saline Royale d'Arc-et-Senans », *Site web de l'ACCR*, [https://www.accr-europe.org/fr/1\\_accr/membres/france/saline-royale-darc-et-senans](https://www.accr-europe.org/fr/1_accr/membres/france/saline-royale-darc-et-senans), consulté le 19/05/2023.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999.

SCHEURER Marie-Philippe, « Château fort dit Château Fort de Haut Koenigsbourg », notice de l'Inventaire général, base Mérimée, Plateforme ouverte du patrimoine, 1993.

SCHWEITER Jérôme, « Rêvez le Moyen Âge mais demandez-vous toujours lequel et pourquoi ? », *Néogothique ! fascination et réinterprétation du Moyen Âge en Alsace 1880 – 1930*, Strasbourg, BNU, 2017, pp. 13 – 18.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Restauration », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Bance et Morel, 1854-1868, cité dans BADY Jean-Pierre et alii (dir.), *De 1913 au Code du patrimoine, une loi en évolution sur les monuments historiques*, Paris, La Documentation française, 2018.

VITET Ludovic, *Études sur les beaux-arts, essais d'archéologie et fragments littéraires*, Paris, Charpentier, 1847, T. II.

# Table des matières

REMERCIEMENTS.....	3
RÉSUMÉ.....	4
ABSTRACT.....	4
SOMMAIRE.....	5
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>7</b>
<b>PARTIE I : « MONUMENT HISTORIQUE » ET REMEUBLEMENT NÉO-MÉDIÉVAL, ENJEU DE MÉDIATION.....</b>	<b>16</b>
1.    PETITE HISTOIRE DES « MONUMENTS HISTORIQUES » : DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE À NOS JOURS, LA STRUCTURATION D'UN CONCEPT.....	20
1.1. <i>Avant 1830, la genèse.....</i>	20
1.2. <i>Entre 1830 et 1913, le développement.....</i>	24
1.3. <i>La loi de 1913 et ses premières continuations, le perfectionnement.....</i>	29
1.4. <i>La protection des monuments historiques aujourd'hui.....</i>	33
2.    GRANDE RESTAURATION DES ANCIENS CHÂTEAUX, LA MODE NÉO-MÉDIÉVALE.....	36
2.2. <i>Château de Chillon (1896 – 1914).....</i>	37
2.3. <i>Château du Haut-Koenigsbourg (1900 – 1918).....</i>	40
3.    CONSÉQUENCES SUR LA VALORISATION CONTEMPORAINE DU MOBILIER EN MONUMENT HISTORIQUE.....	45
3.1. <i>Hôtel-Dieu de Beaune mobilier médiéval d'origine et restitutions néo-médiévales (1443 – v. 1500 ; 1872 – 1878).....</i>	45
3.2. <i>Château de Chillon, mobilier néo-médiéval et remeublement.....</i>	52
<b>PARTIE II : MONUMENT ET MOBILIER, VALORISATION ET CONSERVATION EN TENSION.....</b>	<b>58</b>
1.    REMEUBLEMENT CONTEMPORAIN DES MONUMENTS HISTORIQUES, UNE VALORISATION PAR L'INTÉRIEUR, QUESTIONS DE MUSÉOGRAPHIE.....	59
1.1. <i>Monuments vides et attractivité : remeubler ou diversifier les activités.....</i>	59
1.1.1.    Le remeublement comme outil de valorisation des monuments historiques.....	60
1.1.2.    Les Centres Culturels de Rencontre, alternative d'attractivité pour des monuments vides....	63
1.2. <i>De la pièce d'époque à la pièce de château, la présentation du mobilier et la muséographie dans les monuments historiques.....</i>	65
1.2.1.    La pièce d'époque dans les musées anglo-saxons.....	66
La pièce d'époque, une définition.....	66
Développement des pièces d'époque.....	67
Récit et fiction dans la pièce d'époque.....	69
1.2.2.    Présentation du mobilier en monument historique, une muséographie de pièce d'époque ?	70
2.    MONTRER ET CONSERVER : TENSIONS ENTRE LA PRÉSENTATION ET LA PRÉSERVATION DU MOBILIER.....	75
2.1. <i>Le classement du mobilier au titre des monuments historiques, quelle protection ?.....</i>	75
2.2. <i>Présenter du mobilier dans des monuments historiques, quels enjeux pour la conservation préventive ?.....</i>	79

**PARTIE III : ÉTUDE DE CAS : LE CHÂTEAU DE MENTHON-SAINT-BERNARD : VALORISATION  
D'UNE DEMEURE FAMILIALE HISTORIQUE DE HAUTE-SAVOIE ..... 86**

1.	PRÉSENTATION DÉTAILLÉE DU CHÂTEAU ET DE SON MOBILIER.....	88
1.1.	<i>Historique : Menthon, une histoire de famille</i> .....	88
1.1.1.	Historique du château jusqu'au XIX <sup>ème</sup> siècle.....	88
1.1.2.	René de Menthon et les grandes restaurations.....	89
1.1.3.	Henri, François, Olivier : gestion d'un bien patrimonial .....	94
1.2.	<i>Un nouvel élan : ouverture, acquisitions et restauration</i> .....	95
1.2.1.	Une politique d'ouverture plus large, pour des propositions renouvelées .....	95
1.2.2.	Des nouvelles propositions culturelles en cohérence avec un projet porté par la famille.....	97
1.2.3.	Mobilier en mouvement, des acquisitions pour compléter les collections, une réflexion scientifique	97
1.3.	<i>Les « Collections » : inventaire des objets du parcours de visite</i> .....	98
1.3.1.	Chapelle .....	98
1.3.2.	Cuisine XX <sup>ème</sup> .....	100
1.3.3.	Salle des clés.....	101
1.3.4.	Bibliothèque .....	101
1.3.5.	Grand Salon.....	103
	De gauche à droite en entrant dans la pièce .....	103
	Au centre de la pièce.....	104
	De droite à gauche en entrant dans la pièce .....	105
	Dans le petit salon.....	105
	Dans l'oratoire .....	106
	Dans la chambre du vieux comte.....	106
1.3.6.	Sallette.....	106
1.3.7.	Grand escalier .....	107
1.3.8.	Cuisine médiévale.....	108
2.	MUSÉOGRAPHIE, AGENCEMENT ET CONSERVATION DES « COLLECTIONS » .....	110
2.1.	<i>Analyse de la présentation du mobilier : entre exposition et mise en scène</i> .....	110
2.1.1.	Le parcours de visite.....	111
2.1.2.	Agencement des pièces et présentation du mobilier, état d'origine ou reconstitution ?.....	112
2.2.	<i>La protection du mobilier dans le parcours de visite du château de Menthon-Saint-Bernard</i>	117
3.	VALORISATION D'UN ENSEMBLE PATRIMONIAL MARQUÉ PAR LE XIX <sup>ÈME</sup> SIÈCLE : ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DU MOBILIER ET DE L'IMAGE MÉDIÉVALE .....	121
3.1.	<i>Moyen Âge et mobilier, outils d'attraction touristiques d'un site patrimonial</i> .....	121
3.2.	<i>Expérience de visite : patrimonialité du château et de son mobilier</i> .....	124
	<b>CONCLUSION</b> .....	<b>131</b>
	BIBLIOGRAPHIE.....	133
	TABLE DES MATIÈRES .....	140