

**CONCEPTION DU MUSEE
DE LA CIVILISATION
GALLO-ROMAINE**

architecture et muséologie

volume I

44 D. V. 17
Université Lyon II. Institut d'Histoire de l'Art.

MUSÉE
LYON
GALLO-ROMAIN
I 5955a

Mémoire de Maîtrise

CONCEPTION DU MUSÉE DE LA CIVILISATION GALLO-ROMAINE DE LYON
Architecture et Muséologie

Sous la direction de
Monsieur le Professeur
D. TERNOIS

Présenté par
Anne-Sophie CLEMENÇON

Jury : MM. TERNOIS
LASFARGUES
BARRES

Juin 1977.

SOMMAIRE

VOLUME I	Pgs
AVANT-PROPOS	6
INTRODUCTION	11
Première partie : CONTEXTE	17
<u>Chapitre I : Contexte politique et économique</u>	18
A - Le contexte politique	18
B - Historique de la conception	21
C - La commande	22
<u>Chapitre II : Méthodes et conditions de travail</u>	26
A - Présentation des équipes	26
. l'équipe d'architecture	26
. l'équipe de muséologie	29
B - La méthode de travail	30
C - Les conditions de la pratique architec- turale en France	33
<u>Chapitre III : Site et premiers projets</u>	37
A - Le choix du site et l'ancien musée	37
B - Le projet de M. DONZET	41
. emplacement	42
. description extérieure	42
. description intérieure	44

Deuxième partie : ARCHITECTURE	55
<u>Chapitre I : Le choix du parti</u>	56
A - Emplacement dans le site	58
B - Projet I. Septembre 1967	64
. description extérieure	64
. description intérieure	65
C - Projet II. Janvier 1968	73
. description intérieure	73
D - Projet III. Avril 1968	82
. principe	82
. description	86
<u>Chapitre II : Mise au point et réalisation</u>	97
A - Mise au point	97
. projet IV. Mai 1968	98
. projet V. Juillet 1968	105
. projet définitif (VI). 1970 à 1973	122
B - Problèmes techniques	131
. avant la réalisation (études, dimensions, terrain)	131
. la réalisation (paroi moulée, efforts horizontaux, matériaux de construction, chauffage et recouvrement)	136
. tableau récapitulatif de l'évolution du musée	148
C - Musée actuel : dossier photographique	149

VOLUME II

Troisième partie : MUSEOLOGIE	154
<u>Chapitre I : Elaboration du programme muséologique</u>	155
A - Les collections	155
. Historique	156
. Composition	162
B - Le programme muséologique	168
. 1° étape 1957 à 1967	168
. 2° étape 1968 . 1969	170
. 3° étape 1970 à 1975	174
. Talbeau comparatif : le choix des thèmes et leur déroulement dans les trois programmes.	181

	<u>Pgs</u>
<u>Chapitre II : Aménagement</u>	182
A - Implantation des objets	182
. principes généraux	183
. fiches techniques de chaque salle	185
. l'espace et l'objet dans le musée	211
B - Présentation des objets	214
. principes généraux	215
. les vitrines	215
. les autres éléments de présentation (éclairage, couleurs et matériaux, si- gnalisation, fixation, mobilier, espace d'accueil).	225
C - Dossier : le musée en fonctionnement.	237
CONCLUSION	240
ANNEXE	251
- Chronologie raisonnée	252
- Pièces justificatives	255
BIBLIOGRAPHIE	289
- Liste des sources, bibliographie, dossier de presse.	
TABLE DES ILLUSTRATIONS	296
- Liste des sources figurées, illustrations et pièces justificatives.	



AVANT-PROPOS

On assiste à LYON, depuis quelques années, à un bouleversement de la ville et à la naissance de nombreux bâtiments. L'un d'eux, le Musée de la Civilisation Gallo-Romaine, a retenu mon attention. En 1975, date de ce choix, la presse l'annonçait déjà comme une réussite de l'architecture d'avant-garde, oeuvre originale de surcroît. En outre, l'architecte M. ZEHRFUSS, qui a réalisé, en collaboration, le CNIT et l'UNESCO, était assez confirmé pour justifier mon choix et suffisamment inconnu pour qu'il soit profitable de travailler sur son oeuvre qui n'a encore été l'objet d'aucune étude sérieuse. Par ailleurs, les problèmes du musée en général, la façon dont est transmis un message artistique, le rôle de l'institution et le fait qu'elle subisse depuis quelques années une évolution radicale, m'intéressaient particulièrement.

Comment traiter ce sujet ? Décrire simplement le Musée est de peu d'intérêt, puisque quelques mois plus tard il est là pour témoigner de lui-même. En revanche, étudier le mécanisme de sa conception, montrer comment tous les éléments qui constituent cet organe culturel se sont mis en place, permet d'ouvrir des horizons plus larges. De grands avantages se présentent pour cette recherche : le stade de la conception du Musée est récent, si bien que les documents affluent et que les hommes qui ont participé au travail sont encore là pour témoigner.

De plus, le musée est, à cette époque, presque achevé, ce qui va permettre d'assister à sa "mise à flot". Cela signifie : contrôler les réactions de la presse et du public, étudier la mise en fonctionnement de cet appareil culturel, établir une comparaison entre le projet et la réalisation. C'est le moment idéal pour entreprendre ce travail. Le sujet est donc déterminé, il est libellé ainsi : Conception du Musée de la Civilisation Gallo-Romaine de Lyon, architecture et muséologie.

Cependant, ces mêmes avantages engendrent eux-mêmes des inconvénients. En effet, dès le début de cette étude, deux difficultés principales se posent. La première concerne les documents disponibles pour ce travail. Par la nature du sujet et la période qu'il recouvre, ceux-ci sont en nombre considérable. Aucun n'est antérieur à 1957 et les principaux vont de 1967 à 1973, ils ont donc presque tous été conservés. Il faut en outre, considérer comme source, les conversations avec l'architecte, le muséologue, etc., documents d'une nature difficile à cerner et à reproduire. Il a donc été nécessaire d'établir une sélection parmi une centaine de plans, aimablement prêtés, pour la plupart, par M. AVON, Architecte-adjoint de M. ZEHRFUSS. Ces plans (terme générique qui englobe aussi bien les esquisses que les perspectives ou les coupes), constituent l'une des sources principales. Ils représentent la gestation du musée, ce sont donc eux qui s'avèrent le plus utiles pour étudier l'architecture, ils sont presque tous reproduits ici (sources n°IX à XLII). Souvent de très grandes dimensions, ils ont posé des problèmes de réduction d'échelle. La seconde source, les volumineuses archives du musée, ont été mises à ma disposition, très généreusement, par M. LASFARGUES, qui s'est également prêté à de nombreux entretiens au sujet de l'aménagement du musée. Sans cette aide précieuse, ce travail n'aurait pu être réalisé. Dans ces nombreux dossiers, qu'il a fallu entièrement dépouiller, on trouve entre autres documents : le programme muséologique, sous la forme de mises à jour successives (celle de 1970 est reproduite intégralement); les projets d'aménagement des salles au nombre de sept environ (celui de décembre 1971 est reproduit);

des dossiers sur la présentation des collections, l'un d'eux par exemple, est entièrement consacré aux nombreux projets de vitrines; des informations sur l'état des collections, leurs restaurations principalement; et enfin la correspondance entre les architectes et les muséologues ainsi que des rapports de réunions, pièces intéressantes pour saisir l'esprit dans lequel l'opération a été conduite. C'est à partir de cette seconde source qu'a pu être rédigé le chapitre de muséologie. Cependant, elle recèle aussi quelques pièces concernant l'architecture, tel que le projet de M. DONZET, le projet VI, les comptes rendus de chantier qui permettent de suivre la construction de semaine en semaine pendant trois ans et les sondages de reconnaissance (les sources provenant des archives de M. LASFARGUES sont numérotées de I à IX et de XLIII à XLIX, sauf sc.n°XLVII).

Quelques problèmes de classement se sont posés principalement pour établir une distinction entre les pièces qui étaient à la base de la recherche et les simples compléments d'information ou illustrations. J'ai donc choisi deux systèmes de numérotation distincts. Les sources (plans d'architecture, extraits du programme muséologique, etc...) sont numérotées en chiffres romains, sc. I, II ... - les autres documents (photos, schémas, listes ou tableaux explicatifs), même lorsqu'ils concernent le musée avant l'inauguration, comme les photos du site ancien ou de la construction, n'ayant pas servi de fondement à la recherche, sont considérés comme de simples illustrations et numérotés en chiffres arabes, ill. n°1, 2... Ainsi il suffit de considérer la numérotation d'une pièce reproduite pour savoir s'il s'agit d'une source, auquel cas elle est en général analysée dans le texte, ou d'une illustration.

La deuxième difficulté apparue lors de cette étude, est sans doute inhérente à tout sujet concernant la période contemporaine : le chercheur est en contact avec les hommes qui ont conçu l'oeuvre analysée. C'est à la fois un avantage et un inconvénient, car s'efforcer à l'objectivité et mettre de côté les éléments trop "humains", devient une tâche très délicate. Il faut savoir distinguer la part des rapports de force et des querelles qui ont inévitablement joué et ne pas se laisser

abuser par l'aspect "grande aventure" dont est souvent parée, a posteriori, une telle réalisation. Il ne m'appartient ni de faire l'apologie des créateurs, ni de procéder à des réattributions. C'est pourquoi, même si par commodité les individus sont souvent nommés, il ne faut pas oublier qu'au-delà de quelques signatures prestigieuses, c'est essentiellement d'un travail d'équipe qu'il s'agit, j'essayerai toutefois d'employer de préférence des termes moins restrictifs et plus adéquats tels que "les architectes" ou "les muséologues". De même, je m'efforcerai généralement de fonder mes analyses sur des documents concrets (plans, programmes, etc...), sans en nommer systématiquement les auteurs. C'est, avant tout, d'un travail que je vais rendre compte.

Il reste encore à traiter d'un problème de méthodologie. L'objectif étant de décomposer le mécanisme de la conception, il est malaisé de le critiquer dans le même temps. C'est pourquoi je ne procéderai, au cours de l'étude proprement dite, qu'à des remarques ou des suggestions compatibles avec l'optique élaborée tout au long du projet. Les critiques de fond sur la conception du musée, telle qu'elle apparaît dans cette réalisation, seront développées ensuite, dans la conclusion générale.

Quelles sont les limites de cette recherche ? Elles sont de deux sortes. La première concerne la méthode d'analyse, la seconde la nature du sujet lui-même. Il ne faut pas se cacher que l'interprétation des documents utilisés comporte une certaine marge d'erreur. Les données sont très complexes et il est impensable d'obtenir une confirmation pour chaque détail. Un seul plan, par exemple, contient à lui seul des dizaines d'informations différentes qu'il faut confronter avec les étapes précédentes et suivantes. Si les réalisateurs du musée lisent ce travail, ils trouveront sans doute des erreurs et des omissions, mais il n'est pas question de reconstituer dix ans de travail. Cela aurait, d'ailleurs, peu d'intérêt. L'essentiel est d'essayer de comprendre comment, partant d'idées plus ou

moins précises sur la fonction et la forme du futur musée, on aboutit, dix années d'étude plus tard, à cette réalisation complexe dont les défauts et les qualités sont à débattre. Il importe donc peu que tel ou tel détail soit omis, si l'ensemble rend compte du processus de création.

Quant aux limites du sujet lui-même, il a celles imparties à une monographie. Cette étude du Musée de Lyon ne veut en aucun cas ériger en modèle la méthode de travail des réalisateurs ou leur conception du musée. Elle se veut témoignage et analyse d'un cas particulier, lequel peut aider à répondre aux questions de fond qu'on se pose actuellement sur la transmission de la culture, le musée, son rôle, son efficacité, sa mutation nécessaire et son éventuel remplacement par une structure nouvelle. Il apporte, en outre, un éclairage sur les méthodes employées de nos jours en architecture, tant au stade de la conception qu'à celui de l'exécution d'un édifice. Notons que, au point de vue de l'Histoire de l'Art, de nombreuses recherches restent à faire. En architecture, d'une part, où aucun travail de fond n'a jamais été entrepris sur l'œuvre de Bernard ZEHRFUSS; seuls existent quelques articles épars, purement descriptifs, à propos de bâtiments précis. En muséologie, d'autre part, où l'on assiste à un renouveau. Bien qu'il existe de nombreux ouvrages sur les musées, aucun travail de synthèse n'est paru au sujet de cette "révolution culturelle des musées" comme la nomme J. MICHEL (1) et sur sa portée réelle. G. BAZIN et L. BENOIST sont avant tout des historiens de la muséologie, quant à P. BOURDIEU, c'est sans doute lui qui tient le mieux compte de cet aspect, mais il poursuit une analyse de type sociologique exclusivement.

(1) MICHEL J. Le Monde, 26 Fév. 1976, p. 13

INTRODUCTION

Depuis une vingtaine d'années, on assiste à ce que les critiques appellent "la crise de croissance du musée". Dans le moment même où cette institution est le plus violemment contestée, on note le développement d'une campagne de construction active et un engouement pour le réaménagement des édifices anciens.

En France, ce mouvement est très sensible à partir des années 1960, époque à laquelle André MALRAUX organise une politique culturelle efficace, maisons de la culture, inventaire des monuments historiques, etc... Il suffit pour se persuader de la vitalité de cette poussée, de citer quelques réalisations effectuées ces dernières années, aussi bien en province, Bayet et Marseille (deux musées archéologiques, le dernier est en cours de réalisation), Poitiers, la fondation Vazarelli (initiative privée), le musée Marc CHAGALL, etc..., qu'à Paris, Musée National des Arts et Traditions Populaires (A.T.P.), Centre Georges POMPIDOU (Beaubourg). Des réaménagements importants ont modernisé d'anciens locaux, Saint-Germain-en-Laye, Besançon Toulouse. De grands projets sont actuellement en cours, parmi les plus ambitieux, un musée du XIX^e siècle qui s'établirait dans l'ancienne gare d'Orsay, échappée de justesse à la démolition.

Ce n'est pas seulement une augmentation du nombre des musées que l'on constate, mais une mutation profonde de ces organismes. L'Europe suit en cela l'Amérique qui, dès 1939, inaugure avec le MOMA (Museum of Modern Art de New-York) une nouvelle conception du musée, tant du point de vue de ses fonctions que de celui de son architecture (1). Il devient foyer d'étude et d'animation et, abandonnant pour la première fois le style néo-classique, se tourne délibérément vers l'architecture du XX^e siècle. Le mouvement est lancé. Parmi les musées

(1) Sur ce sujet, voir : DAZIN, le temps des musées, chap. 11

nouvellement créés en France, on voit cohabiter des types différents : musée traditionnel; centre de recherche : les A T P. animation : Beaubourg; éco-musée : le Creusot... La liste n'est pas close. Luc BENOIST(1) veut voir dans cette diversité la persistance de caractères nationaux (le musée-salon d'Europe occidentale, le musée-club d'Amérique, le musée-école des Soviétiques), ceux-ci entrent, certes, en ligne de compte, mais le rassemblement de tous les types, que présente la France, tendrait à prouver que leur apparition relève plus d'une mutation de la société dans son ensemble que de traditions nationales différenciées. C'est dans le cadre de ce mouvement important que s'inscrit la création du Musée lyonnais de la Civilisation Gallo-Romaine.

La démarche que nous avons suivie lors de l'étude de celui-ci, a été dictée par deux raisons principales.

La première est le choix de présenter, non le musée dans son état définitif, mais le mécanisme qui a présidé à sa création. Nous l'avons expliqué dans l'avant-propos. Pour éclairer ce processus, il était nécessaire d'abandonner le plan adopté traditionnellement pour la présentation d'un édifice : plan, élévation intérieure, élévation extérieure..., qui offre une vision synthétique, pour un autre qui mette mieux en lumière les différents stades de la conception. C'est pourquoi nous avons opté pour une présentation se rapprochant le plus possible du déroulement chronologique de l'opération. A l'appui des documents qui correspondent à chaque période, nous étudions donc les projets successifs, programmes muséologiques et projets architecturaux, ainsi que leur interaction. Nous avons cependant été contraints, pour des raisons de clarté, de dissocier architecture et muséologie, parfois au détriment d'une chronologie rigoureuse. Par exemple, on pourrait s'étonner que l'analyse des programmes muséologiques succède à celle de l'architecture, alors qu'ils ont, en réalité, précédé puis chevauché dans le temps l'élaboration des projets architecturaux. L'étude de l'aménagement des objets dans leur cadre devant obligatoirement intervenir après l'analyse architecturale du bâtiment,

(1) BENOIST, Musées et Muséologie p. 118

nous avons choisi de grouper avec celle-ci l'étude des programmes muséologiques. Ainsi tous les éléments ayant trait à la muséologie sont regroupés. Cependant, nous avons pris soin, lors de l'étude de l'architecture, de préciser certaines informations relatives aux programmes muséologiques et indispensables pour la compréhension des projets architecturaux. C'est donc à l'intérieur de chacune des deux spécialités que le déroulement chronologique est respecté.

La seconde raison découle d'une constatation. Les archives d'architecture contemporaine sont extrêmement rares en France. En effet, aucun organisme ne les recueille et elles sont détruites au bout de dix ans par les Cabinets d'architecture lorsque prend fin la responsabilité décennale. En outre, les méthodes employées de nos jours en font un matériel encore plus vulnérable; la maquette, la bande magnétique sur laquelle est enregistrée une conversation avec un client, sont fragiles et rarement conservées (1). Conscients de la rareté des documents en notre possession et du fait qu'ils seront sans doute détruits sous peu, nous avons pris le parti de bâtir notre étude à partir et autour de ceux-ci. Elle est donc fondée en partie sur l'analyse systématique des croquis, des plans, du texte des programmes muséologiques, etc.. En outre, au lieu de les rejeter en annexe comme cela se fait habituellement, nous les avons intégrés au texte, afin qu'ils l'illustrent et le sous-tendent au fur et à mesure de sa progression (les plans sont placés à la suite de chaque projet). Cette démarche présente le triple intérêt de sauvegarder les documents en les reproduisant ici, user d'une méthode plus scientifique qui se réfère constamment aux sources, et de mettre progressivement en lumière le processus de la conception.

Nous avons élaboré notre recherche en trois grandes étapes qui se consacrent respectivement à l'étude du contexte, de l'architecture et de la muséologie.

Nous avons choisi de présenter une étude approfondie du contexte, car la connaissance du cadre qui a présidé à la création du musée permet d'en cerner mieux toutes les composantes.

(1) Sur ce sujet voir : Revue de l'Art n°29, Editorial.

Cette première étape est exposée en trois temps : "le contexte politique et économique", chapitre I, rassemble des informations sur la situation à Lyon lorsque le projet voit le jour et sur les moyens de son financement. Dans le chapitre II, "méthodes et conditions de travail", les équipes et leurs techniques sont présentées. Enfin, tout ce qui concerne l'implantation topographique et les premiers projets qui ont précédé ceux de M. ZEHRFUSS composent le chapitre III, "site et premiers projets".

L'étude de l'architecture comporte, elle, deux chapitres. Pour mettre en évidence l'évolution qu'a subie le bâtiment lors de sa gestation, nous avons choisi de présenter une série de "projets". Cette terminologie nous est propre ainsi que la classification qu'elle recouvre. En effet, les documents nous ont été livrés sans aucun classement. C'est leur appartenance à une même phase, confirmée par leur date de production, qui a permis de les regrouper en six projets chronologiques. Le critère choisi pour qu'un ensemble de documents puisse composer un "projet" est le suivant : réunir des composantes assez précises pour qu'il se dégage une idée homogène du bâtiment à un stade donné. Nous avons présenté les trois premiers dans le chapitre I, "choix du parti", car ils représentent les divers tâtonnements qui ont permis de déterminer les options fondamentales (emplacement, projets I, II, III). Le chapitre II, "mise au point et réalisation", traite des trois derniers projets (IV, V et définitif), des problèmes techniques qui se sont posés à la construction de l'édifice, et propose un dossier photographique sur le musée dans son état actuel. Si nous avons pris le parti de marquer une rupture après le projet III; c'est qu'une différence de nature intervient. Contrairement aux premiers, les projets IV, V et définitif, n'apportent aucune modification fondamentale dans la conception du musée, ce ne sont en fait que des aménagements successifs du projet III. Il ne s'agit donc plus de recherche des formes, mais de leur mise au point, stade que nous avons rapproché de celui de la construction.

L'étude de la muséologie compte deux chapitres qui peuvent être mis en parallèle avec ceux de l'architecture. Le premier,

"élaboration du programme muséologique", concerne le stade de la recherche. La conception muséologique se précise petit à petit. Comme elle est centrée sur les collections, le premier volet de ce chapitre leur est consacré. Le second chapitre, "aménagement", est consacré aux problèmes posés par l'exposition des objets : leur implantation dans l'espace et leur présentation, ceci pour deux raisons. L'accent étant mis, par le programme, principalement sur le rôle des collections, il convient de développer cet aspect, en outre, ce plan respecte autant que possible le déroulement chronologique des opérations : établissement du programme, implantation des objets sur les plans, (puis dans les salles lorsque le bâtiment est construit), et enfin étude des techniques de présentation.

A la fin de ce travail, nous proposons un dossier sur le musée en fonctionnement, celui-ci est concis, car il excède le sujet auquel nous désirons nous limiter. Cependant il donne des informations qui sont indispensables pour compléter le jugement qu'on portera sur cet organe culturel et sur la conception muséologique qui le sous-tend. Une critique de fond concernant ces aspects sera formulée dans la conclusion.

- PREMIERE PARTIE -

C O N T E X T E

Chapitre I : CONTEXTE POLITIQUE ET ECONOMIQUE

La connaissance approfondie du cadre qui a présidé à la création du Musée est précieuse. Elle permet de répondre en partie à diverses questions essentielles avant d'entreprendre une étude de détail. Pourquoi et comment a-t-on pu décider d'implanter un organisme culturel de cette importance à LYON, à quels besoins devait-il répondre lorsqu'on a envisagé son élaboration ?

Pour résoudre ces interrogations il convient de rassembler toutes les informations pouvant contribuer à saisir dans quel contexte a été conçu puis réalisé ce Musée. En premier lieu, nous nous consacrerons à la situation politique, depuis la naissance de l'idée jusqu'à l'inauguration; viendra ensuite l'historique, précisant comment a été prise la décision et comment les responsabilités ont été réparties; puis les modalités de la commande, conditions financières et statut du Musée, seront analysés.

A - LE CONTEXTE POLITIQUE -

1957, date des premières allusions à la création éventuelle d'un Musée Gallo-Romain; année qui prépare le bimillénaire de LYON (en 1958); c'est aussi celle de la mort d'Edouard HERRIOT, Maire de LYON depuis 1905. Louis PRADEL termine

le mandat de celui-ci jusqu'en 1959 puis est réélu trois fois de suite, en 1959, 1965, 1971. Il meurt en Novembre 1976, un an exactement après l'inauguration du Musée. De la conception à la réalisation, celui-ci s'inscrit donc dans ce qu'on appelle aujourd'hui "Le Règne Pradelien" (1). C'est pourquoi nous en ferons une analyse concise en nous intéressant plus particulièrement aux options culturelles de la Municipalité.

Après la période de léthargie qui caractérise LYON depuis 1935, L. PRADEL entreprend de transformer la ville somnolente en une métropole européenne. Il met en place progressivement les éléments d'un immense puzzle. Pour que LYON réponde au rôle qu'on veut lui confier, il faut d'abord que les gens puissent s'y rendre aisément. Il s'ensuit la construction d'un système de communication complexe, en plusieurs réseaux d'importances internationale, nationale et locale : aéroport de Satolas, autoroute Paris-Marseille qui transite au coeur de LYON par le centre d'échange du Cours de Verdun, amélioration des liaisons ferroviaires (train Corail) et métro. Quels sont les centres d'attraction qui justifient un tel effort ? Les nouvelles constructions : Palais des Congrès, Centre international de Recherche contre le cancer, complexe de la Part-Dieu, etc... Lorsque les gens sont là, il faut les distraire, c'est le rôle d'une série d'équipements sportifs et culturels dont LYON se trouvait jusque-là singulièrement dépourvu. Parmi les équipements culturels, quatre organismes importants sont créés : le Théâtre du 8ème arrondissement, la Bibliothèque Municipale, l'Auditorium Maurice RAVEL et le Musée de la Civilisation Gallo-Romaine. La création de ce dernier résulte donc, en partie, de la nécessité de mettre en place l'infrastructure culturelle indispensable pour donner à LYON un destin international.

Un autre facteur complémentaire a, sans doute, influé sur la décision de créer un musée. Le premier objectif de L. PRADEL, transformer LYON en une métropole européenne, se

(1) Résonnance - Edit. Spéciale - Décembre 1976- p. 17

doubling d'une vocation pour la construction et l'urbanisme. C'est là l'origine avouée d'un grand nombre de réalisations. La culture, au sens strict, intéresse peu L. PRADEL. On en trouve la confirmation sous de nombreuses plumes. M. LEROUDIER écrit : "Les problèmes d'urbanisme l'absorbaient plus que ceux de la culture"... et M. MURE : " il n'eut guère le temps de se pencher sur l'Art et son contenu... il considérait le domaine plastique comme une pièce de l'échiquier de la ville..."(1).

Le Musée est donc conçu davantage comme une réalisation de prestige et un prétexte à bâtir, que comme la réponse à un besoin réel du public. Or, ce besoin existe. Bien que les musées lyonnais soient nombreux (vingt-deux environ), ils n'attirent qu'une marge restreinte de la population (2) à cause de leurs options et aussi de leur budget limité (même si ces arguments ne peuvent, à eux seuls, tout expliquer). Le choix d'une architecture d'avant-garde pour présenter les collections doit être, dans l'esprit des édiles, un facteur d'attraction pour les touristes et les visiteurs étrangers. L'accent est mis sur l'impact international que doit avoir le Musée, plus que sur le rôle qu'il peut jouer vis-à-vis des Lyonnais. Le fait de favoriser les crédits d'équipement aux dépens de ceux de fonctionnement, sont les signes apparents de cette politique. Nous reviendrons plus tard sur ces problèmes qui se posent également à l'échelle nationale. Il est intéressant de noter que l'inauguration du Musée, qui suit de peu celle de l'Auditorium, concorde avec la signature d'une charte culturelle entre la Municipalité de LYON et le Ministre des Affaires Culturelles (alors M. Michel GUY). Celle-ci tend à favoriser la décentralisation culturelle en province : l'aide de l'Etat sera accentuée, le musée du Cinéma et la Fédération nationale de la Photographie ainsi que l'Opéra-Studio (L. ERLO) doivent prochainement être transférés à LYON. Cet accord, qui renforce l'importance de LYON, est parfaitement dans la ligne politique décrite plus haut.

(1) Résonnance - Edit. spéciale - Décembre 1976 - p. 17

(2) Sur ce sujet consulter deux articles : "Désaffection des Lyonnais pour leurs musées"-Résonnance N°128; et "Les musées de LYON et leur fréquentation"-Résonnance N°117.

B - HISTORIQUE DE LA CONCEPTION -

Cette section pourrait s'intituler : Biographie du Musée. Quels hommes ont lancé puis concrétisé l'idée d'un Musée Gallo-Romain ? Comment s'est tissé ce réseau d'intermédiaires, d'influences, de contacts, qui aboutit finalement à rassembler les moyens financiers et à constituer une équipe de travail ? C'est l'histoire événementielle, souvent anecdotique, il est cependant nécessaire de la connaître.

C'est à M. JULLIAN, alors Conservateur du Musée des Beaux-Arts et Professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de LYON, que revient l'idée de regrouper toutes les collections éparses dans la ville et d'édifier un Musée Gallo-Romain. Dès 1956, on commence à en parler sérieusement.

L'année suivante, LYON prépare son bimillénaire et l'attention est plus particulièrement attirée sur le passé de la ville et donc sur cette idée qui grandissait. Le 11 Février, a lieu une réunion constitutive dont les principaux participants sont L. PRADEL qui vient d'être élu Maire et M. Amable AUDIN, Archéologue lyonnais confirmé. M. AUDIN est alors chargé du projet et sa fonction s'intitule approximativement "détaché du Musée du Louvre au Musée de LYON". Nommé Conservateur du Musée en 1965, il est assisté à partir de 1969 par M. J. LAS-FARGUES, Conservateur-Adjoint. A la suite de cette réunion il établit le premier programme et le soumet à la compétence de M. WUILLEUMIER, Professeur des antiquités nationales à l'Université de LYON. Celui-ci approuve le principe d'un "Musée à thèmes" - (cette notion est développée dans l'étude muséologique). Dans le même moment, on fait appel à M. DONZET, architecte des monuments historiques, pour concevoir le bâtiment. Il propose plusieurs projets qui ne sont pas retenus (le plus représentatif est étudié à la fin de cette partie).

Pendant quelque temps, l'idée du musée périclité. En 1962, M. QUONIAM, alors Inspecteur général des Musées de province à PARIS, qui s'était intéressé au Musée lorsqu'il était à LYON, s'empare de "l'affaire". Il intervient auprès de

L. PRADEL pour que le projet soit confié à M. Bernard ZEHRFUSS, Architecte en chef des bâtiments civils et palais nationaux, Grand Prix de Rome, qu'il avait rencontré lorsque celui-ci exerçait en Tunisie. M. ZEHRFUSS sera assisté par M. AVON, Architecte D.P.L.G. Parallèlement, la direction des musées de France charge M. Claude POINSSOT, Conservateur des Musées nationaux, de composer un programme muséologique détaillé à partir de celui de M. AUDIN et d'établir un dialogue entre les architectes et les muséologues.

Le 2 Mai 1967, a lieu la première visite du site rassemblant tous les protagonistes; parmi les plus importants se trouvent : MM. QUONIAM, AUDIN, ZEHRFUSS, POINSSOT et AVON. A la suite de cette visite où une première hypothèse est faite concernant l'emplacement du Musée (cf. partie architecture - chapitre I - A), M. ZEHRFUSS commence les esquisses. Les équipes seront présentées plus longuement dans le chapitre consacré aux méthodes et conditions de travail. Considérons maintenant le problème du Statut du futur Musée et de son financement.

C - LA COMMANDE - (Statut et financement du Musée)

Le Statut du Musée projeté est celui de "Musée contrôlé". Il est nécessaire de préciser ce que recouvre cette appellation, car les conditions d'existence et le financement du futur organisme en dépendent.

Il existe en France deux grandes catégories de musées : "les musées nationaux" et "les musées classés et contrôlés", qu'on appelle aussi Musées de province. Les premiers appartiennent à l'Etat qui les gère par l'intermédiaire d'un organisme : la Direction des Musées de France. Ils sont pour la plupart situés dans la région parisienne. La seconde catégorie, comme son nom l'indique, se subdivise en deux types, les musées

classés et les musées contrôlés. Ils n'appartiennent pas à l'Etat mais sont la propriété d'autres collectivités publiques telles que les municipalités, cas le plus courant, les départements ou des associations culturelles. L'Etat exerce cependant sur eux une tutelle : l'Inspection générale des musées classés et contrôlés. La différence entre un musée classé et un musée contrôlé est minime. Dans le premier, le Conservateur est fonctionnaire de l'Etat, dans le second le personnel est entièrement communal. En pratique, cette différence peut entraîner des variations importantes. Selon la qualité de leurs collections, les musées contrôlés peuvent être de 1ère ou de 2ème classe.

Dans le cas du Musée de LYON qui est municipal, comme la majorité des musées contrôlés, la commune est propriétaire du bâtiment et des collections et les gère. Elle est donc "le maître de l'ouvrage" dans la commande et finance la plus grande partie de la construction : 60 %. Comme nous l'avons vu, l'Etat a droit de tutelle, en contrepartie il propose une aide sous trois formes : une subvention pour la construction et l'aménagement, elle se monte à 40 %; une aide scientifique et technique qui consiste ici à envoyer sur place un spécialiste de muséologie, M. POINSSOT; et enfin la mise en dépôt d'objets provenant de collections nationales, le Musée de LYON en expose quelques-uns. L'organisation de la commande est complexe, c'est pourquoi nous présentons ci-après un tableau qui permet de mettre en lumière le rôle de chaque intervenant, ainsi que l'organisme qu'il représente le cas échéant. Ce schéma est double, il présente les institutions qui financent l'entreprise avec leurs représentants et les équipes de travail qui la réalisent, avec leurs représentants.

111. N°1 - Tableau -

Organisation de la commande : les intervenants

FINANCEMENT

<u>LA MUNICIPALITE</u>	:	<u>L'ETAT</u>
	:	
- propriétaire du Musée, donc :	:	- exerce une tutelle sous la
maître de l'ouvrage :	:	forme de l'Inspection géné-
- financement : 60 % :	:	rale des musées classés et
	:	contrôlés
- représentant : L. PRADEL :	:	- financement : 40 %
	:	- représentants : M. QUONIAM.
	:	M. PONTEAU

EQUIPES DE TRAVAIL

<u>ARCHITECTES</u>	:	<u>MUSEOLOGUES</u>
	:	
- réalisateurs du Musée, donc :	:	- aide scientifique et techni-
maîtres d'oeuvre :	:	que apportée par l'Etat,
- représentants : M. ZEHRFUSS :	:	représentant : M. POINSSOT
M. AVON :	:	- la Conservation,
	:	représentants : M. AUDIN
	:	M. LASFARGUES

Le coût de l'entreprise se monte à 25 millions de francs environ. L'examen du Bulletin Municipal révèle que de nombreuses réévaluations ont dû être pratiquées. Le 10 Mai 1971, date de la première mention dans le bulletin, on envisageait le chiffre de 13.483.900 Francs. La somme définitive, bien qu'importante, ne concerne que l'équipement, c'est-à-dire la construction du bâtiment et son aménagement. Or, on ne peut créer un musée sans envisager des crédits relatifs à son fonctionnement. Ceux-ci ne sont malheureusement pas prévus au moment de la mise en place du projet. Le Conseil municipal les vote au jour le jour, après réception du bâtiment, et ils s'avèrent sans commune mesure avec les crédits d'équipement, c'est-à-dire avec l'envergure du bâtiment réalisé. Dans le dossier sur le musée en fonctionnement, au terme de cette étude, nous étudierons plus complètement comment s'équilibre la balance entre équipement et fonctionnement au Musée de LYON.

Les conditions sont, dans une certaine mesure, favorables à la réalisation du Musée : son installation trouve sa justification dans la politique de la Municipalité; après un temps d'hésitation, les intervenants s'organisent efficacement, mise en place des équipes de travail, etc...; et enfin, le financement, réparti entre plusieurs institutions, est assuré. Cependant, d'ores et déjà, le contexte oriente vers une certaine conception du Musée, qui apparaît surtout dans les options de la Municipalité, maître d'ouvrage, et dont l'influence est donc déterminante. La création du Musée ne fait pas partie d'une politique culturelle cohérente, élaborée en fonction des besoins régionaux et d'une population précise. Elle répond à la mise en place d'un certain nombre d'organismes, chargés d'assurer le prestige de la cité et indépendants les uns par rapport aux autres. Nous nous efforcerons de déterminer les répercussions qu'ont pu avoir ces options préalables sur la conception du Musée (forme ou fonction). Etudions maintenant les méthodes et les conditions de travail qui vont permettre la réalisation de l'édifice.

Chapitre II : METHODES ET CONDITIONS DE TRAVAIL

Quels sont les hommes, ou plutôt les équipes, qui participent à la réalisation du Musée, tant sur le plan architectural que muséologique ? Comment s'organise le travail entre tous les intervenants ? Et enfin, ce bâtiment est-il représentatif de la manière dont on construit, en France, actuellement, ou bien fait-il l'objet de pratiques particulières ? C'est à ces trois questions que nous répondrons successivement, essayant de cerner au plus près les conditions de travail qui ont présidé à la conception puis à la réalisation de cet édifice.

A - PRESENTATION DES EQUIPES -

Nous avons vu la répartition des équipes dans le chapitre précédent, étudions maintenant plus en détail, leur composition et l'esprit dans lequel elles travaillent.

- L'équipe d'architecture :

Les architectes qui exercent seuls sont rares de nos jours. On a assisté il y a quelque temps, au développement du "Cabinet d'Architecture" qui rassemble une pluralité de compétences. Celui de M. ZEHRFUSS en est un exemple. Son équipe

est composée, de lui-même qui dirige le cabinet, de M. AVON, son Adjoint pour cette réalisation, et de stagiaires, en général jeunes architectes, ou étudiants en architecture qui viennent ici se former. Ils ont participé à ce projet au nombre de trois, à un stade de la gestation relativement précoce. On trouve enfin, les dessinateurs qu'on nomme également projeteurs et dont le rôle est souvent réduit à celui d'exécutant. En outre, le cabinet fait appel à des organismes extérieurs pour assurer les tâches spécifiques que sont les études techniques et la construction.

Comme dans tous les secteurs, on assiste à une division du travail, avec ce que cela comporte d'avantages et d'inconvénients. Les dessins exécutés par un cabinet se répartissent en trois grandes catégories : premièrement les "dessins de gestation". Ce sont des croquis, des esquisses, tracés par l'architecte au moment de la conception du bâtiment et qui traduisent souvent les tâtonnements et les diverses solutions envisagées. C'est naturellement la phase la plus intéressante. On trouve ensuite ce qu'on pourrait appeler les "dessins de présentation". A partir de la solution adoptée, on réalise une série de dessins chargés de concrétiser l'idée, pour le client, tout en lui donnant l'apparence la plus séduisante possible. C'est une marchandise à vendre et les qualités du dessinateur entrent en ligne de compte. Enfin, la dernière série concerne les "dessins d'exécution". Il s'agit de transformer une esquisse approximative en un outil de travail utilisable par les constructeurs. Toutes les normes doivent apparaître ainsi que les indications techniques. Ils sont en général anonymes et ne nécessitent aucune qualité particulière de l'exécutant, si ce n'est la précision. On trouvera un complément d'information sur ce sujet dans une recherche récente sur la "figuration graphique en architecture" à laquelle a été empruntée cette classification (1). Dans l'étude détaillée que nous consacrerons aux dessins du Musée, nous retrouverons ces trois catégories, mais nous privilégierons l'analyse de la première, compte tenu de l'intérêt qu'elle présente.

(1) Figuration graphique Déc. 1976 - fascicules 1 et 2

Pour avoir une idée de l'esprit dans lequel travaille l'équipe, arrêtons-nous sur les réalisations antérieures de M. ZEHRFUSS.

Cet architecte est connu du grand public, principalement pour les réalisations de grande envergure qu'il a dirigées à PARIS : le Palais des Expositions du C.N.I.T. à la Défense, réalisé en 1958 avec la collaboration de CAMELOT et MAILLY, et le siège de l'UNESCO, avec celle de BREUER et NERVI, achevé la même année. Il compte à son actif bien d'autres oeuvres dont on trouvera la liste en annexe ainsi que des renseignements biographiques. (Tableau N°79 - p.285). Il est aussi urbaniste, préoccupé au début de sa carrière, à cause de ses longs séjours en Tunisie et en Algérie, par un habitat de type méditerranéen. Ses plus récentes réalisations à PARIS et dans la région parisienne l'ont amené à traiter des problèmes de la capitale. Il a participé à l'aménagement du quartier de la Défense.

S'il est encore trop tôt pour avoir une vision d'ensemble de son oeuvre (cf. dans la bibliographie, les quelques articles parus sur les réalisations de B. ZEHRFUSS), on peut avancer cependant que, dans l'architecture française, il fait figure de précurseur à de nombreux points de vue. Il succède à la génération des initiateurs comme PERRET, FREYSSINET, LAPAILLE et LE CORBUSIER qui vulgarisent l'utilisation de matériaux nouveaux, béton et aluminium. M. ZEHRFUSS, d'une part, raffine ces techniques et, d'autre part, divulgue l'architecture contemporaine en France. L'un des précurseurs en ce qui concerne l'emploi de l'aluminium (UNESCO) et du béton précontraint (C.N.I.T.), il construit le premier immeuble administratif de style contemporain en France (UNESCO). et le premier exemple d'architecture hôtelière (Hôtel du Mont d'Arbois près de Genève). Quant à son esthétique, on trouve dans le dictionnaire de l'architecture moderne la définition suivante : "ZEHRFUSS se veut attaché à une architecture souple où les effets plastiques restent soumis aux principes constructifs, au travail du plan, et où la réussite esthétique ne vient que par surcroît" (1). Nous verrons après l'étude

(1) HATJE - Dictionnaire de l'Architecture... p. 316

détaillée, si le Musée répond à cette définition et comment il se situe dans son oeuvre.

- L'équipe de muséologie :

Plus réduite que la précédente, cette équipe se compose principalement de trois personnes. M. POINSSOT, qui donne son impulsion au groupe, a déjà réalisé Saint-Germain-en-Laye, a participé à l'aménagement de Vaison-la-Romaine et vient d'achever le musée de Bayet. Il s'occupe surtout de la conception du programme. M. AUDIN qui connaît parfaitement la collection et l'histoire antique de LYON, intervient tout au long du travail en tant qu'archéologue. Quant à M. LASFARGUES qui s'intègre à l'équipe en 1969, il se consacre à la mise au point et à la réalisation du programme.

Cette équipe est, par nature, moins cohérente que celle des architectes. En effet, alors qu'un cabinet d'architecture présente une organisation rodée de longue date et rassemble des personnes qui ont l'habitude de travailler ensemble, une équipe de muséologie se reforme pour chaque nouveau projet. Les Conservateurs varient, bien entendu, pour chaque musée, seul le Muséologue peut être permanent. Il est donc plus difficile de déceler un style, des constantes, dans la conception muséologique. Par ailleurs, les moyens mis à la disposition de cette équipe sont sans commune mesure avec ceux dont dispose le cabinet d'architecture. On peut réellement parler ici de pénurie : manque de personnel (une seule personne non qualifiée), manque de locaux (1 bureau, 1 atelier, 1 labo-photo), peu de matériel et une documentation très insuffisante sur la collection. Dans son article sur le Musée, M. LASFARGUES expose avec précision les inconvénients et parfois les avantages de telles contraintes (1)

(1) LASFARGUES - Musées et collections ... p. 19 - note 5

B - LA METHODE DE TRAVAIL -

Quelques parutions, qui s'adressent le plus souvent aux muséologues et aux conservateurs, décrivent en détail les phases successives que doit comprendre la construction d'un musée. Parmi les textes les plus importants, on trouve un numéro de Museum consacré à : Musée et architecture - la qualité des articles réunis dans cet ouvrage en fait la meilleure et la plus complète étude dans ce domaine. On peut également consulter dans la revue Icom News un compte rendu, malheureusement incomplet, du colloque de Mexico en 1968.

Ces études dégagent en général trois phases dans la conception d'un musée. Il s'agit d'un schéma type pouvant servir de cadre à la construction de tout musée. Le premier stade est l'élaboration du programme muséologique qui doit tenir compte de deux éléments, les fonctions qu'on veut voir occuper par le musée et la nature des collections. Vient ensuite le projet architectural établi en fonction du programme muséologique et des impératifs techniques. La dernière étape est la construction et l'aménagement du bâtiment. Dans certaines descriptions, on en rencontre une quatrième, nommée "évaluation et correction" (1) et qui concerne le fonctionnement. Cet aspect nous intéresse moins directement, puisque notre étude est axée sur la conception du Musée.

La chronologie indiquée ci-dessus est en fait très schématique et à LYON, quoiqu'on retrouve les trois étapes, elles sont en réalité totalement imbriquées. Le déroulement du travail tel qu'il s'est effectué est assez représentatif de la création de tout musée. On peut, d'ailleurs, déceler un certain nombre de maladresses dans la méthode adoptée, aux premiers temps de la conception. Par exemple, les deux premiers projets (Septembre 67 - Janvier 68) de M. ZEHRFUSS se fondent sur un programme muséologique insuffisamment précis, ce qui entraîne des tâtonnements qui auraient pu être évités. Ou encore, aucune étude préalable concernant le public potentiel du futur musée n'a été effectuée pour préparer le programme muséologique. Un mérite doit être cependant relevé :

(1) Icom news - Mars 1968 - p. 8

la concertation entre architecte et muséologue a, sans doute, été menée beaucoup plus loin que d'ordinaire. C'est un réel dialogue qui préside à chaque nouvelle étape de la conception, sous la forme de réunions et d'une correspondance active.

Voici comment on peut retracer à LYON le déroulement complexe de ce long travail. Une fois le site et l'emplacement choisis, l'architecte calcule approximativement la surface disponible. Le muséologue étudie alors la répartition rationnelle de cette surface en tenant compte des fonctions du musée et des collections. D'après ce programme, M. ZEHRFUSS propose des ébauches successives, chaque fois analysées et modifiées par le muséologue, jusqu'à un accord réciproque. Commencent alors les études techniques nécessaires à la réalisation du parti arrêté. Elles sont assurées par un bureau d'études (SECHAUD et BOSSUYT) pour la structure, et un Ingénieur-Conseil pour le béton (Cabinet DUMOULIN). A ce stade, un remaniement des plans, excessivement important est indispensable en fonction des nouvelles contraintes imposées par la technique. Là aussi on tient compte de l'avis du muséologue.

La construction de l'édifice peut maintenant commencer et de nouveaux acteurs interviennent, les gens du bâtiment. On trouvera la liste des entreprises en annexe, ainsi que les références des organismes qui se sont chargés de la coordination du chantier, de la vérification et du contrôle, trois tâches capitales dans la construction (tableau N° 80 p 286). Il ne faut pas croire que les travaux débutent lorsque toutes les études techniques, structure et résistance des matériaux sont complètement achevées. Celles-ci se poursuivent, parallèlement à la construction, avec le décalage nécessaire. Par exemple, quand on commence à couler la paroi moulée en 1970, la résistance des sols en fonction des objets qu'ils porteront n'est pas encore calculée et l'implantation définitive d'un grand nombre de locaux n'est pas arrêtée. Cette pratique répandue permet un gain de temps, puisque l'élaboration du projet se superpose à la construction. D'autre part, la durée étant réduite, l'estimation financière risque moins

de subir de variations importantes, dues à des fluctuations monétaires.

Pendant la construction, une autre étude se poursuit, celle de l'aménagement du musée. Elle englobe la mise en place, sur plan, des collections, la détermination du volume intérieur dans lequel elles seront exposées (les murets), et enfin la recherche du mode de présentation des objets (vitrines, éclairage, couleurs, signalisation, fixation, etc...). Les plans d'architecture n'étant pas définitivement arrêtés, il sera nécessaire, à plusieurs reprises, de modifier en conséquence le projet d'aménagement. Lorsque la construction du bâtiment est achevée, a lieu la réception provisoire, étape importante puisqu'elle inaugure la responsabilité décennale de l'architecte, (en cas de malfaçon). L'aménagement intérieur qui s'est fait en un laps de temps très réduit (six mois) succède à la réception provisoire. Quand sont réglés les problèmes d'équipement et surtout de personnel, (on a dû refermer les portes après l'inauguration, faute de gardien), le Musée est prêt à fonctionner.

Lors de la conception d'un musée, on assiste très souvent à ce qu'on pourrait appeler une lutte d'influence entre architecture et muséologie. Malgré une réelle coordination, LYON n'a pas échappé à la règle. En effet, les objectifs des protagonistes, s'ils peuvent paraître à première vue similaires, diffèrent en fait. Le premier crée et met en valeur le contenant, alors que la préoccupation du second est le contenu. C'est ainsi qu'on a pu entendre M. POINSSOT s'exclamer : "Votre architecture est trop forte, vous allez tuer mes plus belles pièces". Le problème est réel et d'autant plus grave que le muséologue n'a, dans la création de l'architecte, qu'un rôle consultatif. Cet état de chose apparaît nettement dans la correspondance entre l'architecte et le muséologue, lettres ou rapports qu'il nous a été possible de consulter. Peut-être est-ce ici la faiblesse de ce dialogue qui a pourtant le mérite d'exister. Au cours de cette étude, l'influence de chacun ainsi que les limites de cette collaboration, apparaîtront.

C - LES CONDITIONS DE LA PRATIQUE ARCHITECTURALE EN FRANCE -

Dans cette réalisation, l'architecte joue un rôle déterminant. Il contrôle tout, depuis le choix de l'implantation jusqu'à la forme des boîtes aux lettres. Mais il ne porte pas uniquement la responsabilité du projet.

Pendant la construction, une fois par semaine, se réunissent en personne ou par l'intermédiaire d'un représentant, l'architecte, le conservateur, un délégué de la ville et de chaque entreprise. Ils précisent ce qui a été fait et décident des prochaines priorités. Le compte rendu de chantier (C.R.C.) est un résumé de ces discussions. Nous reproduisons en annexe un C.R.C. (sc. n° XLV p.256) où l'architecte pénalise une des entreprises pour un retard d'un mois. Il est donc responsable de la bonne marche du chantier. Il est également, et surtout, garant de la qualité de la production, comme le prouve cet extrait d'un autre C.R.C. (sc. n° XLVI p.259) où il exige qu'on recommence la façade des ascenseurs, car elle n'est pas conforme à ce qu'il a demandé. C'est un point de détail, pourtant il le règle lui-même. La reproduction de ces documents permet, en outre, d'avoir un aperçu du fonctionnement d'un chantier. Le rôle de l'architecte est donc tel qu'on le connaît traditionnellement et tel qu'il est réglementé par l'ordre des architectes, lequel distingue trois tâches : étude et établissement des plans, direction et réception des travaux, vérification des situations et propositions de règlements de comptes (1). C'est l'énumération exacte des fonctions que remplit M. ZEHRFUSS à LYON.

La majeure partie du public suppose que ce contrôle constant de l'architecte est la règle dans la plupart des constructions. C'est loin d'être le cas. La proportion des constructions dans lesquelles intervient un architecte est de moins de 30 % en France et il est indispensable de prendre conscience que la réalisation de LYON bénéficie de conditions privilégiées. Pour saisir dans quelle mesure l'exercice de l'architecture représente ici un cas exceptionnel et pour mieux situer cette réalisation dans le contexte français, penchons-

(1) Livre blanc ... p. 26

nous sur les modalités de la construction dans ce pays et sur le statut de M. ZEHRFUSS, Architecte des bâtiments civils et Palais nationaux.

Faisant suite à la vague des nombreux projets de réforme, le livre blanc de l'architecture, paru vers 1969, est une mise au point de la situation française. Les révélations qu'il apporte sur les conditions dans lesquelles on bâtit actuellement, sont proprement effrayantes. "La part prise par les architectes dans la construction en France (est) passée de 30,39 % en 1966 à 28,51 % en 1969.... les architectes interviennent dans un peu plus d'un quart de ce qui est annuellement construit en France.... la responsabilité architecturale est, pour une bonne part, confiée à des inconnus, sans formation nécessaire, donc sans compétence suffisante" (1), ce qui explique la pollution architecturale anonyme qui nous envahit. Qui sont-ils ? Leur qualification varie, les plus compétents sont les maîtres-d'oeuvre (c'est une profession précise), les ingénieurs spécialisés dans les travaux du bâtiment et certains bureaux de maîtres-d'oeuvres publics comme l'équipement, le génie civil, etc... Les autres se recrutent parmi les mètreurs-vérificateurs, les commis du bâtiment, les dessinateurs, les entrepreneurs et parfois même le futur habitant. Comment cette dépossession de l'architecte est-elle possible ? "Le contexte juridique de l'acte architectural permet en France à n'importe qui de construire n'importe quoi" (1). Aucune obligation légale ne contraint à s'assurer des services d'un architecte pour bâtir un édifice collectif. Le permis de construire ne contrôle pas la qualité de l'architecture, mais les normes de sécurité, d'hygiène, etc... De plus, de nombreuses dérogations affaiblissent le règlement. L'Etat lui-même, qui est le plus important maître-d'ouvrage, ne fait pas toujours appel aux architectes. De sévères statuts réglementent les droits commerciaux des architectes qui, eux, ne peuvent cumuler les tâches (être promoteur par exemple) La situation est donc grave, mais on peut espérer que la

(1) Livre blanc ... p. 26

nouvelle loi sur l'architecture, votée le 18 Décembre 1976, apportera un changement bénéfique.

Cet aperçu rapide concernait tous les bâtiments construits en France, sans distinction, mais le Musée de LYON est un bâtiment public et sa construction obéit à des normes particulières. Au XIX^e siècle, la commande publique était entièrement réservée à des bâtisseurs au statut spécial, les architectes des Bâtiments civils et Palais nationaux (B.C.P.N.), lointains descendants des architectes du roi (1). Ils étaient responsables de la construction, de l'aménagement et de la conservation du patrimoine de l'Etat. Ils érigeaient les édifices et monuments publics de n'importe quelle administration centrale ou communale. Depuis la fin du XIX^e siècle, ils ont vu s'évanouir progressivement leur monopole et de nos jours la commande d'Etat est attribuée le plus souvent à des architectes non détenteurs du titre ou même à d'autres, comme on vient de le voir. Leur fonction se trouve réduite à des travaux d'entretien des bâtiments existants, réservés autrefois aux architectes des monuments historiques, alors que leurs charges étaient parfaitement différenciées. Les architectes B.C.P.N. sont de moins en moins nombreux et sans doute appelés à disparaître, car leur mode de recrutement n'existe plus. Le prix de Rome (que M. ZEHRFUSS s'est vu décerner) a été supprimé; et le concours qui avait lieu tous les quatre ans environ n'a pas été organisé depuis 1969.

On est donc surpris de constater que les circonstances qui président à la construction du Musée de LYON relèvent de la plus pure tradition classique : opération réalisée et contrôlée d'un bout à l'autre par un architecte qui, de plus, possède le titre anciennement requis pour édifier un bâtiment public. Dans l'état actuel des choses, le cas est exceptionnel et méritait qu'on s'y attarde.

Nous savons maintenant dans quel contexte architectural

(1) Sur le statut des architectes B.C.P.N. consulter :
MOULIN, " Les architectes... p. 211.

se place cette opération. Nous connaissons la composition des équipes qui sont à l'origine de sa conception, ainsi que leur mode et leurs conditions de travail. Il nous reste à considérer le site retenu pour l'implantation de l'édifice. Il a une histoire, qu'elle soit effective, (des bâtiments d'époques et de fonctions diverses en témoignent), ou virtuelle, (comme les projets de M. DONZET l'établissent).

Chapitre III : SITE ET PREMIERS PROJETS

A - LE CHOIX DU SITE ET L'ANCIEN MUSEE -

Le choix du site d'un musée est déterminant pour l'avenir de celui-ci. Il arrive souvent qu'un musée soit délaissé à cause de sa mauvaise situation géographique. L'article intitulé "Etude et détermination du site", paru dans Museum (n° 2 et 3, 1974) présente une analyse exhaustive et pertinente des données qui doivent intervenir dans le choix du site. Il est nécessaire, avant tout, d'établir quel genre d'action on veut voir mener par le futur organe culturel. Son objectif principal est-il d'élever le niveau éducatif et culturel d'une population définie, d'être un centre de loisir, etc... En fonction de ces données, on étudie l'emplacement le plus adéquat pour attirer le public souhaité. De nombreux éléments entrent en ligne de compte, position centrale dans la ville, centre d'intérêt unique, accès facile, etc... Ils jouent différemment selon le type de musée que l'on désire.

Le choix de l'emplacement du Musée de LYON n'a fait l'objet d'aucune étude préliminaire de cette nature. On n'a pas à trop le regretter car, en définitive, il s'avère judicieux. Ce musée, qui se veut consacré au grand public, rassemble le maximum d'éléments positifs, du point de vue de sa situation, pour attirer le plus grand nombre de visiteurs. Son atout principal est de se greffer sur un centre d'intérêt déjà existant, le site archéologique, avec lequel il entretient

des rapports thématiques évidents. Le placer dans le site, c'est multiplier par deux son intérêt, donc les chances d'y attirer du public. Par ailleurs, ce lieu est en même temps assez proche du centre de LYON pour mobiliser le plus grand nombre de citadins, et assez différent dans sa morphologie pour leur fournir le dépaysement nécessaire. La seule objection qui subsiste est son accès, rendu difficile par le réseau compliqué des rues qui y conduisent. Mais le fléchage systématique mis en place depuis peu dans la ville et le parking ménagé à son abord, annulent cet argument négatif.



Illustration N°2. Carte postale du site avant la construction du Musée. Sur le calque, emplacement de l'Antiquarium (a), du musée projeté par M. DONZET (b), du musée actuel (c).

Le site choisi est situé sur la colline de Fourvière, délimité au Nord par la Rue Cléberg et la Rue R. Radisson et à l'Est par la rue de l'Antiquaille. C'est un grand ensemble archéologique, le plus important à LYON et il est aménagé pour recevoir le public. Le grand théâtre sert pendant l'été de cadre à un festival dramatique. C'est le seul chantier de fouille permanent en France, ce qui, paradoxalement, n'est pas toujours positif, car on prend trop souvent prétexte des fortes sommes consacrées au chantier pour ne pas intervenir en dehors de ses limites (par exemple, les moyens alloués aux fouilles de sauvetage sont, à LYON, dérisoires).

Cet ensemble a été dégagé à une époque relativement récente. C'est en 1933 que la ville acquiert le terrain qui appartenait aux Dames de la Compassion et que ce chantier est ouvert. En 1941 on dégage le théâtre, édifié sous Auguste et remanié sous Adrien, puis l'Odéon qui date du milieu du II^e siècle. Dernièrement, on a mis au jour le "Temple de Cybèle," construit en 160 environ et le quartier des boutiques. Cette concentration extraordinaire d'édifices publics dans un lieu restreint révèle la très forte densité de population qui occupait la colline à l'époque gallo-romaine. C'était le centre de la ville antique. Ce n'est que pendant le haut Moyen-Age que le site a été abandonné au profit des berges de la Saône. Cette richesse s'explique par le rôle que remplissait Lugdunum à cette époque. Elle était la capitale des trois Gaules, les trois provinces organisées par Auguste dans les années 16, 15 et 14 av. J.C.

Le terrain se présente sous la forme d'une colline au flanc de laquelle sont encastrés les deux théâtres, côte à côte, et que surplombe le "Temple de Cybèle" (invisible sur la carte postale, car il n'est pas encore dégagé). Ce dernier se situe au-dessus du grand Théâtre, légèrement décalé vers le Sud (cf. plan du site. sc. n° I p. 49). Le quartier des boutiques, lui aussi, enterré sur cette carte postale ancienne, (la comparer avec une photo actuelle du site - ill. n° 23 p. 149) se trouve au-dessus du petit Odéon. Un grand espace sépare les deux théâtres de la rue de l'Antiquaille. Devant l'Odéon s'étendent une esplanade qui tient du terrain vague et, devant

le théâtre, un jardin bien aménagé qui jouxte un jardin public, en forme de croix sur la carte postale, inaccessible à partir du site. L'ensemble domine LYON et la plaine qui s'étend jusqu'aux Alpes. C'est sans doute un des plus beaux points de vue de la ville. A l'arrière du site, longeant les rue Cléberg et R. Radisson, sont implantées des maisons éparses au style indéfini. Elles ont, vraisemblablement, été construites au XIX^e et au XX^e siècle. Elles ne présentent aucun intérêt architectural particulier, ni même un ensemble cohérent. L'intérêt du projet de M. ZEHRFUSS consistera à annuler leur présence en fermant le site sur lui-même par le moyen d'un niveau supérieur extérieur, aux lignes affirmées.

Sur ce site était installé, avant qu'on ne démolisse les maisons pour exécuter les terrassements, l'ancien musée, qu'on appelait l'Antiquarium.

L'Antiquarium



Ill. n°3

La rue Cléberg
avant la construc-
tion du musée.

A droite, emplace-
ment de l'Antiqua-
rium

(Archives de M. LAS-
FARGUES).

Etablie dans l'une des maisons de soeurs de la rue Cléberg, la maison Magneval était, en fait, plus un dépôt qu'un musée. On la nommait habituellement l'Antiquarium -(les Papes Clément XIV et Pie VI créèrent le premier modèle d'Antiquarium au Vatican en reclassant les collections de sculpture). Quelques initiés pouvaient le visiter sur demande, mais il n'était pas ouvert au public. Il avait été aménagé de 1952 à

à 1954, par Mme LASSALIE, actuellement Conservateur au musée d'Art et d'Histoire de Nîmes, sous la direction de M. WUILLEUMIER. Une partie des collections du musée actuel y était exposée. Il n'a pas été possible d'obtenir de plus amples renseignements au sujet de ce musée dont aucun plan n'existe. Dans une lettre reproduite en annexe (sc. n° XLVII p.252) Mme LASSALIE explique que tous les documents qu'elle possédait ont été détruits. Toutefois, avant la démolition de la maison Magneval en 1969, pour permettre les premiers terrassements, M. LASFARGUES a photographié les vitrines, et une partie du fichier a été conservé. Ces deux sources ont été d'une grande utilité lors de l'établissement du programme muséologique. Elles ont permis d'obtenir de nombreuses précisions sur les objets à exposer.

B - LE PROJET DE M. DONZET -

Il convient d'étudier maintenant les projets qui ont précédé ceux de M. ZEHRFUSS, car il font partie, en quelque sorte, de la "préhistoire" du musée. On en trouve de nombreuses allusions dans la presse et dans quelques publications spécialisées, mais ils n'ont jamais été étudiés. Peu de gens en connaissent, en fait, le contenu réel, qu'il s'agisse du parti architectural ou des options muséologiques, lesquels présentent cependant un intérêt certain et qu'il peut être fructueux de comparer au musée actuel.

Comme nous l'avons vu dans l'historique, c'est à M. DONZET qu'est confié, à l'origine, la conception du Musée de LYON. Les premières études sont entreprises en 1957 et plusieurs projets, très proches, sont proposés. Aucun ne sera réalisé pour des raisons diverses : le manque d'argent à cette époque, la difficulté d'obtenir l'unanimité devant le parti architectural qui présente des inconvénients, etc...

Nous avons choisi de présenter le projet de 1963, car il est représentatif des autres. En effet, tous procèdent du même principe : une barre allongée, placée devant l'Odéon.

Nous abordons ici la première étude architecturale. Sur ce modèle, fondé sur l'analyse et le commentaire systématique des documents, seront étudiés les projets suivants. Nous nous sommes placés dans la situation du visiteur qui aborderait le bâtiment (bien qu'il soit imaginaire) pour la première fois. Il s'en rapproche progressivement et découvre, sa position dans le site, puis son aspect externe, et enfin sa distribution interne. Ce plan qui témoigne de la démarche poursuivie sera, bien sûr, sujet à des modifications en fonction du contenu de chaque projet.

- Emplacement :

Le choix architectural, tel qu'il apparaît dans ce projet, est nettement affirmé. Il s'agit de clore le site sur lui-même, en opposant au théâtre et à l'Odéon, un bâtiment moderne très personnalisé. Celui-ci se présente comme un long parallélépipède situé à l'alignement de la rue de l'Antiquaille et empiétant légèrement sur le jardin public surélevé, situé au Nord (cf. plan masse. sc. n° I p. 49). Cet emplacement ménage ainsi un vaste espace entre l'Odéon et le Musée, ce qui permet au visiteur en provenance du Musée, unique entrée pour se rendre aux théâtres, de ne pas "buter" contre les édifices antiques, mais de cheminer jusqu'à eux dans un site relativement aéré.

- Description extérieure :

La structure de base du bâtiment, issue des formes fonctionnelles de l'architecture internationale, est un parallélépipède rectangle. Celui-ci, cependant, est animé par des volumes annexes qui viennent s'encastrent dans la forme initiale. Etudions successivement la façade sur rue et la façade sur les théâtres.

Elévat. La première (sc. n°II p. 50) présente une surface très
 Est
 N° II animée, composée de bandes de béton clair et de vastes vitres
 p. 50 fumées (ici subsiste un doute sur le matériau; il n'a pas été
 possible d'interroger l'architecte lui-même, mais il semble
 que les surfaces représentées en sombre soient du verre fumé).

On peut décomposer la façade en trois parties distinctes en suivant son déroulement dans l'espace. Au Sud, trois blocs massifs s'encastrent les uns dans les autres, présentant à l'oeil une perspective accélérée. Au centre, bien que celui-ci se trouve décalé compte tenu de l'allongement de la dernière séquence, est située l'entrée monumentale. C'est un plan carré dont la surface sombre est rythmée par un quadrillage blanc. On pense ici à certains rythmes de MONDRIAN, ce graphisme en a la vigueur et l'équilibre. La deuxième partie, qui comprend à elle seule les deux tiers de la façade, présente l'alternance répétée dix-sept fois, de bandes de béton et de bandes plus étroites de vitres en verre fumé.

Il y a là un jeu intéressant sur les matériaux, béton/verre et les tonalités, clair/sombre, dont la succession forme une façade rythmée. Ce rythme vertical, très scandé, est équilibré par l'indication discrète de l'horizontalité à peu près au tiers de la hauteur; cette ligne est d'autant mieux mise en valeur qu'elle contraste avec la pente naturelle de la rue. Nous avons donc ici une façade homogène et animée où les parties claires en béton qui sont en relief, et les vitrages foncés en retrait, permettent un jeu intéressant de la lumière.

Elévat. La façade sur les théâtres (sc. n°III p. 50) est, dans
 Ouest
 n°III une certaine mesure, le négatif de l'autre. En effet, on y
 p. 50 retrouve les 3 séquences, quoique moins nettement dessinées : blocs encastrés, porte monumentale et alternance verticale des bandeaux. Mais ici, les rapports sont inversés en comparaison de l'autre façade. Les larges bandeaux en béton clair ont été remplacés par le vitrage sombre quadrillé de l'entrée, le béton prenant à son tour la place des vitrages. Il en découle un aspect relativement disparate et embrouillé de l'ensemble, qui contraste avec la cohérence de la façade opposée. La surcharge des blocs au Sud, l'adjonction d'un auvent à

l'entrée et le développement compliqué d'un rez-de-chaussée semi-souterrain, accroissent cette impression.

- Description intérieure :

La division extérieure du Musée en trois parties distinctes correspond parfaitement à la répartition interne des éléments constitutifs du Musée (coupes sc. n°IV p.51).
 coupes n° IV p. 51
 Au Nord, correspondant à l'alternance des panneaux en béton et des vitres, on trouve l'espace d'exposition (salles d'exposition, niveau antique). Ensuite viennent, le hall d'accueil au Rez-de-chaussée et la salle de la maquette de LYON située à l'étage, entre les deux portes monumentales. Enfin, les blocs du Sud abritent la partie administrative, les services et l'animation (réserves, expositions temporaires, salle des conférences, Direction des antiquités, appartement du Conservateur). Il est intéressant de noter que les différentes zones du musée, qui correspondent chacune à une fonction distincte, présentent, à peu de chose près, le même rapport de proportion que dans le musée actuel : espace d'exposition très développé, accueil et noeud de communication de dimension convenable, et services réduits. Nous verrons ce que révèle ce choix du point de vue de la conception du Musée.

Etudions plus précisément les différents niveaux. Il y en a trois : rez-de-chaussée, premier et second, il faut en ajouter deux autres dans le bloc situé au Sud qui est plus élevé. Pour une meilleure compréhension, nous utiliserons la terminologie de l'architecte qui ne voit pas trois niveaux, mais deux, le second étant lui-même subdivisé en deux. On trouve donc le rez-de-chaussée, l'étage niveau bas et l'étage niveau haut.

plan - Le Rez-de-chaussée (plan sc. n°V. p. 52) :

rez-de-chauss.

Ici encore, l'impossibilité d'obtenir confirmation de
 n° V
 p. 52 l'architecte lui-même laisse subsister un doute, les plans

étant sur ce point difficiles à lire. Il semble cependant que le rez-de-chaussée dans la partie exposition, soit consacré à la présentation d'une fouille qui ne serait autre que le *Cardo*, un des deux axes de la cité antique et qui passe sous le musée à cet endroit.

Il s'agit donc doublement, de ce qu'on appelle "un musée de site". Non seulement il est bâti sur le site archéologique mais, de plus, il présente, intégrée dans le bâtiment lui-même, une partie de ce site. Cette proposition traduit un respect du terrain en tant que réalité archéologique à sauvegarder et à montrer, digne d'un architecte des monuments historiques; respect qui malheureusement ne sera pas toujours observé dans la construction du musée actuel. Des puits ménagés à l'étage et un certain nombre de passerelles permettent d'avoir une vue plongeante sur la fouille constituée par le *Cardo* et l'intersection d'une autre voie romaine, la rue des théâtres.

En outre, comme dans le musée actuel, on trouve le désir de ne pas couper le musée du site. Le bâtiment agit alors comme un déversoir puisque deux entrées, qui relient la rue à l'esplanade, sont les uniques accès aux théâtres. Les gens sont ainsi obligés de traverser le musée pour se rendre dans le site. Au Sud, dans la partie des blocs, se trouve un espace consacré aux expositions temporaires, très facilement accessible puisqu'il prolonge le hall d'entrée.

plan - 1^{er} étage (plans. sc. n° VI et VII p. 53-54) :

niveau
haut
n° VI

Il reprend le plan du rez-de-chaussée. Au Nord, les salles d'exposition sur deux niveaux couvrent une surface rela-

plan
niveau
bas
n° VII

tivement peu étendue; si l'on retranche celle occupée par les puits, les escaliers, les vides, etc... Au centre se trouve la maquette de la ville antique, présentée dans le niveau bas.

p. 53
54

Elle est ainsi mise en vedette, sortie de la chronologie de l'exposition, alors qu'elle sera intégrée dans le déroulement logique de la visite dans le musée définitif. Au Sud se trouvent, au niveau bas, la salle de conférence et la salle des commissions, et au niveau haut, les bureaux et les archives.

plan Au-dessus, deux étages supplémentaires (plans sc.n°VIII.p.54)
 étages sont réservés à la Direction des Antiquités, avec bureaux,
 part. bibliothèque, archives et atelier de dessin, et à l'appar-
 n°VIII tement du Conservateur.
 p. 54

Après cette description, établissons une rapide comparaison entre le musée tel qu'il aurait pu être si ce parti avait été adopté, et tel qu'il a finalement été construit. Il sera facile alors de comprendre les inconvénients et avantages de ce premier projet.

Le premier point à analyser est le rapport établi lors de la conception du musée, entre l'architecture et la collection présentée. Dans quelle mesure l'architecte en a-t-il tenu compte dans ce premier projet ? Ce bâtiment apparaît comme une enveloppe, conçue avec une certaine indépendance vis-à-vis des pièces à exposer. Il est suffisamment souple pour abriter n'importe quelle collection et ne procède pas d'une réflexion approfondie sur la répartition préalable de l'espace. Le musée actuel, comme nous allons le voir maintenant, est également une enveloppe, mais celle-ci, par son dessin et ses ouvertures, suggère déjà l'organisation interne des collections. Elle découle d'un dialogue constant entre l'architecte et le muséologue. Nous ne citerons qu'un exemple: le canon qui s'ouvre sur le site, théâtre et Odéon, part justement de la salle consacrée à ces deux édifices, suggérant ainsi la comparaison immédiate entre la maquette des théâtres et leur aspect réel.

En ce qui concerne le bâtiment lui-même, ce premier projet est, par certains côtés, très séduisant. Il y a une adéquation parfaite entre la forme extérieure et l'organisation intérieure (si l'on ne tient pas compte du détail de la collection, bien sûr). En d'autres termes, la façade découpée en trois parties : blocs du Sud, porte d'entrée, et partie allongée, correspond exactement aux trois fonctions muséologiques

qu'elle abrite : organiser, accueillir, exposer. Le bâtiment révèle, dès l'extérieur, ce pourquoi il a été construit. Il y a là une logique, un fonctionnalisme, qui ne peuvent qu'être satisfaisants pour l'esprit. Par ailleurs, certains espaces aux attributions précises sont prévus ici, comme les salles d'expositions temporaires, distinctes de la salle de conférence, et la salle des commissions. Elles n'existent pas dans le musée actuel où elles seraient pourtant nécessaires. Toutefois, on use des formes de cette architecture fonctionnelle depuis un demi-siècle environ, si bien qu'on ne les considère pas sans une certaine lassitude. Or, il faut bien le reconnaître, la proposition absolument originale qui sera retenue d'un musée souterrain hélicoïdal, aux portiques inclinés, d'où sortent des canons de lumière, représentait une concurrence difficile à vaincre.

Le dernier point et, sans doute, le plus important, est le rapport qu'entretiennent les deux musées avec le site. Une des idées maîtresses et fort attachante du projet que nous venons d'étudier est l'intégration dans l'espace d'exposition d'une fouille en situation. Présenter un chantier de fouille dans un musée est une option pertinente, car on développe ainsi la notion de "pratique archéologique" qui, paradoxalement, est souvent absente des musées archéologiques. D'ordinaire on se contente de présenter les objets en tant qu'oeuvres d'art, restaurées, dissociées d'un ensemble, séparées du contexte où elles ont été trouvées, alors que celui-ci est le seul à donner des renseignements pratiques d'ordre socio-économique, concernant l'objet. Dans ce sens précis, le projet est plus novateur que le musée réalisé. Cependant, le bâtiment ne prend en compte qu'une infime partie du site, la fouille, au mépris de l'ensemble. En effet, il s'y intègre mal. L'emplacement de cette barre devant l'Odéon obstruerait partiellement la vue sur LYON. C'est un des plus graves reproches qu'on puisse lui faire, car la beauté inhérente à ce site est son implantation au flanc d'une colline d'où l'on domine la ville et la plaine. Le musée actuel, auquel nous allons maintenant nous consacrer, présente le double avantage

de disparaître entièrement du site, il ne peut ainsi en rompre l'harmonie, et de sauvegarder l'ensemble des jardins et de l'esplanade. Ce dernier trait, dans une période d'urbanisation accélérée comme la nôtre, n'est pas négligeable. En outre, bien qu'il n'expose pas une partie du site, sous la forme d'une fouille en situation, il intègre plusieurs images de celui-ci par le jeu des canons de lumière; le site tout entier est capté et rendu présent lors du déroulement de la visite.

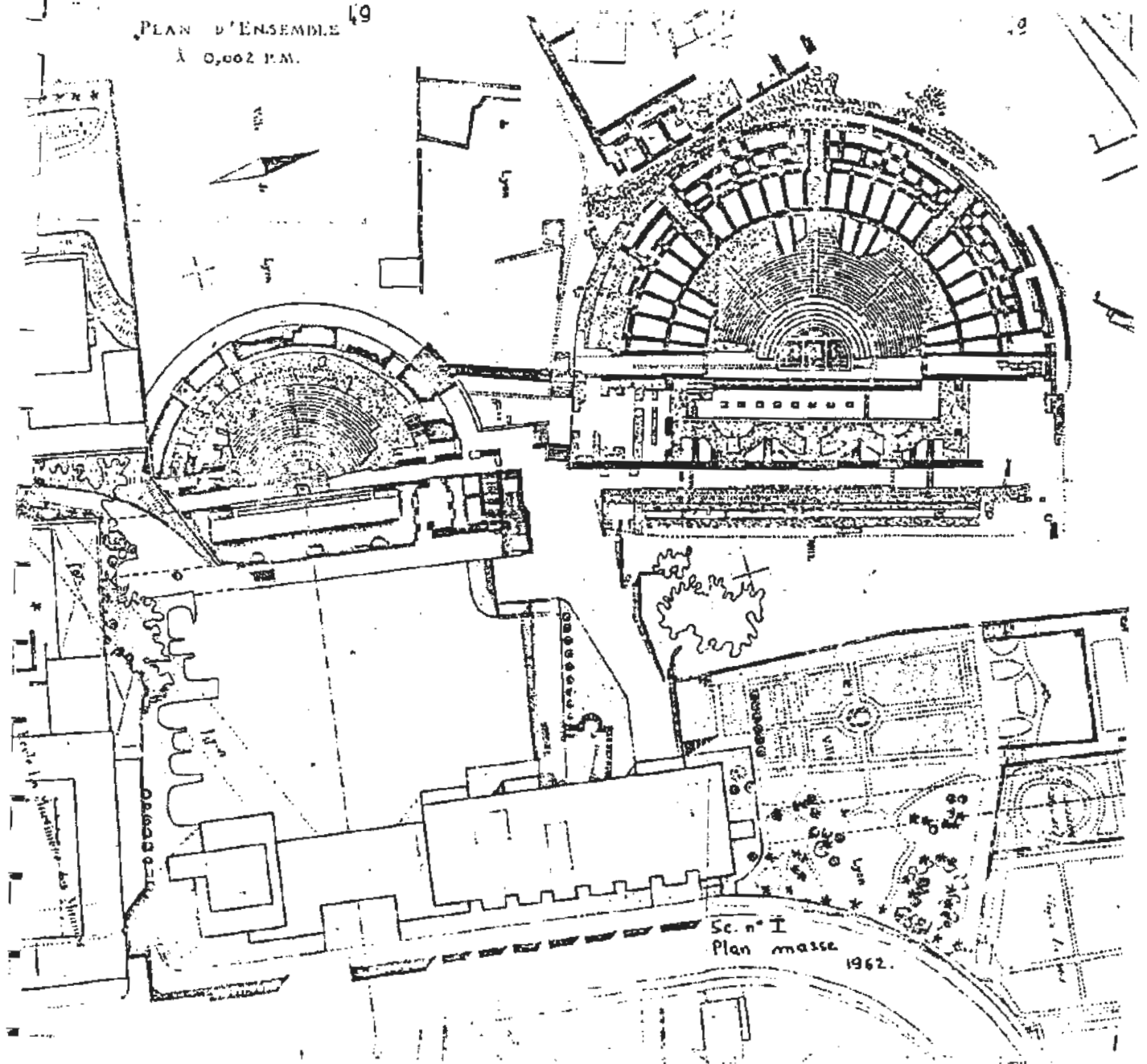
Compte tenu de tous ces éléments, il semble que la Municipalité ait eu raison de repousser ce projet et de faire appel à Bernard ZEHRFUSS dont la proposition, plus originale, respectait davantage le site. Ce choix n'enlève rien aux qualités du projet de A.J. DONZET, décrites plus haut. En effet, mise à part cette implantation malhabile, son architecture présente des qualités certaines, une grande cohérence et reflète parfois une conception avancée en matière de muséologie, comme le prouve l'idée d'intégrer une fouille dans l'espace d'exposition.

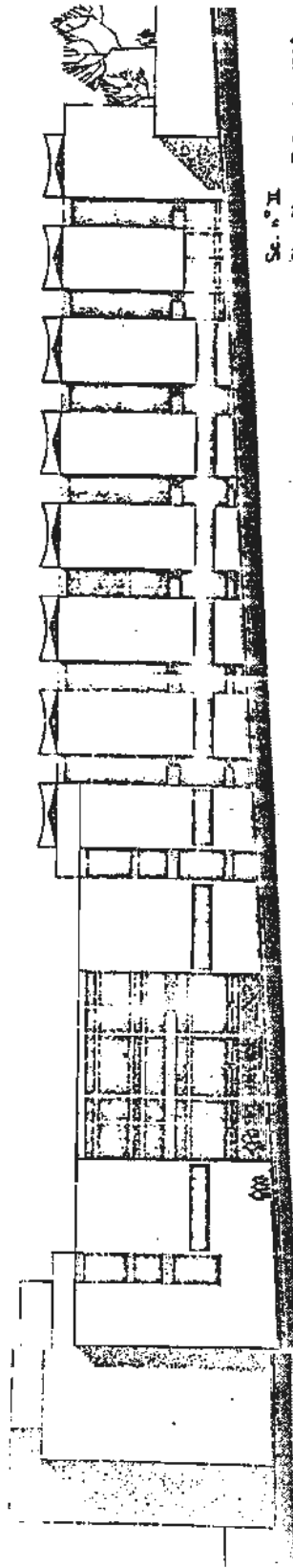
Avant d'entreprendre l'étude du projet de M. ZEHRFUSS, qui occupe l'ensemble de la seconde partie, laissons celui-ci expliquer pourquoi, contrairement à M. DONZET, il a préféré cacher le musée :

"Dans certains sites où n'interviennent que des notions d'échelle et de volume, le style contemporain peut s'insérer avec bonheur au milieu des styles classiques... (ici) la composition architecturale possède une telle force et une telle pureté que lui opposer des formes nouvelles aurait constitué une sorte de sacrilège."(1)

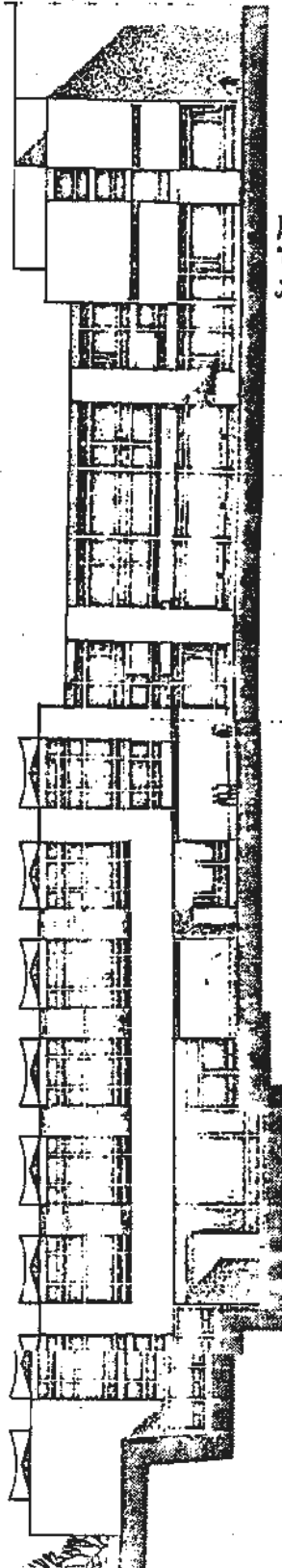
(1) Imprimé distribué lors de l'inauguration du musée de la Civilisation Gallo-Romaine - Nov. 75

PLAN D'ENSEMBLE 49
à 0,002 P.M.

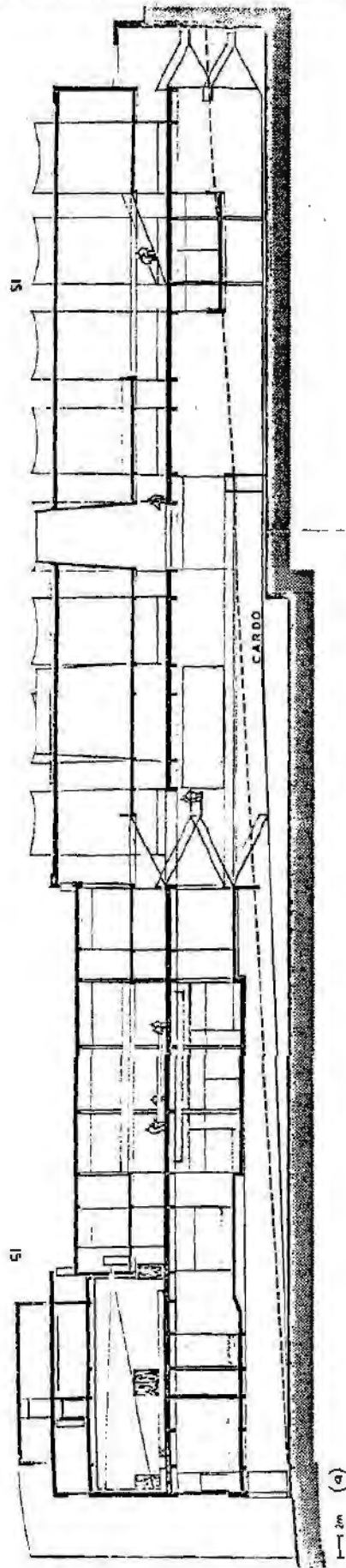




Sec. II
Elevation Est. Nov. 1963.



Sec. III
Elevation Overl. Nov. 1963.



(a)

APPARTEMENT DU CONSERVATEUR

DIRECTION DES ANTIQUITES

SALLE DES CONFERENCES

EXPOSITIONS TEMPORAIRES

RESERVES

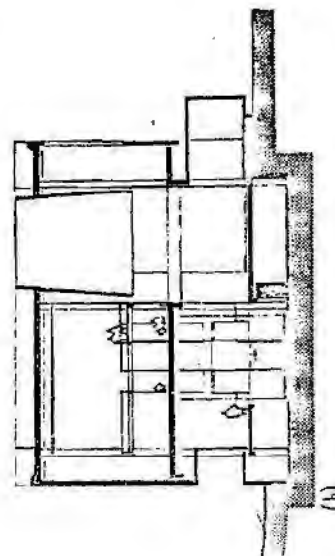
SALLE DE LA NAQUETTE DE LYON

HALL

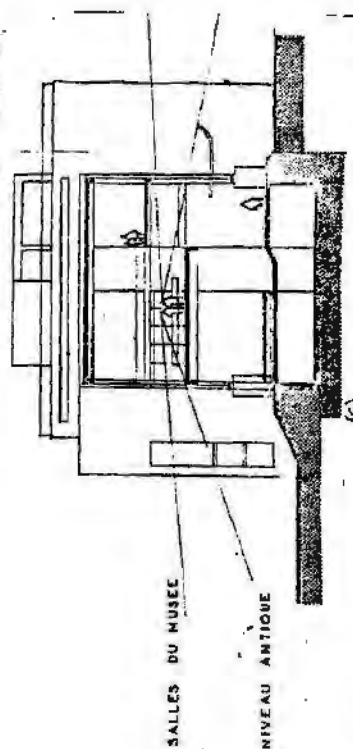
SALLES DU MUSEE

NIVEAU ANTIQUE

ACCES AUX THEATRES

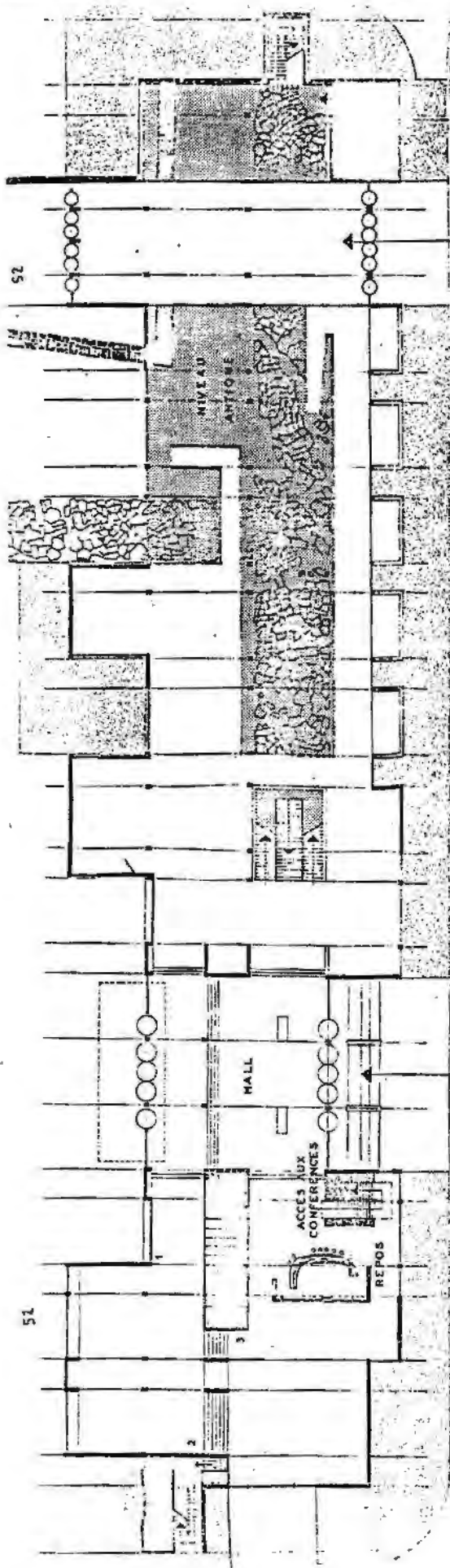


(b)



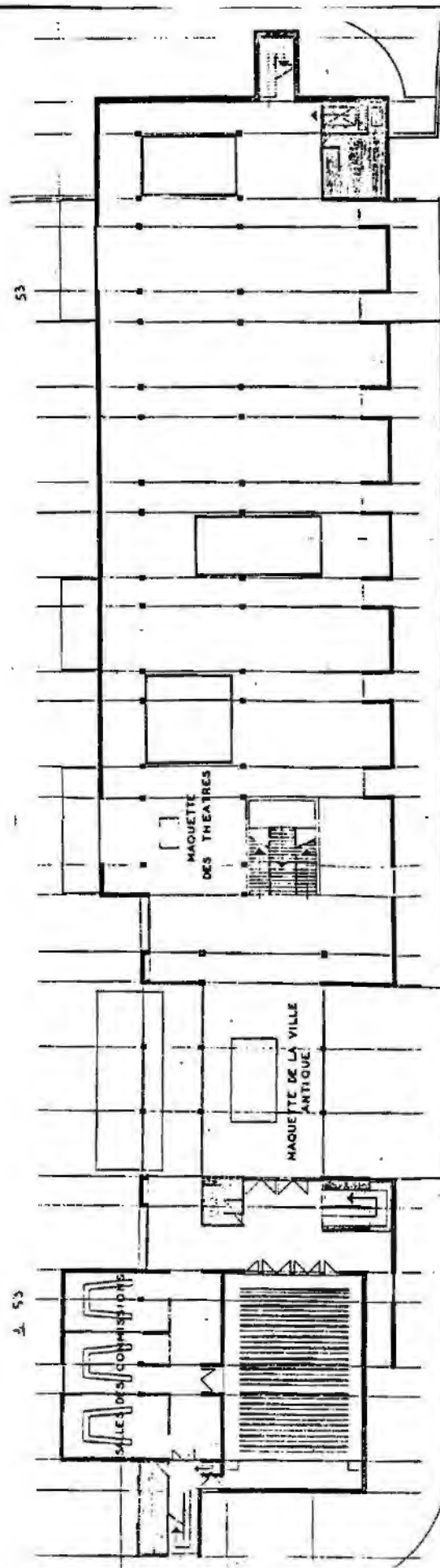
(c)

Se. n° IV
Coupes a, b, c.
Nov. 1913



ACCES DU PUBLIC

ACCES AUX THEATRES
 Sc. n° IV
 Plan du rez-de-chaussée
 nov. 1963.

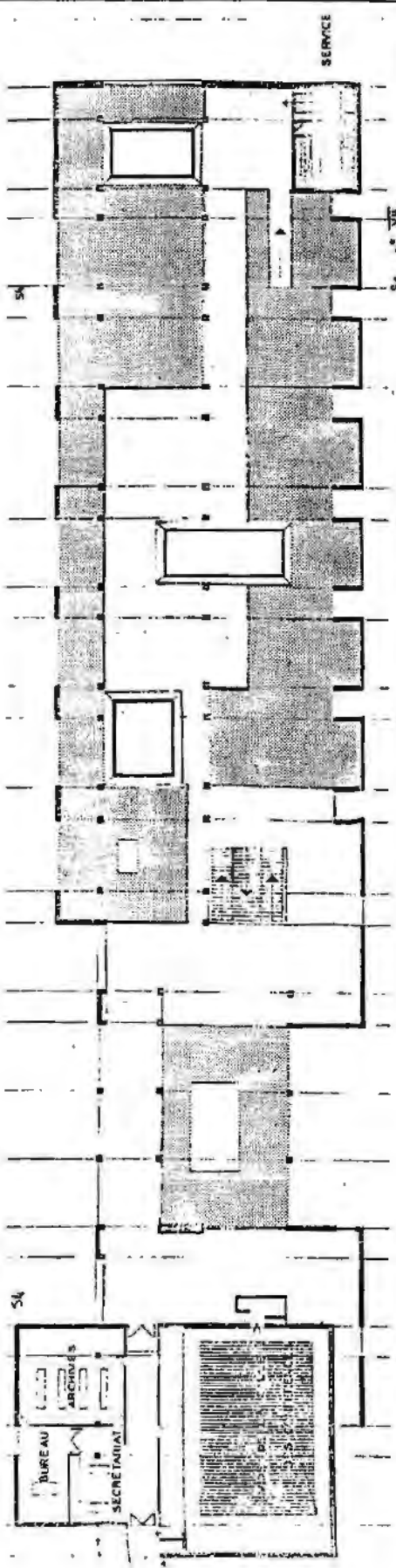


Sc. n° II
Plan de l'étage - niveau bas
Nov. 1951.

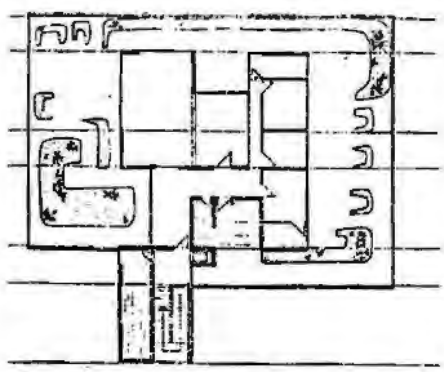
LES SALLES DU MUSÉE

SALLE DES CONFÉRENCES

1/2m



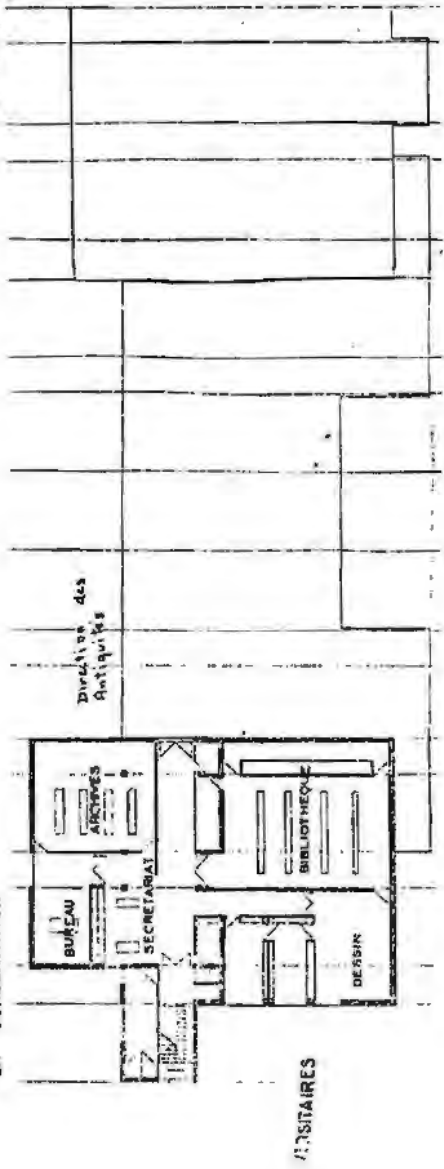
Ss. n° VII
Plan de l'étage - niveau haut.
Nov. 1963.



Ss. n° VII
Plan des étages partiels.
Mar. 1963.

↑
LE MUSÉE

↑
LA CONSERVATION



↑
LES VISITEURS

- DEUXIEME PARTIE -

ARCHITECTURE

Chapitre I : LE CHOIX DU PARTI

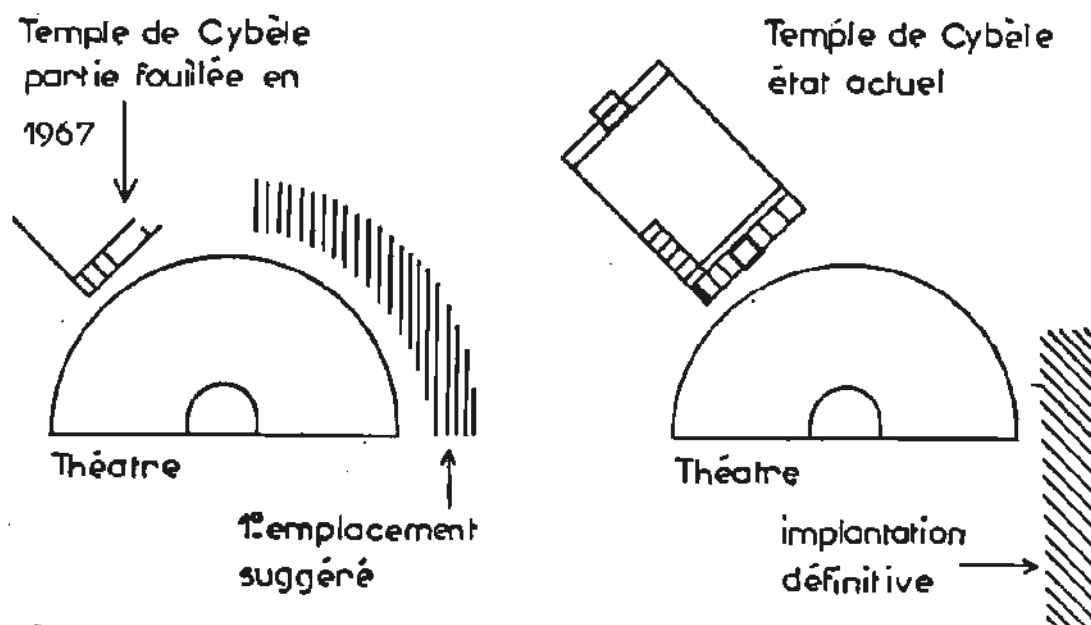
La séparation établie dans cette étude entre architecture et muséologie est parfaitement artificielle, comme nous l'avons vu. Les programmes muséologiques, qui sont à l'origine de la conception architecturale, ne seront étudiés d'une façon approfondie que dans la dernière partie. Aussi est-il nécessaire de les présenter brièvement avant d'entamer l'analyse des projets d'architecture. Ils sont au nombre de trois et ont été établis respectivement en 1957, 1968, 1970. Le premier, élaboré par M. AUDIN, jette les bases du "musée à thèmes". Il est sommaire et se consacre surtout à l'espace d'exposition pour lequel il prévoit quatorze salles. Celui de 1968, établi par M. POINSSOT, est un remaniement du précédent qu'il complète, tout en conservant certains éléments. Il propose une conception globale du musée où sont précisés les besoins en locaux administratifs et en surface. Le nombre des salles est porté à dix-huit et leur ordre est changé. La version de 1970, toujours de M. POINSSOT, n'est qu'une mise à jour de ce programme où quelques variantes sont apportées sans modifications fondamentales. Au cours de l'étude architecturale où il sera souvent question de ces trois programmes, on pourra se reporter au tableau comparatif qui leur est consacré (ill. N°36. p. 181), ainsi qu'à l'étude elle-même (3° partie, chap. I - B).

Nous allons procéder maintenant à l'analyse des projets I, II et III, précédée d'une brève étude sur l'emplacement du bâtiment et ses présupposés. Ainsi apparaîtra comment le choix

du parti architectural s'est progressivement précisé. Cependant, même si pour des raisons de commodité nous envisageons souvent le processus d'élaboration sous l'angle de l'évolutionnisme, il faut garder à l'esprit que chaque projet forme un tout, au moins jusqu'au projet III, et possède des qualités propres. Il s'agit de comprendre le mécanisme de sélection, qui conserve certains éléments et en élimine d'autres, non parce qu'ils sont de qualité moindre (cf. projet n° I) mais parce qu'ils ne sont pas conformes à une certaine conception du musée qui se fait jour peu à peu.

Le problème de l'implantation dans le site se pose à nouveau. Il ne s'agit plus, cette fois, d'élever une barre devant l'Odéon, mais de déterminer la meilleure intégration possible. L'emplacement que nous connaissons maintenant ne s'est pas imposé dès le début, M. ZEHRFUSS avait fait avant cela une autre proposition. Ce ne fut, en fait, qu'une suggestion lors de la première visite de l'architecte sur le site et nous n'avons au sujet de ce lieu qu'un témoignage oral recueilli au cours d'une conversation avec M. AUDIN. Il est cependant intéressant de l'étudier en détail.

Ce premier emplacement est situé à côté du "Temple de Cybèle", au Nord-Ouest du théâtre dont le musée aurait épousé la courbe. Le manque de documents écrits nous oblige à concrétiser cette idée par un croquis (ci-dessous). Celui-ci est très approximatif puisqu'il illustre une proposition qui n'a jamais dépassé le stade de suggestion.



Ill. n° 4 - Schéma . 1° emplacement suggéré par M. ZEHRFUSS et emplacement actuel.

Cette implantation présente des qualités d'intégration au site, mais entraîne plus d'inconvénients que d'avantages : ainsi, la question du panorama. Si l'édifice était enterré (ce n'est pas précisé), il était hors de question d'ouvrir des canons de lumière à travers les gradins du théâtre ! S'il ne l'était pas, la vue sur LYON à partir de ses ouvertures aurait été très belle, mais la perspective sur le site moins intéressante que du bâtiment actuel. En effet, le spectateur se serait trouvé à l'arrière des constructions et il n'aurait donc pas pu "capter" une image aussi-précise des deux théâtres. Un autre fait, celui-ci d'ordre purement archéologique, condamnait alors cet emplacement, c'était l'état d'avancement des fouilles du Temple de Cybèle. En 1967 en effet, seul l'avant du temple était fouillé. Un sondage, 3 ans plus tôt, dans le clos situé derrière, en avait bien fixé les limites, mais il était dangereux de construire un bâtiment aussi près du temple.

L'implantation actuelle est alors préférée. Elle présente cependant deux particularités qui, jusqu'à la fin, seront contraignantes pour les architectes. La parcelle choisie est relativement réduite et sans possibilité d'extension, car elle est limitée de toutes parts : au Nord, la rue Cléberg^x, à l'Est la propriété des Soeurs et au Sud-Ouest, le Théâtre romain. De plus, elle présente une forte déclivité, 35 à 55° par endroit. Trois croquis réalisés au début de la conception (sc. n° IX p.62,63), traduisent sans doute une des premières concrétisations sur le papier de l'idée du musée. L'emplacement définitif y est représenté. Les grande idées maîtresses du projet architectural sont déjà visibles.

Le bâtiment est souterrain et recrée une manière de colline à l'alignement du théâtre. Ce parti de dissimuler le musée et d'organiser un environnement "naturel" apparaît tout particulièrement sur la petite esquisse (sc. n° IX a p. 62). L'opposition est très nette entre les formes mouvementées de flore et de rocaille à droite et l'architecture très affirmée des deux théâtres inscrits dans le paysage.

x : Il eût été possible de construire sous la chaussée, mais compte tenu des problèmes de voirie que cela entraînerait (déplacement des canalisations, etc..) la Municipalité a toujours rejeté cette éventualité.

croquis
n° IX
p. 62
63

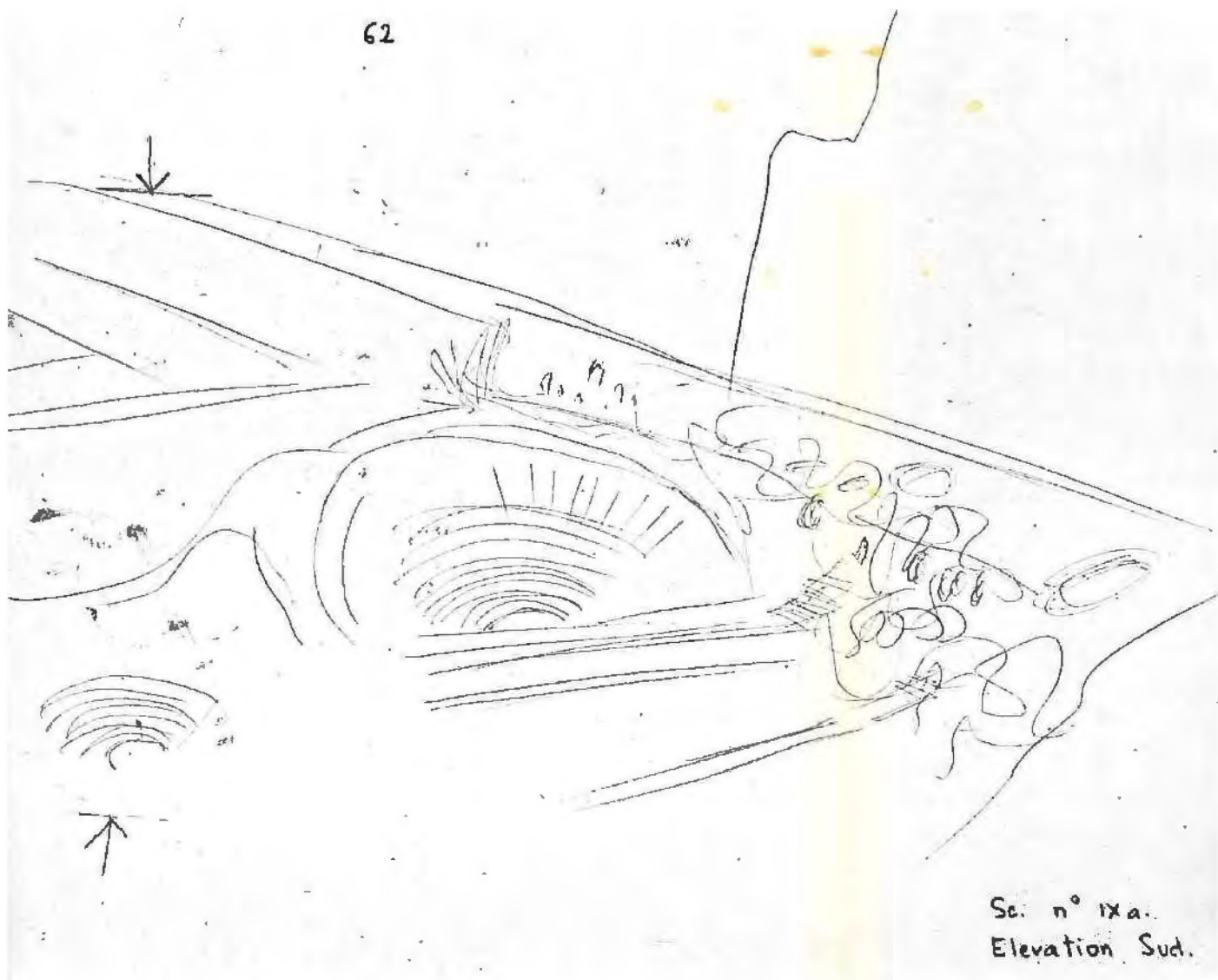
Le principe de l'éclairage par des trous de lumière, éclairage zénithal ou ouverture dans la colline, est mis en place. Ils sont distribués d'ailleurs à profusion et disposés d'une façon curieuse, en épi, comme si l'architecte, comprenant qu'il tenait là le principe de base du bâtiment, avait voulu le développer à l'extrême, jusqu'à ce que la construction ne soit plus qu'une multitude de puits encastrés dans une structure aux formes indéterminées. Ce n'est, bien sûr, que le point de départ. Nous verrons ensuite que le nombre des ouvertures sera considérablement réduit et que, dans le même temps, la forme générale du bâtiment se précisera. Il s'agit ici d'une ébauche où chaque élément est amplifié. Ce qui nous permet de cerner au plus près le processus de la conception.

La dernière composante de ce projet est la liaison du bâtiment avec le site, qui se traduit par plusieurs éléments. Premièrement, deux escaliers (à gauche, l'escalier romain, à droite celui des soeurs), descendent le long de la façade pour aboutir dans les jardins. L'intérêt consiste à les intégrer à la structure du musée. Il semble qu'ils aient, depuis les salles, une fonction de communication avec le site. Deuxièmement, l'entrée qui ne se situe pas, comme on aurait pu l'attendre, sur la longue façade de la rue Cléberg, est complètement rejetée à l'Ouest du bâtiment, au-dessus du théâtre.

La forme générale qui se dégage de cette esquisse paraît parfaitement "baroque", irréalisable et sans aucun rapport avec les projets qui suivront directement. Aucune précision n'est donnée sur l'organisation interne du bâtiment, sur la structure enterrée. En fait, cette façon d'éluder ce qui aurait paru fondamental à tout autre constructeur est intéressante, car elle nous révèle précisément la démarche suivie : ce qui prime, ce n'est pas la forme que pourra avoir ce musée, mais c'est la correspondance qui devra s'établir entre le musée et le site. Les deux préoccupations majeures et qui peuvent paraître contradictoires sont, l'intégration la plus discrète possible du bâtiment (édifice souterrain) et le rapport

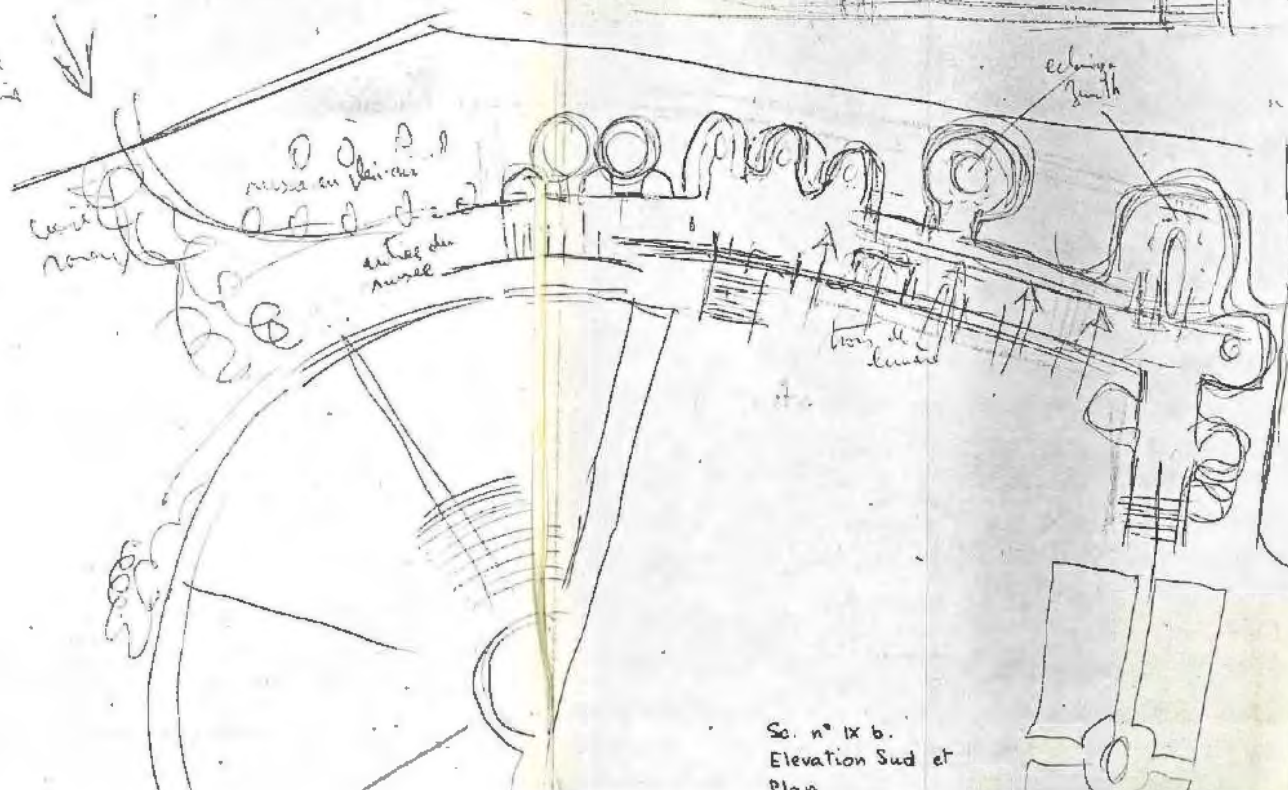
le plus intime possible entre celui-ci et les théâtres (les ouvertures qui en captent l'image, les escaliers qui y conduisent et la position de l'entrée qui en impose la présence). En fait, il s'agit de faire pénétrer le musée dans le site et le site dans le musée, ceci sans le moindre heurt.

Nous avons là le point de départ de la réflexion sur l'architecture du musée. Les points énumérés au-dessus sont, en quelque sorte, les présupposés de tous les projets qui seront élaborés ensuite. L'étape qui succède immédiatement à la pose de ces premiers jalons est la prise en compte, dans le projet architectural, du programme muséologique établi d'après les collections.



Se. n° IXa.
Elevation Sud.

allées
du Pa. bord
Nord-est



B - PROJET I -

- documents N° X à XIV
- Septembre 1967
- d'après le programme AUDIN

Les documents précédemment étudiés ne peuvent être considérés comme un "projet", car les informations qu'ils fournissent sont fragmentaires. Le premier projet d'ensemble élaboré par le Cabinet ZEHRFUSS date de Septembre 1967, il est conçu à partir du programme de M. AUDIN. Si nous le comparons avec l'esquisse précédente, des constantes apparaissent, mais aussi un certain nombre de données nouvelles.

- Description extérieure :

Les éléments qui définissaient le principe double d'effacement dans le site et d'interaction, sont toujours présents : le musée enterré, les canons de lumière, les escaliers et l'entrée au-dessus du théâtre (élévation n° X p. 69). On peut remarquer que les canons, situés sur le versant de la colline, ont été réduits au nombre de trois.

Elévat.
n° X
p. 69

Parmi les éléments nouveaux, il faut noter l'apparition d'un niveau supérieur au sommet de la colline. Sur l'esquisse précédente, la butte conservait sa forme et seuls les hublots et les trous de lumière révélaient une construction. Ici, au contraire, une ligne affirmée vient souligner la crête. Ce n'est pas un changement des options choisies au départ, car la plus grande partie du musée reste enterrée. Il s'agit plutôt d'une défiance envers les formes molles de la colline et d'un effort pour structurer l'ensemble tout en conservant les lignes de force du site. Cela permet, en outre, de dissimuler une partie des maisons disparates construites derrière le musée. Dans l'imprimé qui fut distribué à l'inauguration, ZEHRFUSS s'explique ainsi : "... eu égard à l'environnement, le site avait besoin d'être appuyé, dans sa partie haute, par une ligne horizontale : c'est pourquoi le bâtiment comporte, au niveau de l'accès principal, un étage dégagé, d'une architecture très sobre, qui s'étend sur toute la longueur du terrain, refermant ainsi la composition d'ensemble". La structure du niveau supérieur pour ce projet I, visible sur le plan n°XI,

plan
n°XI
p. 69

est encore mal définie. Les dessins sont ici peu explicites. S'agit-il de terrasses aménagées sur les toits des salles, comme le laisserait supposer ce plan ? Ce détail est, en fait, secondaire, le principal est l'apparition, à ce moment de la conception, d'une superstructure au sommet de la colline. Notons au passage que ces "terrasses" correspondent entre elles par des passerelles situées à des niveaux différents. Les escaliers partent de ce réseau et deux jardins intérieurs sont intégrés dans l'ensemble.

- Description intérieure :

coupe long. n°XII p.70 Elle découle directement du programme de M. AUDIN, comme cela est visible sur la coupe longitudinale n° XII, prouvant ainsi, dès l'origine, une dépendance très forte de l'architecture à la muséologie. Chacun des quatorze thèmes est repris par l'architecte qui, selon l'importance des collections, élabore des cellules de dimensions plus ou moins vastes. Le musée se trouve donc constitué de quatorze parallélépipèdes de tailles différentes et correspondant chacun à une salle. Les blocs viennent s'encastrent les uns dans les autres à des niveaux variables, ménageant ainsi des passages entre eux. C'est en quelque sorte un gigantesque jeu de construction édifié à l'intérieur de la colline et qui épouse son inclinaison.

coupe n° XIII.a p.71 Etudions de plus près les coupes transversales de l'édifice où ce principe est très clairement illustré. La figure n° XIII.a, présente le bâtiment dans son ensemble, vu en enfilade d'Est en Ouest, et comme si les parois étaient translucides. Chaque salle est numérotée et on distingue, dans la complexité des encastremements, l'axe général du musée qui suit la pente de la colline. Les trois canons de lumière sont bien visibles. De façon à détailler cette organisation, la figure coupe n° XIII.c p.71 montre, toujours selon le même angle, 3 "tranches" successives du bâtiment. Sur la coupe A.A le spectateur est dans la salle XI et voit par transparence tout le musée en

enfilade. Ce schéma est, en fait, une version simplifiée de la figure n°XIII.a. Sur la coupe B.B, il se trouve au niveau des salles IX, X et XIII, à peu près au tiers du bâtiment. Enfin, sur la coupe C.C, il est presque à l'extrémité Ouest au niveau des salles IV, V et XIV et n'a plus devant lui que les trois salles I, II et III. Il est bien entendu qu'il ne s'agit pas là de recréer le cheminement du futur visiteur, celui-ci ne pouvant considérer plusieurs salles à la fois et devant commencer son parcours non à l'Est, mais à l'Ouest.

plans
n°
XIII.b
p. 71 Représenter le musée en plan (sc. n° XIII.b p. 71)
par un niveau haut et un niveau bas, n'est qu'une convention d'architecte qui permet de figurer, en deux dessins seulement, ce qui s'étage en réalité sur quatorze niveaux. Reprenons cette division artificielle, mais pratique, pour étudier l'agencement des salles.

plan
n°XIV
p. 72 Le niveau haut comprend les salles I à XI. (La salle "administration et armée", bien que recouvrant deux numéros, VII et VIII, est unique. Elle sera, par la suite, subdivisée). Ces onze alvéoles sont de tailles très diverses. Deux sont particulièrement vastes, "le Panthéon Romain et Gallo-Romain", salle IV, et les jeux du spectacle, salle XI. Les locaux techniques qui figurent sur le plan n° XIV, sont placés à l'Ouest des salles, mais leur implantation est imprécise. La surface qui leur est consacrée est restreinte ainsi que leur attribution : réserve, bureaux, hall d'entrée, sanitaires et vestiaires, ce qui semble réellement limité pour le centre nerveux d'un musée. De plus, leur répartition se résume à une série de cellules identiques autour d'un patio.^x On peut se demander si ces imprécisions sont dues au fait que ce premier projet est sommaire, ou si elles ne dénotent pas plutôt une carence, ce qui constituerait une faille dans la conception tout entière. C'est en suivant l'évolution de cette question dans les autres projets, avec une attention particulière, qu'on pourra apporter un élément de réponse.

Le niveau bas est plus concis. Il va des salles XII à XV. Sur ces quatre salles, trois sont éclairées par un canon de lumière, les seules dans tout le musée. Il est intéressant x : le patio apparaît à de nombreuses reprises dans l'oeuvre de B. ZEHRFUSS (Bâtiments de l'UNESCO...)

de voir quels thèmes elles illustrent. Ce sont les salles XII : famille et demeure, XIII : monde d'outre tombe et XIV : cultes orientaux. Il semble qu'il n'y ait pas de lien logique entre l'intrusion soudaine du site dans ces salles et le sujet qu'elles traitent. Si ce n'est peut-être, l'ouverture de "la salle famille et demeure" qui pourrait voir une justification dans cette fenêtre sur les jardins, la nature, si cette corrélation est justifiée dans ce cas particulier. Néanmoins l'impossibilité d'en établir pour les deux autres salles tend à prouver que c'est là l'effet du hasard.

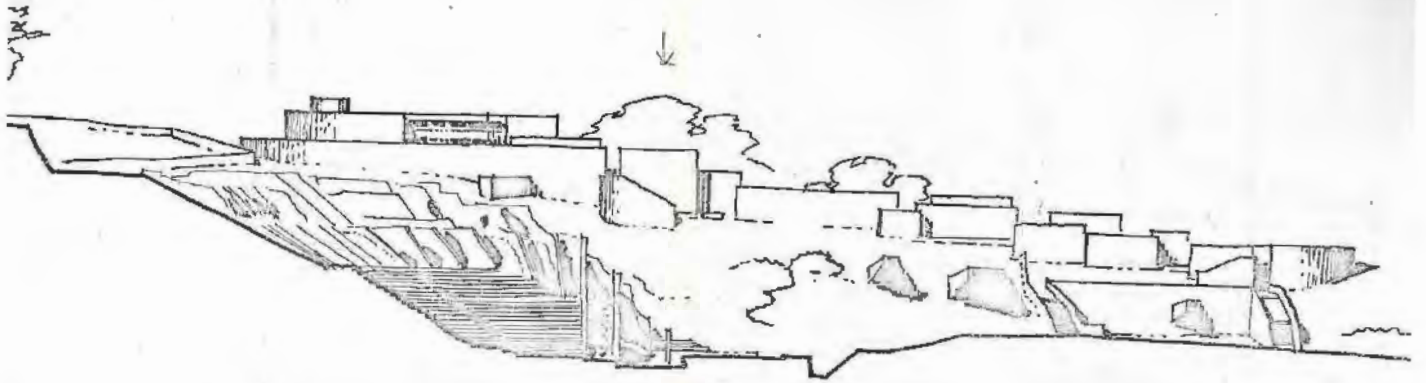
Nous nous trouvons donc en présence d'un projet en même temps extrêmement précis et ambitieux puisque le principe architectonique adopté, les parallélépipèdes encastrés, est très caractérisé; et en même temps informel, puisque des éléments d'importance, comme les locaux techniques ou les ouvertures, sont seulement ébauchés. Ce projet a, de toute évidence, de grandes qualités d'invention. La solution originale trouvée au déroulement des salles est séduisante. Cependant, elle entraîne de nombreux inconvénients, sans compter le reproche d'ordre muséologique qui peut être fait, car cette structure impose forcément l'immobilisme des salles.

Le premier concerne le bien-être physique du visiteur. En effet, dans un bâtiment qui sera souterrain avec très peu d'ouvertures sur l'extérieur, c'est une erreur de compartimenter l'espace en petites unités. Clore chaque bloc sur lui-même et interdire une vision en enfilade, puisque chaque salle est décalée par rapport à l'autre, c'est risquer de produire un sentiment de claustrophobie chez le spectateur.

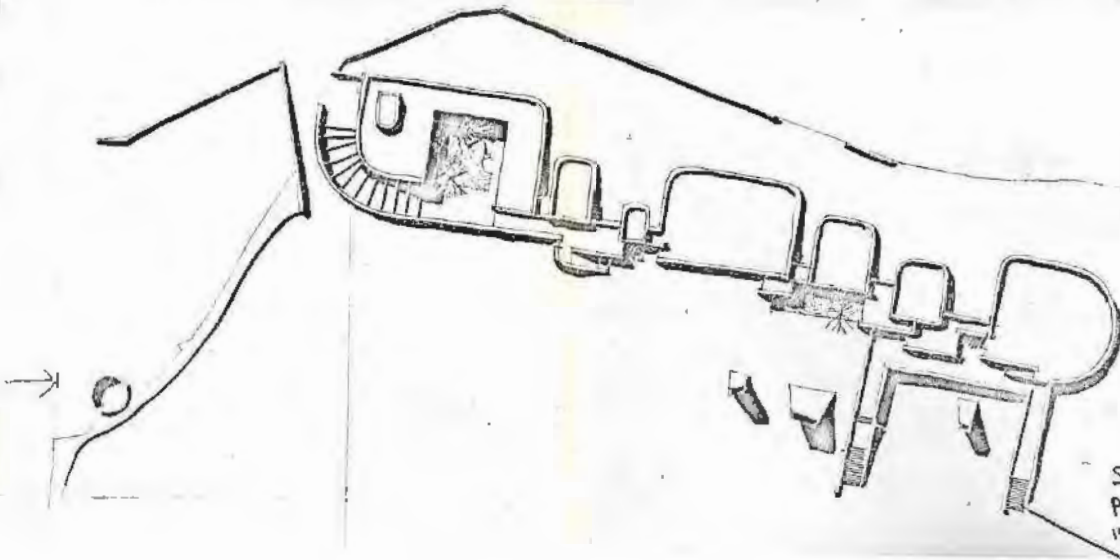
D'autre part, la parcelle de terrain dans laquelle doit s'inscrire le musée est nettement délimitée et étroite, or l'implantation n'utilise pas entièrement cet espace (ill. n° 5 p. 75). En effet, la muraille Nord du musée est parallèle à la pente de la colline, si bien qu'un grand espace, sous les blocs les plus hauts, est laissé libre. Cet emplacement situé au même niveau que les blocs XIII et XIV, est à l'intérieur de la parcelle, il pourrait donc parfaitement être utilisé.

Enfin, et c'est sans doute le reproche le plus lourd, la réalisation technique de ce projet serait particulièrement difficile et coûteuse. Il ne s'agit pas de construire une vaste coque (comme pour le musée actuel), si compliquée soit-elle, mais de bâtir quatorze blocs indépendants et de tailles différentes. Il faut ensuite trouver un système de résistance pour immobiliser la colline dont les glissements sont à craindre, et les blocs eux-mêmes, dont la position en porte-à-faux pose un grave problème d'équilibre.

Bien qu'étant, sans doute, peu crédible, ce premier projet a l'avantage de nous montrer à quel niveau d'ambition se place la recherche architecturale et à quel point elle sera liée à la réflexion muséologique. Chaque cellule ne concrétise-t-elle pas un des centres d'intérêt de la collection archéologique ? Sans doute, beaucoup de propositions présentées ici seront rejetées au profit d'autres plus rationnelles et plus logiques. Mais des qualités d'imagination et l'originalité se sont imposées avec ce projet, nous verrons dans quelle mesure elles subsistent dans l'évolution future.

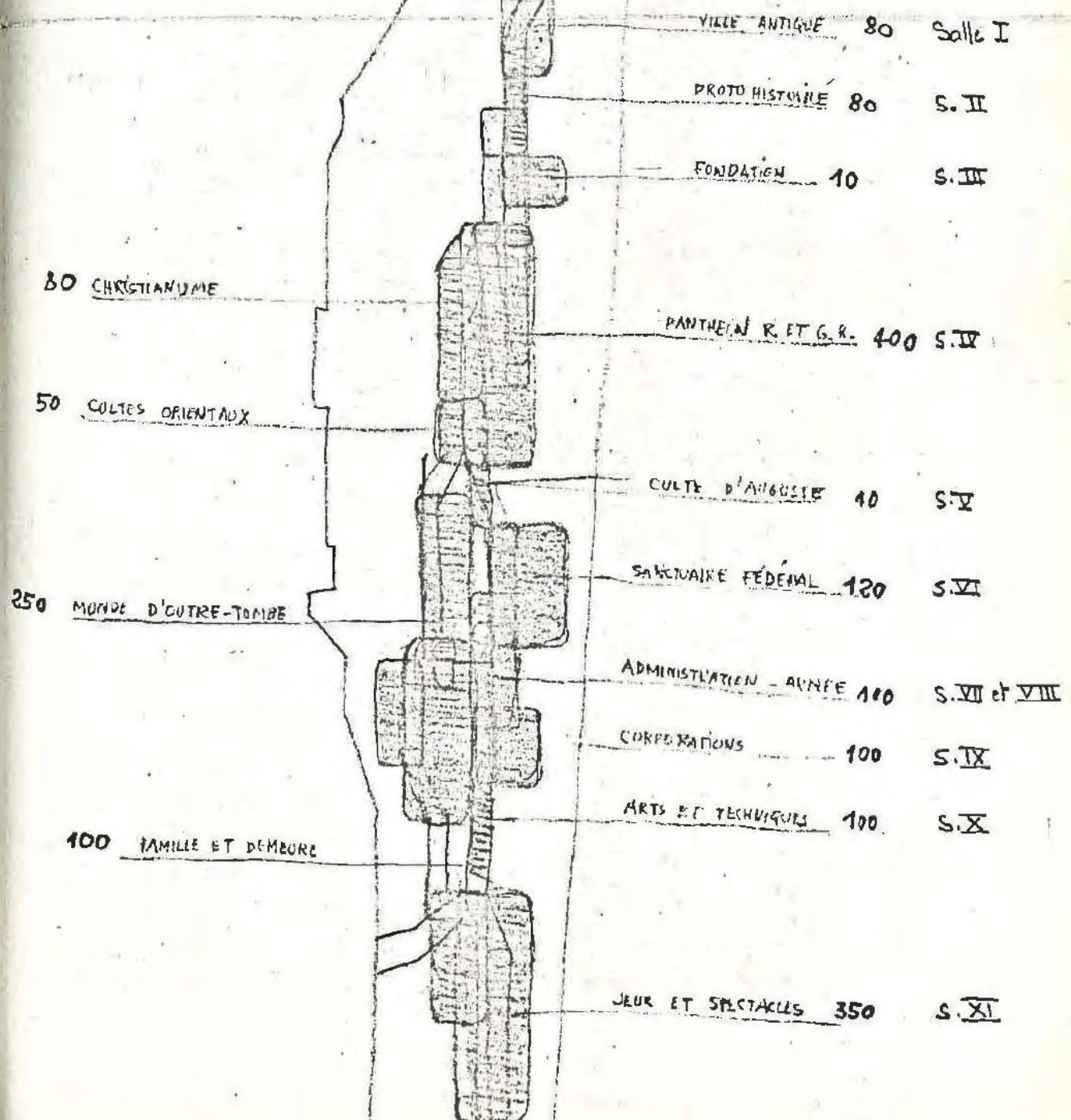


Sc. n° X
Elevation Sud
18/9 / 1967

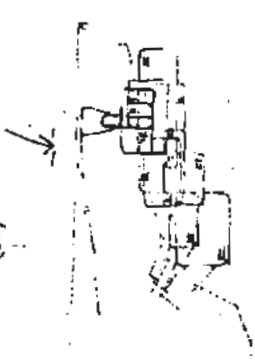


Sc. n° XI
Plan masse
15/9 / 1967

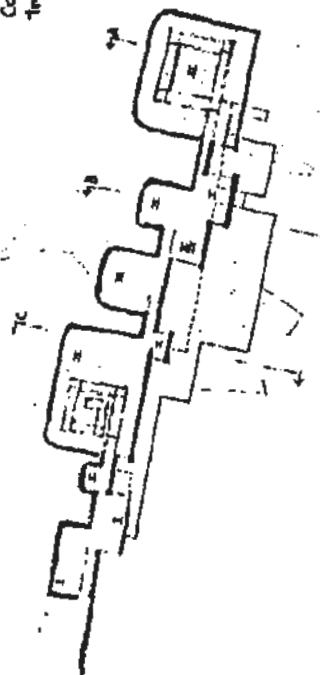
Sc. n° XII
Coupe long.
Principe.
14/9/1967



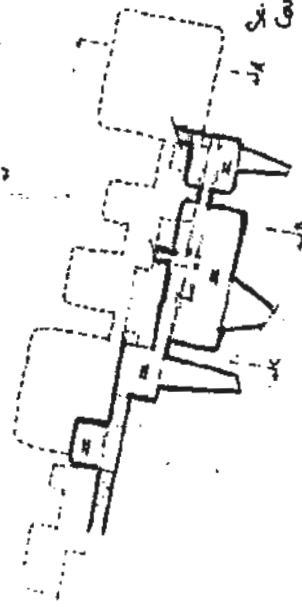
VOE TRANSVERSAL
(a.)



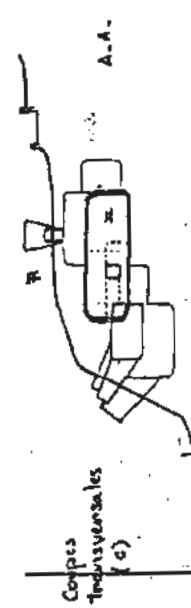
PLAN NIVEAU HAUT
(b)



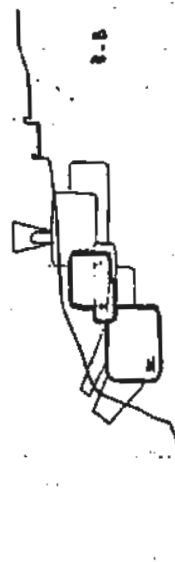
PLAN NIVEAU BAS
(b)



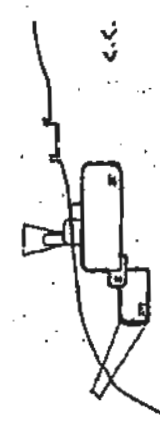
Sc. n° XIII
Corpus transversales (a.)
at plans (b). 15/9/1967.



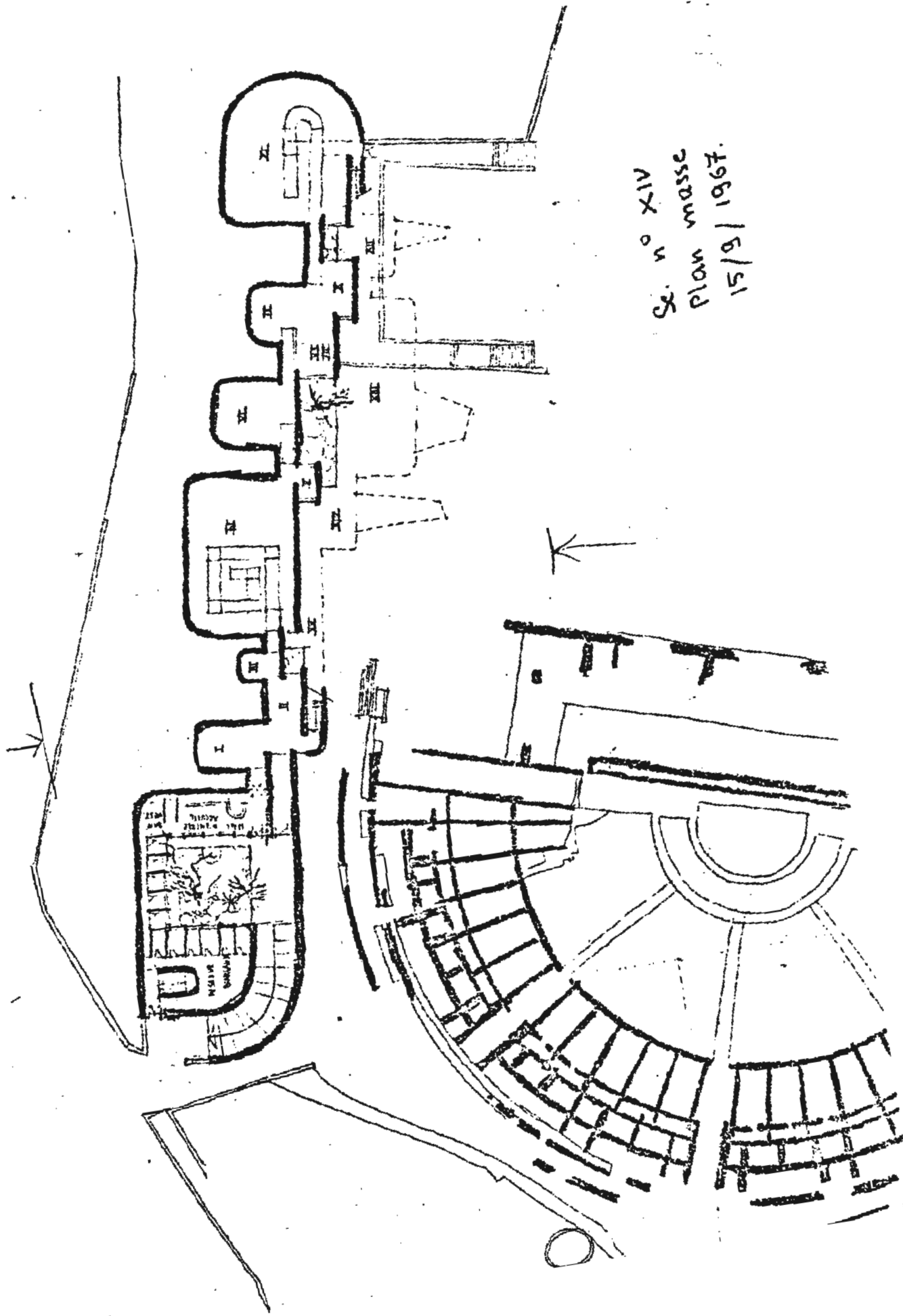
Corpus
Transversales
(c)



B-B



C-C



C - PROJET II -

-documents N°XV à XVII
 -Janvier 1968
 -d'après le programme AUDIN

Le deuxième palier de cette recherche date de Janvier 1968. Les documents disponibles pour ce projet N°II sont malheureusement peu nombreux. Ils se réduisent à trois plans qui couvrent toutes les salles du musée. Pour une vision complète du bâtiment, il manque des coupes qui auraient visualisé ces différents plans dans l'espace et un plan masse ou un plan de la superstructure, celle-ci ne pouvant être déduite des seuls documents que nous possédons. Dans ces conditions, il est difficile de suivre le déroulement habituel, organisation extérieure, organisation intérieure, puisque la première n'est pas illustrée. Toutefois, il est possible de déduire de la constitution interne, les éléments qui nous manquent. Nous ferons en sorte que ceux-ci se dégagent d'eux-mêmes au fur et à mesure de la progression de l'étude. Ce projet est encore établi selon les indications proposées par M. AUDIN. Cependant M. POINSSOT est sans doute intervenu dans une mesure plus ou moins grande, il a suggéré le dépôt lapidaire, par exemple. Mais ce ne sont que des conseils épars et son intervention est limitée. C'est dans le projet III qu'il proposera un réel travail de synthèse.

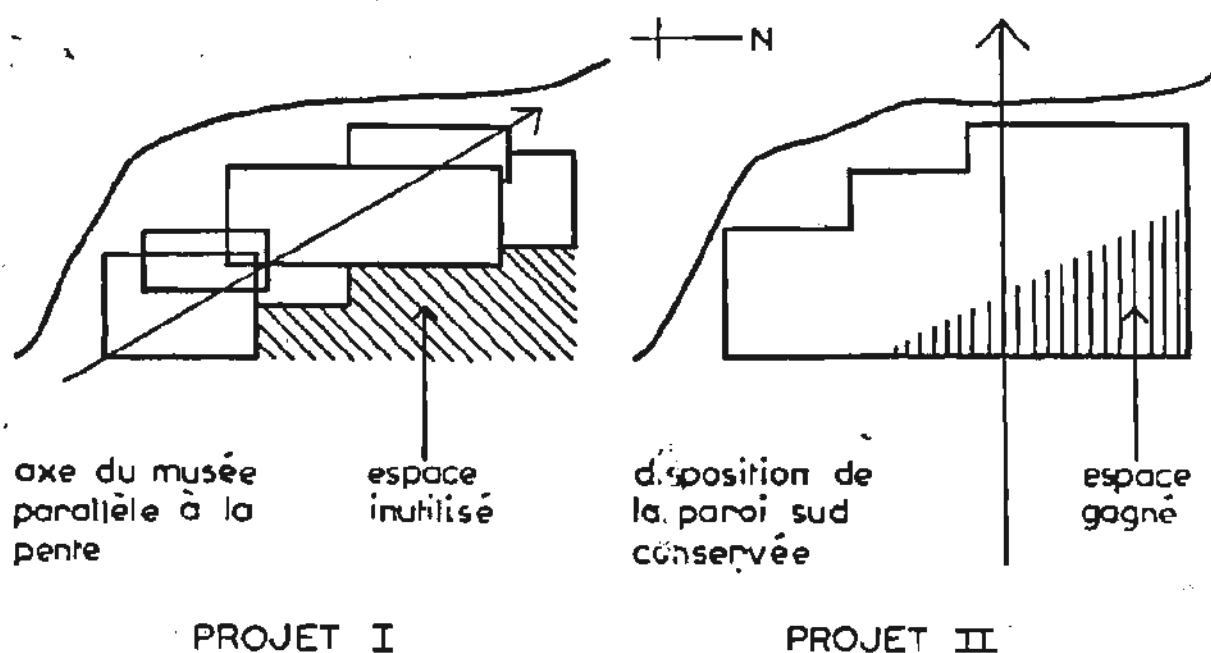
La base de réflexion étant toujours ici le programme de M. AUDIN, il n'y a pas de différence des données théoriques depuis le projet I. Cependant l'évolution entre les deux projets est très nette et peut, en ce qui concerne les principes fondamentaux, se résumer en trois points.

Le système des salles, cubes clos sur eux-mêmes, tend à s'élargir vers la notion "d'espaces" ouverts. En effet, alors que chaque unité thématique était représentée, dans le projet précédent, par un parallélépipède conçu comme un bloc, la structure tend maintenant à s'ouvrir. On revient à une conception plus traditionnelle du bâtiment avec une construction lourde qui fixe les contours et des cloisons légères qui subdivisent l'intérieur. Cependant on est loin de cette simple

définition. En effet, les parois ne sont pas rectilignes, mais présentent des découpes issues de la forme des blocs du premier projet et qui délimitent la face externe de chaque salle. Pour donner une image simple de l'évolution entre les deux projets, on pourrait dire que, partant des parallélépipèdes encastrés, on conserve la découpe extérieure qu'ils dessinent et on abat les séparations intérieures de la structure. On obtient ainsi un espace libre au centre, qu'on restructure avec des cloisons. En réalité, le contour externe ne reproduit pas exactement celui du premier projet mais, malgré une certaine ouverture de la structure, les salles conservent chacune leur unité et leur indépendance.

Ces espaces, qu'on peut encore nommer "salles" puisqu'ils sont clos, sont disposés pour la première fois autour d'un axe, dans un mouvement hélicoïdal. Dans le projet I, on peut discerner l'embryon d'une disposition giratoire puisque la salle XI permet de tourner et de rejoindre le deuxième niveau inférieur. Mais les salles ne s'organisent pas autour d'un axe unique, elles sont superposées, le plus souvent, en porte-à-faux.

L'apparition de cet axe vertical change l'orientation du musée. La paroi Nord était parallèle à la pente, elle est maintenant d'aplomb, ce qui entraîne un important gain de place. En effet, comme nous l'avions remarqué, disposer les salles Nord parallèlement à la butte laisse inutilisée la partie la plus profonde du terrain. Or le présent projet occupe celle-ci, tout en conservant la disposition en gradins du versant Sud qui épouse la pente. L'espace disponible est donc exploité au maximum. Le schéma ci-après illustre cet envahissement progressif de la parcelle.



Ill. n°5 - Occupation de la parcelle disponible dans le projet I et le projet II.

Après cette récapitulation des principes adoptés pour ce nouveau projet, procédons à une description systématique du bâtiment dans son ensemble, puis niveau par niveau.

La création d'un axe vertical autour duquel se déroulent les salles entraîne la mise en place "d'étages", qu'il est préférable de nommer niveaux. En effet, les salles se succèdent, décalées l'une par rapport à l'autre, si bien qu'à aucun moment on n'a l'unité horizontale d'un étage. Le nombre des niveaux est fixé à trois. Les niveaux "supérieur" et "inférieur" contiennent les salles d'exposition, tandis que le dernier, appelé "accès inférieur", réunit les deux dernières salles et un immense dépôt lapidaire. Cette répartition et cette nomenclature, qui se compliqueront par la suite à mesure que le programme deviendra plus complexe, apparaissent sur les plans pour la première fois. La forme du bâtiment en train de s'élaborer étant peu commune, nous voyons se créer un mode de représentation (les plans) et de désignation (la terminologie) approprié.

La succession des salles et des thèmes reste la même. En revanche, le sens de la visite qui respectait alors celui

des aiguilles d'une montre (on débutait par une salle Nord-Ouest) est inversé (on commence maintenant par une salle Sud-Ouest). La raison de cette modification pourrait être, d'après une conversation avec M. AUDIN, la volonté de faire bénéficier certaines salles d'une ouverture sur les théâtres. En effet, la salle des jeux et des spectacles (salle XI), du fait de cette inversion, se trouve maintenant au Sud et par l'intermédiaire d'un canon de lumière elle embrasse le site, ce qui constitue une excellente illustration des maquettes du théâtre et de l'Odéon. Si telle est l'explication, elle dénote un approfondissement non négligeable de la réflexion sur les rapports qu'entretiennent le contenu du musée et le site. Il reste cependant à expliquer la position des autres canons qui ne semble pas découler d'une analyse aussi rigoureuse.

Le mode de circulation dans le premier projet n'était pas clairement défini. Ici, au contraire, on voit l'apparition d'un principe qui sera amené à se développer et deviendra un élément fondamental du musée dans sa forme définitive, le plan incliné, qui assure le passage d'une salle à l'autre. Le trajet supposé d'un visiteur commence donc en haut du musée et serpente jusqu'au niveau le plus bas, en passant d'une surface horizontale à la suivante par de petits plans inclinés. Ce procédé présente un inconvénient, pour se rendre dans une salle précise il faut traverser toutes celles qui précèdent. Une circulation verticale est cependant ménagée, ce sont deux escaliers qui permettent de se rendre directement d'un niveau à l'autre. Ils ne résolvent pas complètement le problème, car pour peu que la salle désirée se trouve éloignée de l'escalier, la traversée des autres salles est inévitable. Procédons maintenant à la description des trois niveaux.

plan
n°XV
p.79

Niveau supérieur (sc. n° XV, p.79) : c'est le plus étroit puisque la colline va en s'élargissant vers le bas. Il comporte les salles I à VI, qui recouvrent les mêmes thèmes et dans le même ordre que le projet I. On note un agrandissement notable de l'ensemble des salles, dû au gain de place réalisé par la nouvelle structure du bâtiment. Certaines salles changent de proportion par rapport au projet N°I. C'est le cas

pour la salle III qui était une des plus petites unités thématiques et qui s'agrandit ici pour atteindre des dimensions confortables. Un canon de lumière est indiqué en pointillé, salle IV, mais il est seulement suggéré. Les locaux techniques, ici encore, sont négligés. On peut imaginer qu'ils sont prévus dans la superstructure ou bien dans la partie Ouest. L'emplacement de l'ascenseur et de l'escalier est trouvé, il s'avérera définitif. Ils sont situés dans le hall, à l'écart des salles et desservent tout le bâtiment.

plan
n°XVI
p. 80

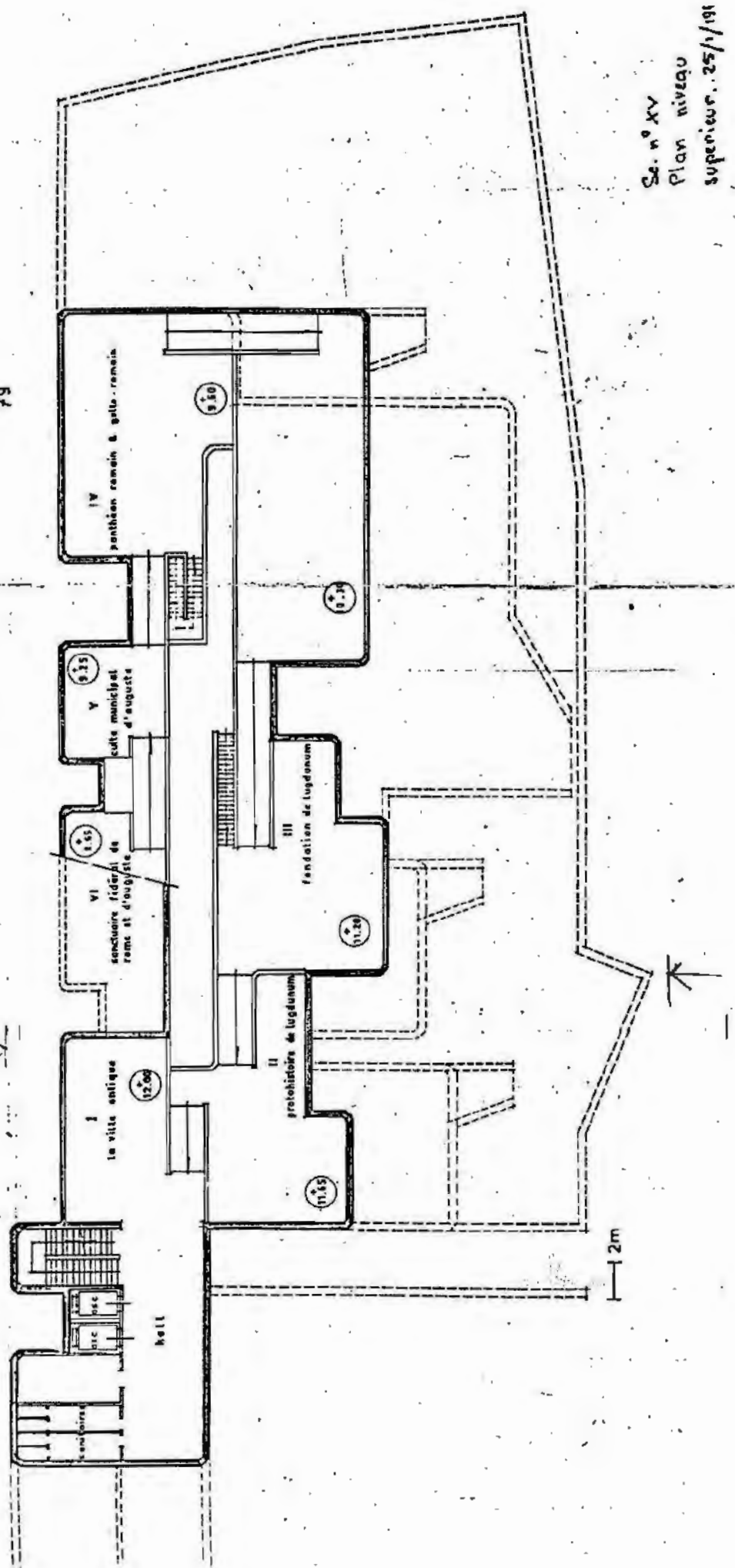
Niveau inférieur (sc. n°XVI, p. 80) : il réunit les salles VII à XIV. Plus enterré que le niveau supérieur, sa surface est plus grande. La salle XIII, le monde d'outre-tombe, est considérablement réduite par rapport à ses dimensions dans l'autre projet où elle bénéficiait, de plus, d'un canon de lumière. Comme nous l'avons vu plus haut, il éclaire maintenant la salle des jeux et spectacles. Deux autres ouvertures sont indiquées en pointillé à partir des salles IX et X. Notons que les découpes des niveaux supérieur et inférieur sont sensiblement les mêmes du côté de la paroi Nord.

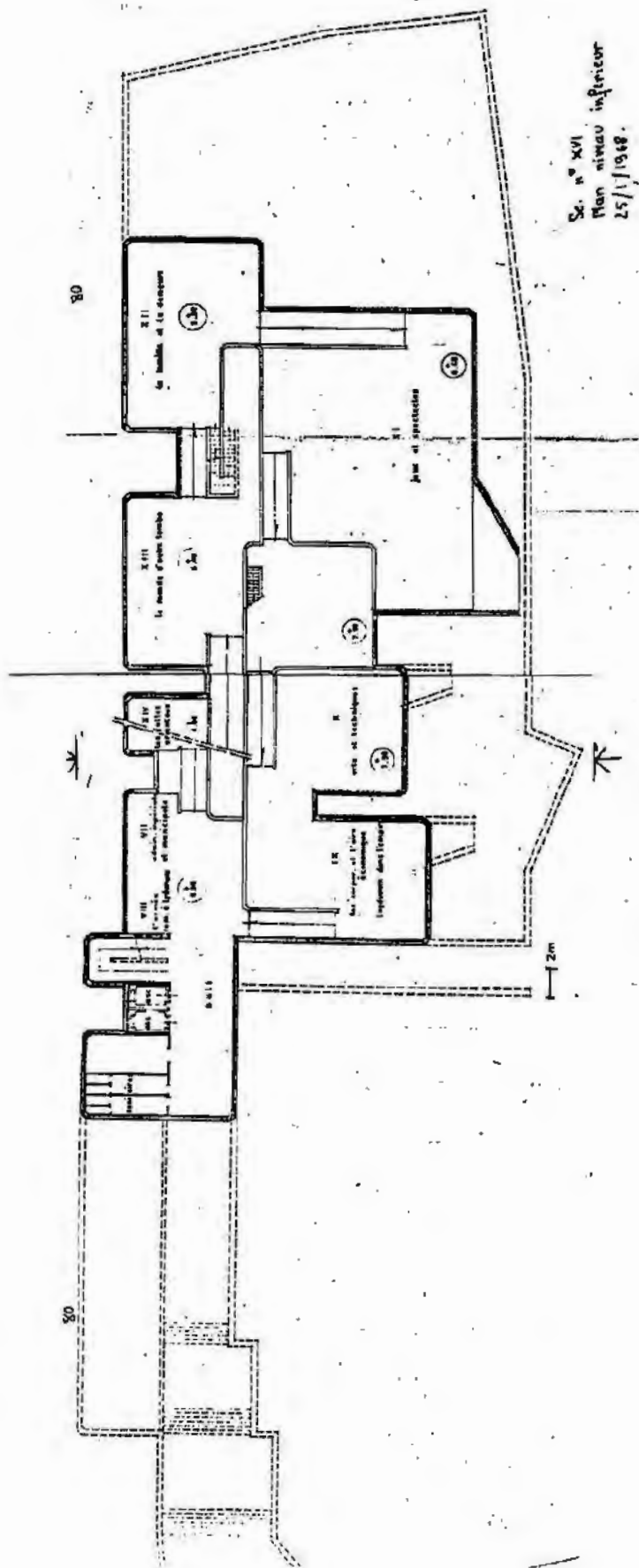
plan
n°XVII
p. 81

Accès inférieur (sc. n° XVII, p. 81) : ce niveau ne comporte que deux salles d'exposition, une partie de la salle XIV et la salle XV. Le reste est occupé par un immense dépôt lapidaire, notion qu'on voit apparaître pour la première fois ici. Par rapport aux niveaux précédents, ses limites extérieures débordent de beaucoup sur les côtés Sud et Nord. Sa surface est donc considérable. Il représente à lui seul les 2/3 de la surface des salles, ce qui constitue une adjonction importante. Il ne s'agit pas là d'un détail, mais bien d'une évolution notable dans la conception du musée. Les besoins réels de celui-ci sont envisagés par rapport à la collection elle-même. Celle-ci est de nature particulière, les stèles, les inscriptions y dominent et nécessitent l'installation d'un vaste entrepôt de plain-pied avec le sol et permettant un accès direct par camion (indiqué sur le plan). On est loin de la notion vague de "réserves" mentionnée près des bureaux, dans la superstructure du premier projet. Un passage est ménagé à côté du dépôt pour les visiteurs qui parviennent du hall à l'extérieur par une longue rampe. Notons l'importance

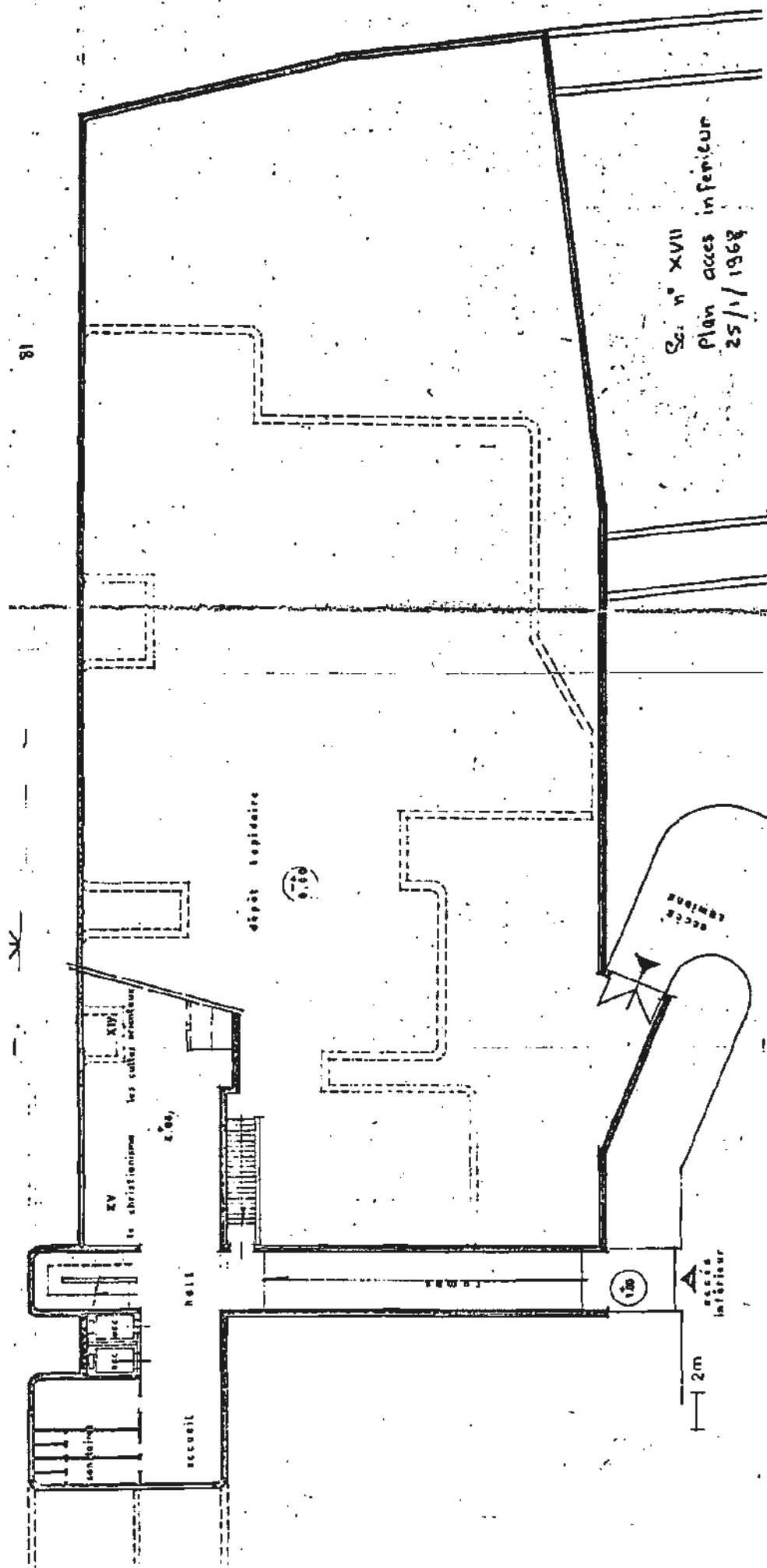
grandissante des plans inclinés dans le musée. La liaison directe entre musée et site était, comme nous l'avons vu, l'un des éléments de base de la réflexion sur le musée. Elle se concrétise ici avec cette ouverture sur le site à la fin de la visite.

Ce projet abandonne définitivement le principe des cubes encastrés, pourtant il en découle directement. On y retrouve le décalage des salles dans l'espace, le dessin des parois extérieures qui rappelle la forme des blocs et la succession des thèmes dans le même ordre. Le principal apport est l'éclatement de la structure précédente qui s'élargit vers la notion d'enveloppe. Celle-ci est encore très découpée, mais joue déjà le rôle de coque. Les deux autres données nouvelles sont la disposition rayonnante des salles autour d'un axe vertical et l'emploi encore discret de plans inclinés. Ces caractéristiques seront soit conservées, soit développées. Cependant, une simplification des formes s'imposera parallèlement. En effet, cette solution paraît quelque peu bâtarde. Le premier projet, bien que tenant davantage de l'architecture visionnaire, présentait une certaine cohérence. Ici, au contraire, on a l'impression d'une solution de transition qui demande à être aboutie. Les formes sont compliquées comme à plaisir, c'est le cas des décrochements multiples de la paroi Nord. Elles ne se justifieraient pas toujours si on ne comprenait leur filiation directe avec le projet précédent. Elles en constituent un effort de simplification et de rationalisation, mais détruisent en même temps son unité et son originalité. Il ne faut donc voir, dans cette proposition, qu'une étape.





Sd. n° XVI
Plan niveau inférieur
25/1/1968.



Sc. n° XVII
plan accès intérieur
25/1/1968

D - PROJET III -

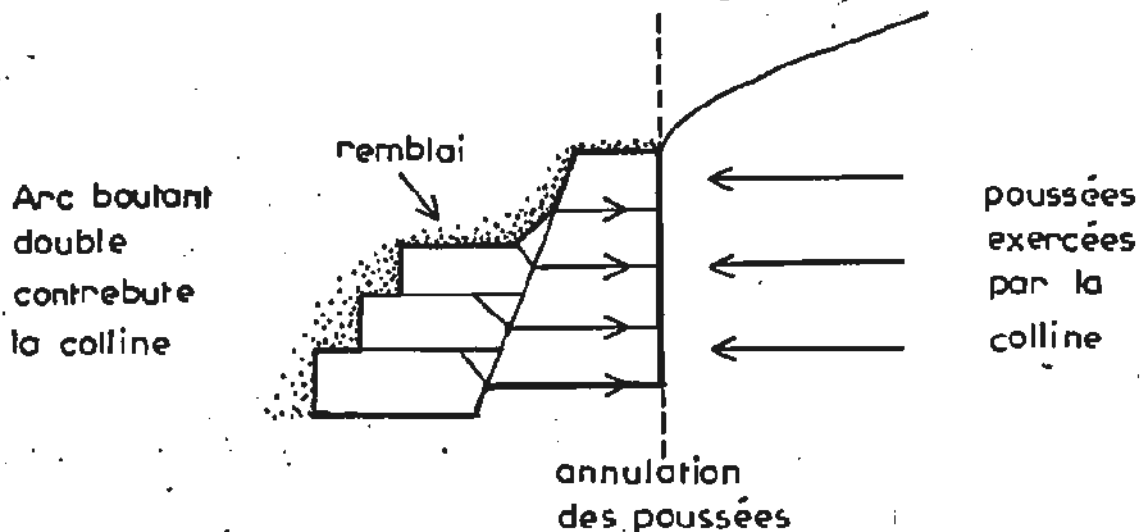
- documents n° XVIII à XXV
- Avril 1968
- d'après le programme POINSSOT 1968

Avec le projet III, nous assistons à une évolution brutale. La cause principale en est l'établissement du second programme muséologique, auquel sa précision confère le rôle d'un précieux outil de travail pour les architectes. Il leur permet, sur des bases nouvelles, de progresser dans la conception architecturale. Il établit les principaux éléments qui sont à l'origine de ce changement. La mise au point des grandes options muséologiques permet de définir les besoins réels : besoins en locaux, qui sont énumérés dans leur ensemble pour la première fois : salles d'expositions, dépôt lapidaire, réserve pour petits objets, ateliers, bibliothèque, bureaux, salle de conférence et d'exposition, accueil avec vestiaires, et logements; besoins en surfaces, précisées pour chaque salle ou espace, elles apparaissent pour la première fois sur les plans : une surface globale est proposée : 2.680 m², le programme précédent ne demandait que 1.850 m², on sait aujourd'hui que cela aurait été insuffisant. En ce qui concerne la partie exposition, quelques changements sont apportés dans la succession des salles et il est précisé pour chacune comment doit s'organiser l'espace autour des pièces de collection les plus importantes.

Nous commencerons cette étude par les principes généraux qui caractérisent ce projet par rapport au précédent. Puis nous ferons une description précise du bâtiment en analysant ses différentes composantes, représentées chacune par un document, plan ou coupe.

Les principes de cette nouvelle étape peuvent être résumés en quatre points déterminants pour l'ensemble de la conception architecturale, car ce sont les fondements du musée effectivement réalisé.

Le premier est contenu dans une ébauche qui tient plus coupe du dessin que de la coupe d'architecte classique (sc. n°XVIII, trans. n° p. 93). Cette coupe transversale du musée, au graphisme mouvementé et vigoureux, montre pour la première fois l'axe central du bâtiment incliné du côté de la colline. L'idée de base, et qui va ensuite influencer toute l'architecture du musée, est de contre-buter la colline par le bâtiment lui-même en le structurant comme un double arc-boutant. On a rencontré d'innombrables comparaisons, dans la presse, avec les arcs-boutants des églises gothiques, elles sont justifiées, -au moins à ce stade de la conception. En effet, si le musée définitif conserve cette forme, il en abandonne la fonction, les arcs ne retenant plus la colline. Nous verrons dans la suite de cette étude, pour quelles raisons cela n'a pu être réalisé. Toujours est-il qu'en Avril 1968, on imagine l'implantation d'une série de piliers obliques qui centralisent les efforts horizontaux de la partie aval et les redistribuent par l'intermédiaire des planchers de la partie amont, jusqu'à la colline. On pense que cela suffira pour étayer les terres, comme le montre le croquis ci-dessous qui visualise le rôle des poussées.



Ill. n°6 - Equilibre des forces entre la colline et le musée dans le projet III.

Dans les projets précédents, il s'agissait simplement d'enfouir le musée dans la colline, on ne s'était jamais

réellement préoccupé de la réalisation, l'étude du projet I l'a bien montré. A ce stade de la conception où le parti d'ensemble se précise, il est logique que les préoccupations d'ordre technique apparaissent.

Ce dessin (sc. n° XVIII) propose davantage que la solution technique qu'il préconise. En effet, par son graphisme tortueux qui peut faire songer à certains projets de GAUDI, par ses formes ovoïdes, il suggère un climat très particulier. On pense aux cavités naturelles de la roche, source d'inspiration de l'architecture organique. Il rappelle également le vocabulaire baroque, ce mot étant pris dans le sens large et pouvant recouvrir toute forme d'architecture qui exploite la ligne courbe, y compris l'art nouveau. Telle quelle, cette coupe est pratiquement irréalisable, mais elle sera retranscrite et ses formes seront assagies, comme le montre la coupe coupe N° XIX, ceci sans que les caractères du dessin ne soient trans- his. Ces comparaisons, qui peuvent sembler arbitraires, sont n°XIX en fait justifiées par l'évolution ultérieure. La filiation p. 93 entre les formes proposées par ce dessin et celle des piliers, poutres et plafonds dont toutes les jonctions seront courbes, est directe. L'aménagement muséologique, lui aussi, traduira une certaine fidélité à cette atmosphère de "caverne" (cf. la presse) par la très grande sobriété des matériaux employés, le maintien du béton brut de décoffrage et les éclairages en clair obscur. Sur la coupe remaniée, notons la différence entre la pente naturelle du terrain et le talus reconstitué qui en intensifie les formes. Un puits de lumière s'ouvre sur l'un des embranchements.

Le problème de la réunion spatiale des salles constitue le deuxième point. On se souvient que les salles, dans le projet n° II, sont fermées et qu'elles communiquent entre elles grâce à des plans inclinés délimités par des cloisons. Dans le présent projet apparaît la solution de la rampe unique constituée d'un long plan incliné qui se déroule parallèlement aux salles. Il ne faut voir ici que l'évolution vers une solution plus simple du système précédent. Les piliers étant placés, il est préférable de faire circuler une seule

rampe autour de ceux-ci, plutôt que de continuer à relier les salles par une multitude de plans inclinés différents. Cependant, cette disposition présente un inconvénient auquel il sera remédié plus tard. La communication directe d'une salle à l'autre est rompue. La rampe desservant chaque salle, il faut sortir de l'une pour aller dans l'autre. Il semble même, d'après les coupes n° XVIII et XIX, qu'une cloison allant du sol au plafond isole complètement la rampe des salles. En même temps que le principe de la rampe, la forme selon laquelle elle s'enroulera autour des piliers est définitivement choisie. C'est une sorte d'accolade étirée. L'intrusion soudaine de la ligne courbe est très nette avec ce projet. On la voit dans l'élévation (coupe n° XVIII) avec les ramifications arrondies de l'axe central et les espaces traités comme des cavités, et dans le plan avec la ligne ondulée suivant laquelle sont placés les piliers et établie la forme de la rampe.

Le troisième élément qui diffère du projet II est la forme de la paroi. En effet, alors que celle-ci avait un contour découpé en fonction de la forme et des dimensions de chaque salle, elle tend à se simplifier et sa forme prend une grande indépendance par rapport à celle des salles. Il suffit de comparer le niveau inférieur dans le projet n° II (n° XVI) et dans le projet III (sc. n° XXIV, p. 96) pour s'en convaincre. Dans le dernier, la paroi Nord est rectiligne et n'épouse plus la forme des salles comme auparavant, la paroi Sud conserve, elle, quelques décrochements, mais ils sont moins accentués. On aurait pu penser que le rôle de la paroi extérieure se rapprochant de celui d'une simple coque, les salles gagneraient ainsi une certaine liberté. Mais loin de représenter une simple enveloppe dissociée de son contenu, la paroi se prolonge à l'intérieur par des cloisons situées au niveau des piliers. Il s'ensuit une plus grande dépendance des salles à l'architecture puisque la forme de celles-ci sont, dans une certaine mesure, fonction de la position des piliers. Curieusement, on assiste là à une inversion des priorités. Jusqu'ici la forme du bâtiment était parfaitement soumise aux besoins de chaque salle et soudain c'est l'architecture qui

soumet à son rythme propre (celui des piliers) la forme des salles. Evolution d'autant plus étonnante qu'elle survient au moment même où le programme muséologique s'affirme comme un "interlocuteur valable" vis-à-vis de l'architecture. Nous reprendrons cette réflexion dans la conclusion en tentant d'y apporter des éléments de réponse.

Le dernier point concerne l'ensemble du bâtiment et non plus la partie exposition proprement dite. Nous avons vu que la précision avec laquelle sont définis les besoins du musée entraîne la création de toute une série de locaux annexes. On peut sans doute attribuer à la même cause l'extension du musée à l'Ouest, sous le hall de l'accès supérieur, ce qui est particulièrement visible sur la coupe longitudinale (sc.n° XX, p. 94). Cet agrandissement sur trois niveaux découle d'une réflexion sur l'organisation rationnelle de l'espace. Il vient simplement combler le vide qui existait à cet endroit (cf. sc. n° XVI). Cet espace est conçu comme indépendant de la partie exposition. Il n'est pas intégré dans la structure à pilier et ne répète aucune des formes courbes de celle-ci. On y place l'ascenseur, gagnant ainsi de la place dans la partie Nord pour intégrer la chaufferie (dans le niveau supérieur). On obtient surtout une surface disponible pour des utilisations annexes, comme la présentation de certains objets qui n'ont pas trouvé place dans la partie "musée", comme la mosaïque de l'ivresse de Bacchus^x et le puits qui le surplombe. L'espace supplémentaire sera destiné à une animation audio-visuelle éventuelle ou à des petites expositions temporaires. Il est difficile de savoir s'il l'est déjà à cette époque.

Après avoir abordé successivement tous les éléments qui composent ce projet, passons à la description systématique du bâtiment, à l'aide des documents.

Il est nécessaire tout d'abord de faire quelques remarques sur la position des salles et des canons de lumière. La succession des thèmes est bouleversée conformément aux nouveaux
 x : Mosaïque d'Hercule en fait. Sur la plupart des plans, elle est nommée fautivement m. de Bacchus.

principes du programme de M. POINSSOT et leur nombre est porté de quinze à dix-huit, certains chapitres étant dédoublés. En outre le sens de la visite, inversé lors du projet précédent, est rétabli. Les salles se suivent donc autour de l'axe dans le sens des aiguilles d'une montre. Sans doute, l'emplacement des canons de lumière l'a-t-il, une fois de plus, provoqué. En effet, un changement s'est produit dans la conception. Alors que les ouvertures, dans les projets précédents, n'établissaient que peu de rapports avec les salles qu'elles éclairaient, celle des jeux et spectacles mise à part, maintenant au contraire une certaine logique apparaît. On conserve deux canons seulement, l'un salle des spectacles qui s'ouvre sur le théâtre romain, l'autre salle de la vie quotidienne qui donne tout naturellement sur le jardin. Les autres, qui n'étaient pas justifiés par le thème de la salle, sont supprimés. La nécessité de placer ces deux salles du côté aval de la construction a provoqué le rétablissement du sens initial de la visite.

Ces faits traduisent une recherche plus poussée au sujet de la fonction des ouvertures. Leur nouvel emplacement instaure un rapport plus étroit entre l'extérieur et l'intérieur du musée, il traduit aussi une préoccupation de la qualité du parcours futur du visiteur. En effet les canons de lumière, qui sont en même temps des coins repos, sont placés dans les salles IX et XVI, c'est-à-dire qu'ils proposent deux haltes à des moments judicieusement calculés. Au début, le visiteur qui possède de grandes ressources d'énergie, ne s'arrête qu'à la neuvième salle. La deuxième séquence est un peu plus courte, sept salles, car le visiteur se fatigue plus vite, il ne se trouve plus alors qu'à trois salles de la fin du parcours. Ces stations ne représentent pas seulement la possibilité de s'asseoir, d'interrompre le trajet, elles constituent aussi un retour à la lumière du jour, bienvenu dans un musée dont l'éclairage artificiel et le caractère souterrain risquent d'engendrer un sentiment d'oppression, si infime soit-il.

coupe.
long.
n° XX
p. 94

Coupe longitudinale (sc. n° XX, p. 94) : la superposition des niveaux reste la même que dans le projet II ainsi que leur appellation respective. On retrouve de haut en bas : le niveau logement (dont nous n'avons pas de plan pour ce projet), le niveau accès supérieur, le niveau supérieur, le niveau inférieur et le dépôt lapidaire. La structure de la coupe longitudinale est dès lors fixée et varie peu dans les dernières phases de l'évolution.

plan
n° XXI
p. 95

Accès supérieur (sc. n° XXI, p. 95) : ce niveau, avec celui des logements situés au-dessus, représente la partie non enterrée du musée. Il était donc urgent de lui définir une forme en fonction du site aussi bien archéologique, les théâtres, qu'urbain, les maisons avoisinantes. La forme proposée ici, bien que proche du projet réalisé, n'est pas définitive. La partie Ouest présente un renflement en demi-cercle qui correspond au hall d'entrée. L'autre partie est allongée et plus étroite, la paroi Sud reproduit plus ou moins précisément les courbes de la rampe en forme d'accolade, bombée au centre et creusée de chaque côté. Les ouvertures sur le côté Sud sont

élevat.
n° XXII
p. 95

nombreuses. En élévation (cf. la façade n° XXII, p. 95) elles rythment la façade où alternent ainsi les surfaces claires du béton et sombres des vitrages. Du fait de son allongement, cette grande bande horizontale risquait d'être monotone et lourde, on a donc tenté de remédier à ce déséquilibre en accentuant la verticalité. Il en est résulté ces nombreuses ouvertures hautes et étroites, ainsi que le traitement décoratif du béton qui présente des stries verticales. Celles-ci accrochent la lumière et la dirigent vers le haut en l'empêchant ainsi de s'étendre et d'accentuer l'horizontalité de la façade. Cette précaution est d'autant plus nécessaire que les gradins du théâtre présentent eux aussi un rythme horizontal très affirmé. Les quelques notations relatives aux puits de lumière sont vagues et prouvent que des imprécisions subsistent dans ce domaine, bien que les deux canons soient, eux, définitivement placés.

Quant à l'organisation intérieure de ce niveau, elle est révélatrice de l'évolution qui s'est produite dans la réflexion

muséologique. Pour la première fois tous les locaux énumérés par M. POINSSOT comme répondant aux besoins du musée, sont présents sur un plan et organisés spatialement (plan n° XXI). Leur disposition changera mais non pas leur nature. Ils sont ici groupés le long de la paroi Nord, éclairés seulement par la lumière qui provient d'un long couloir qui longe la paroi Sud et dessert chaque pièce. Disposition peu habile du point de vue de la répartition de la lumière, puisque celle-ci n'atteindrait les locaux que dans un second temps, après avoir traversé le couloir, donc perdrait de son intensité.

plan
n°
XXIII
p.96

Niveau supérieur (sc. n° XXIII, p. 96) : il comporte un hall et les salles I à IX, alors que dans le projet précédent, six salles et un hall plus petit étaient prévus. En outre les remarques faites plus haut concernant l'ensemble du musée sont applicables ici : la paroi extérieure s'unifie. Une rampe unique dessert toutes les salles qui dépendent de la structure générale par la position des piliers, les cloisons prenant appui sur ceux-ci. Celles-ci ferment partiellement les salles et un espace à déterminer reste libre en-dessous de la poutre (cf. croquis n° XX b.). La barrière visuelle entre les salles est maintenue et nous sommes loin des petits galandages actuels dont la fonction n'est plus de clore un espace, mais de le limiter discrètement, tout en servant de support à certains objets.

Ce plan est, à première vue, difficile à déchiffrer, car il est annoté et corrigé de la main de M. POINSSOT. C'est pour nous un document très précieux, car il présente sur la même feuille deux états successifs de la question. Le premier est le plan réalisé par le bureau de M. ZEHRFUSS. Chaque salle est entourée de cloisons sur quatre côtés et l'unique ouverture se fait sur la rampe. Le second est le résultat des transformations fondamentales apportées par les muséologues auxquels l'architecte a soumis ce plan. Ces transformations peuvent être résumées de la façon suivante : c'est le passage d'un musée à "salles" à un musée d' "espaces". En effet, on distingue le trait de crayon (rouge sur l'original) qui

figure le cheminement du visiteur et qui traverse les cloisons, supprimant ainsi la nécessité de ressortir sur la rampe pour gagner la salle suivante. On ouvre purement et simplement les galandages qui séparent les salles et on les fait communiquer par quelques marches. Ceci permet d'englober d'un coup d'oeil la salle suivante et parfois même les salles successives en enfilade. On élargit ainsi considérablement l'espace visuel du visiteur. Ce n'est pas encore le système des "espaces" que nous connaissons maintenant, complètement ouverts et dont les cloisons ne dépassent pas 2 m. de haut. Ici, les ouvertures pratiquées ne ménagent que la place d'un escalier et les cloisons sont sans doute assez hautes, mais le principe est trouvé. L'usage de la rampe n'est d'ailleurs pas totalement supprimé, le dessin révèle qu'elle reste nécessaire en quatre endroits, (des salles I à II, IV à V, VII à VIII a. et VIII c. à IX). Nous pouvons voir, à la lecture des annotations, que presque toutes les autres ouvertures de la rampe sont condamnées. La rampe devient ainsi un moyen de circulation parallèle, permettant de se rendre directement à l'endroit désiré sans traverser toutes les salles. En outre, la circulation des voitures d'handicapés physiques est rendue possible, ainsi que celle des véhicules de manutention qui transportent les blocs de pierre, ce qui permet une certaine mobilité des collections que n'a pas, traditionnellement, un musée lapidaire, à cause du maniement difficile du matériel présenté.

En outre, notons que les objets à présenter apparaissent pour la première fois sur un plan. Leur apparition s'explique certainement par l'utilisation du nouveau programme muséologique. Procédons maintenant à la description plus rapide des autres niveaux.

plan
n°XXIV
p. 96

Niveau inférieur (sc. n° XXIV, p. 96) : il comporte lui aussi un hall ainsi que neuf salles, numérotées de X à XVIII. Les remarques développées plus haut sont applicables ici, deux éléments nouveaux vont cependant retenir notre attention.

Le premier est l'utilisation du hall. Une grande partie de sa surface est occupée par le surplomb (regard ou puits) sur la mosaïque de "l'Ivresse de Bacchus"^x située au niveau inférieur. Il s'agit donc de proposer au spectateur deux points de vue différents et complémentaires. En premier lieu, il surplombera de plusieurs mètres la mosaïque et en aura une vue d'ensemble. En second lieu, il sera au même niveau qu'elle et pourra tourner autour pour l'examiner. Cette disposition originale qui permet d'appréhender la mosaïque de deux façons différentes, sera réemployée dans le musée.

Le second élément nouveau de ce plan est l'apparition d'un embranchement qui se greffe sur la rampe centrale. Il se situe dans la zone Ouest et passe sous la partie de la rampe correspondant aux salles X et XI (il est figuré à cet endroit par des pointillés). Il forme une sorte de balcon avec vue sur le dépôt lapidaire. Cette excroissance sera supprimée par la suite. Elle peut sans doute être interprétée comme une survivance de cet esprit baroque, particulièrement développé dans la première coupe du projet.

plan
n°XXV
p. 96

Niveau dépôt lapidaire (sc. n° XXV, p. 96) : les deux salles d'exposition qui subsistaient dans le dépôt lapidaire du projet II sont supprimées ici et intégrées, comme nous l'avons vu, aux niveaux supérieurs. Ce grand espace libre de 2.000 m² environ est alors cloisonné, initiative peu justifiée si l'on considère qu'il y sera entreposé des blocs qui constituent à eux seuls, par leurs dimensions, de véritables murs. La mosaïque dont nous avons noté le surplomb au niveau précédent, a sa place dans le hall. La double entrée, l'une pour les camions, l'autre pour les visiteurs, est conservée. On remarque l'apparition d'une loge de gardien. Ce dernier serait-il chargé de la surveillance générale du musée ou seulement de la vérification des billets qui donnent droit à la visite du site ? Cette question a son intérêt puisque nous verrons dans une discussion sur le musée en fonctionnement, que des problèmes tels que : visite du musée jumelée avec visite du site, billet commun, contrôle de l'entrée du site dans le musée même, ne sont pas encore résolus.

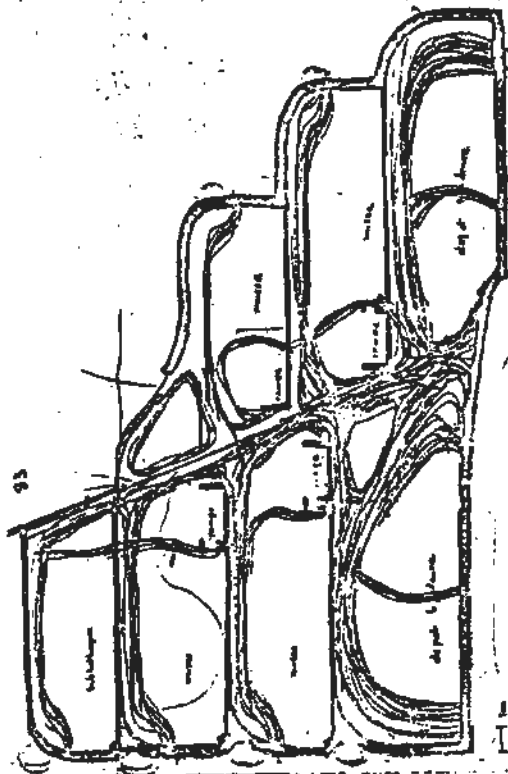
x : Mosaïque d'Hercule en fait.

Il est curieux de constater qu'au moment où le programme muséologique se structure enfin, prend plus de force, l'architecture, comme si elle voulait se défendre de cette emprise, en rejette la dépendance et s'affirme seule, avec une grande liberté. En effet, la conception muséologique, par ailleurs contestable, a le mérite d'être clairement définie et résumée dans le programme de Février 1968. Sa transposition en termes de surfaces et de locaux en permet une utilisation immédiate. Or, la paroi extérieure du bâtiment qui, jusqu'ici, avait toujours été soumise aux caractères des salles jusqu'à en épouser la forme, affirme son indépendance formelle au point de tendre vers la notion de coque, contenant dont le contenu importe peu. Bien plus, non seulement la paroi se projette plus la forme de chaque salle à l'extérieur, mais c'est la structure même de l'architecture qui va imposer l'ordonnance de ces salles. En effet, la position des neuf piliers placés à égale distance les uns des autres, détermine celle des cloisons de chaque salle. On obtient ainsi un module de base, l'écartement entre deux piliers, et la seule liberté laissée pour la création d'une salle est celle d'occuper un module (salle I), ou deux (salle VII), ou trois (salle IV), etc...

En fait, ce processus n'est contradictoire qu'en apparence. Il prouve simplement qu'un programme muséologique complet et précis est indispensable pour faire naître une architecture affirmée. En outre, le tenir prêt dès le début de la recherche architecturale, évite les nombreuses hésitations que nous avons relevées. Dans la mise au point qui va suivre ce projet III, des procédés habiles seront trouvés pour libérer les salles de l'emprise de la structure architecturale. Un certain équilibre sera donc rétabli.

D'un point de vue strictement architectural, ce projet III est l'aboutissement de tous les tâtonnements antérieurs. Au terme de ce chapitre où nous avons analysé la démarche des architectes, des premières esquisses au choix définitif du parti architectural, le projet III apparaît comme fondamental. L'architecture du musée, dans son principe, est arrêtée. Les étapes suivantes que nous allons étudier maintenant dans le chapitre "mise au point et réalisation" ne comporteront que des variations de détail.

93

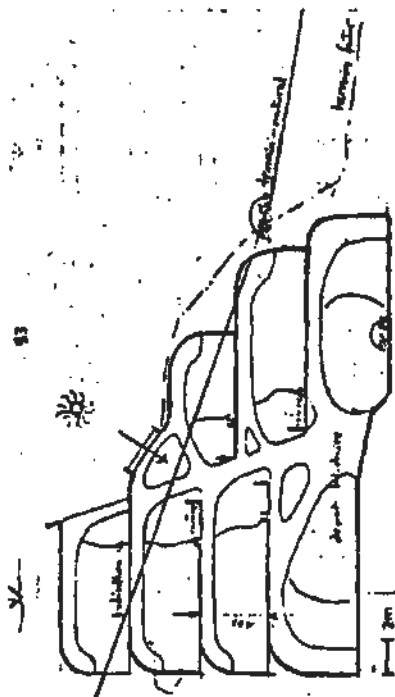


Coupe transversale de la ligne 5
0,40 m p.m.

Plan n° 1988 - Section d'ensemble

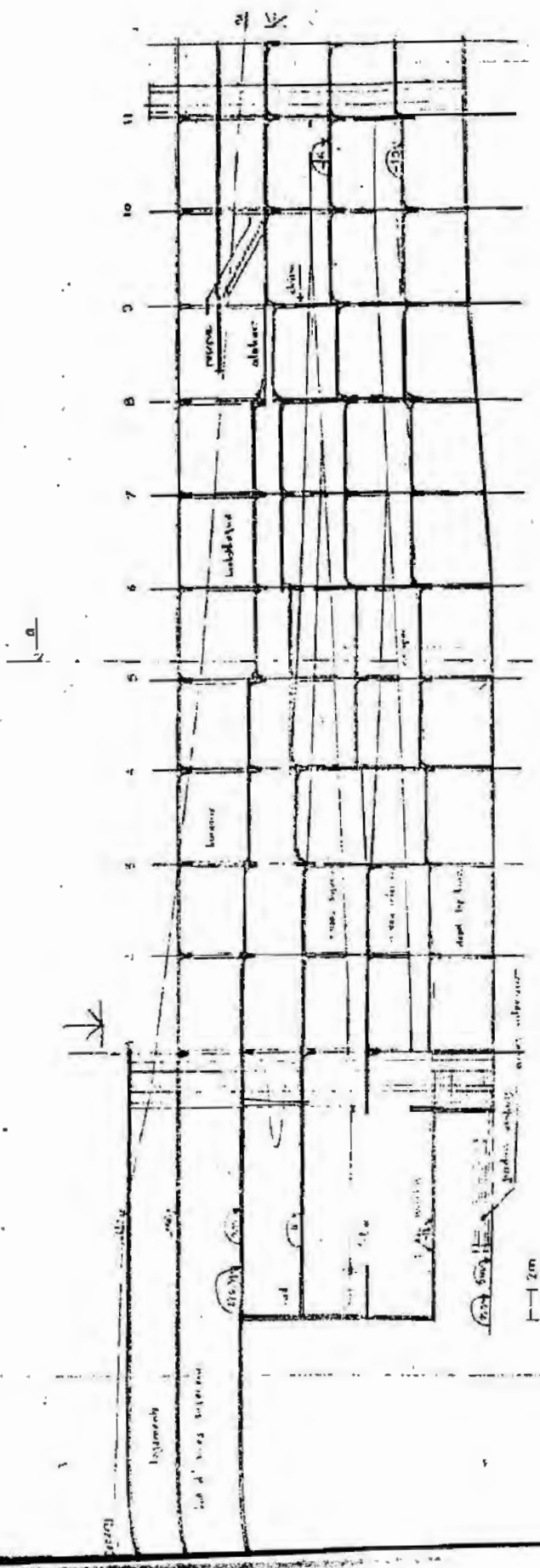
Sc. n° XVIII
Coupe transversale à la
ligne 5, (nov. 1947)

93

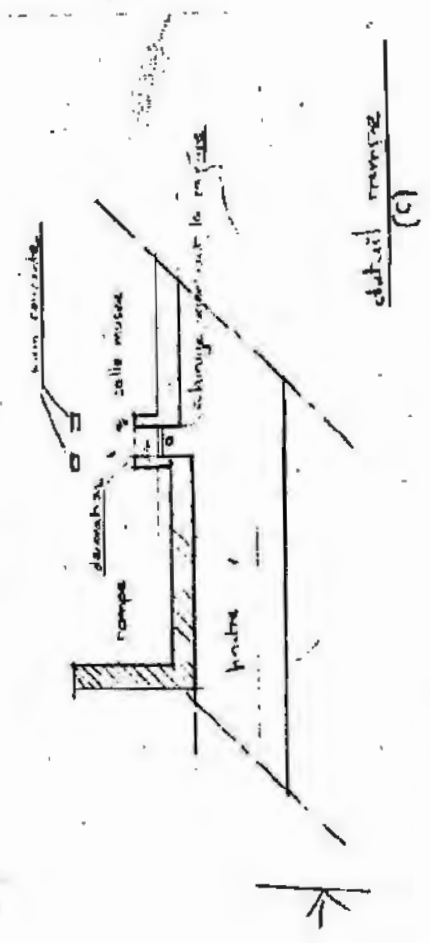
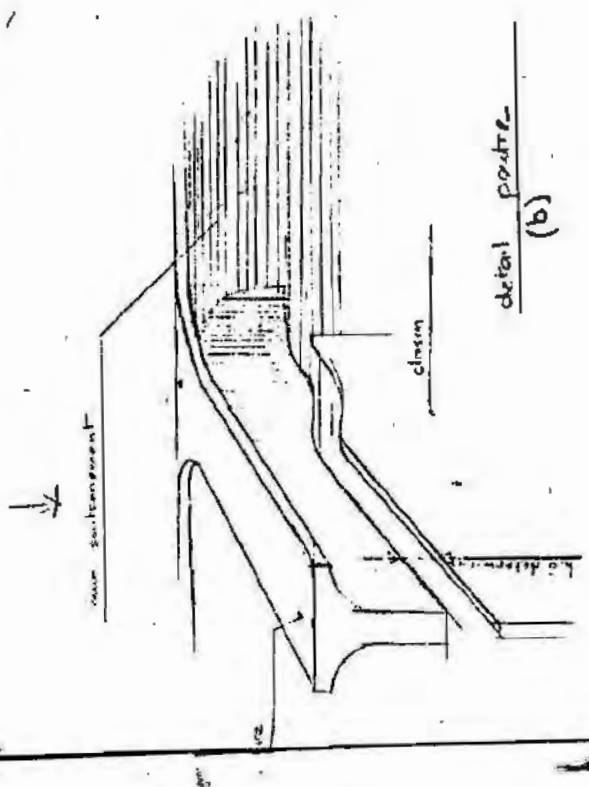


COUR TRANSVERSAL A.B
0,405 m p.m.

Sc. n° XIX
coupe transversale
à la ligne 5, (nov. 48)



Coupe longitudinale (a)

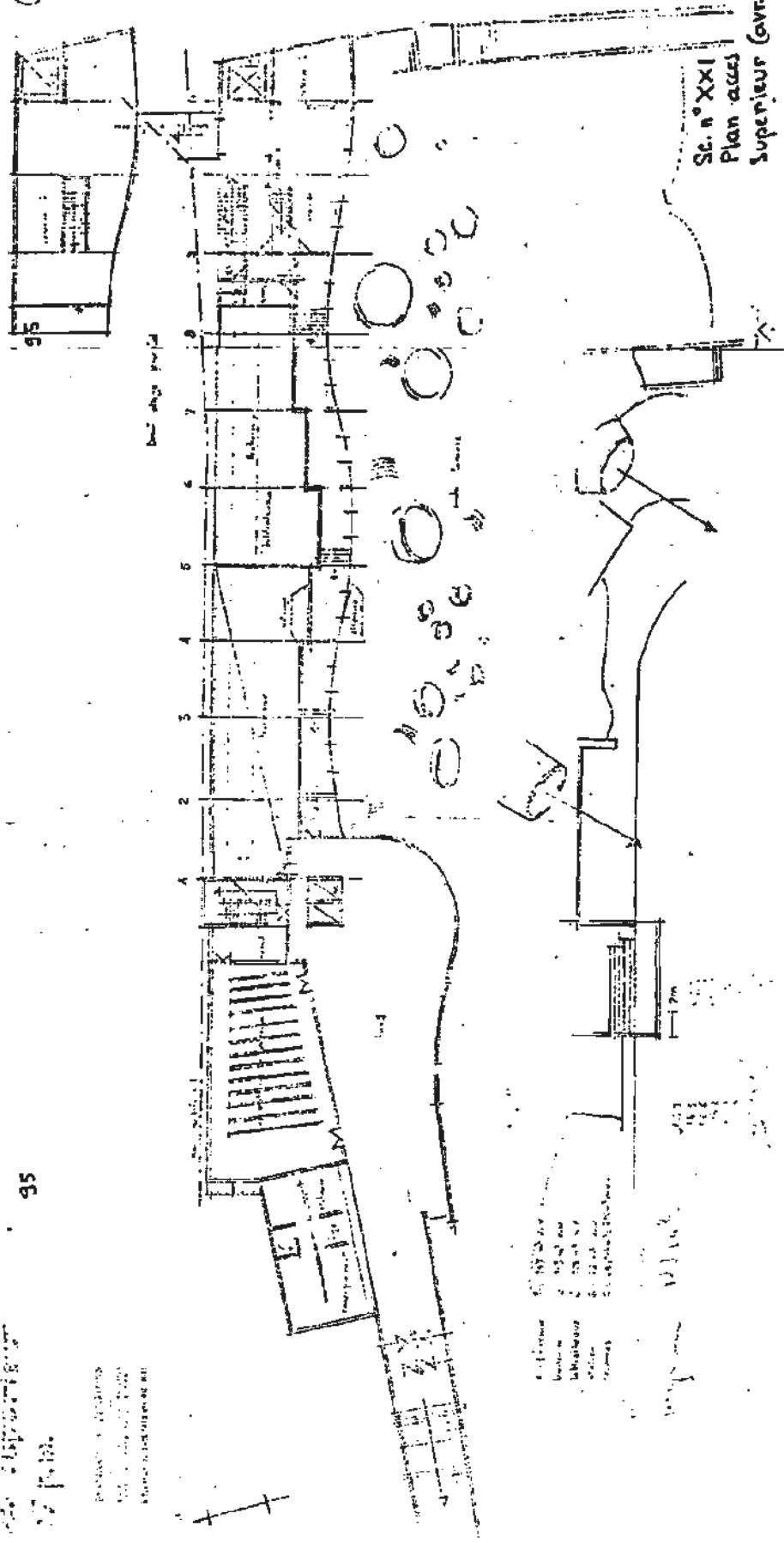


Se. n° XX
coupe longitudinale (a)
détail poutre (b), détail rampe (c) 29/4/1968

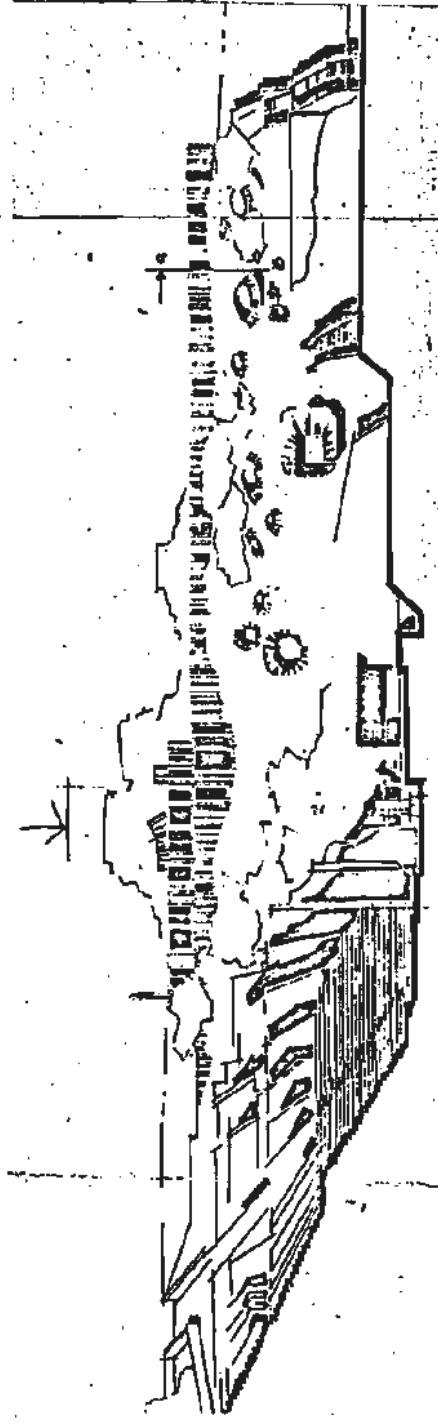
de l'apart 18
17 p.m.

95

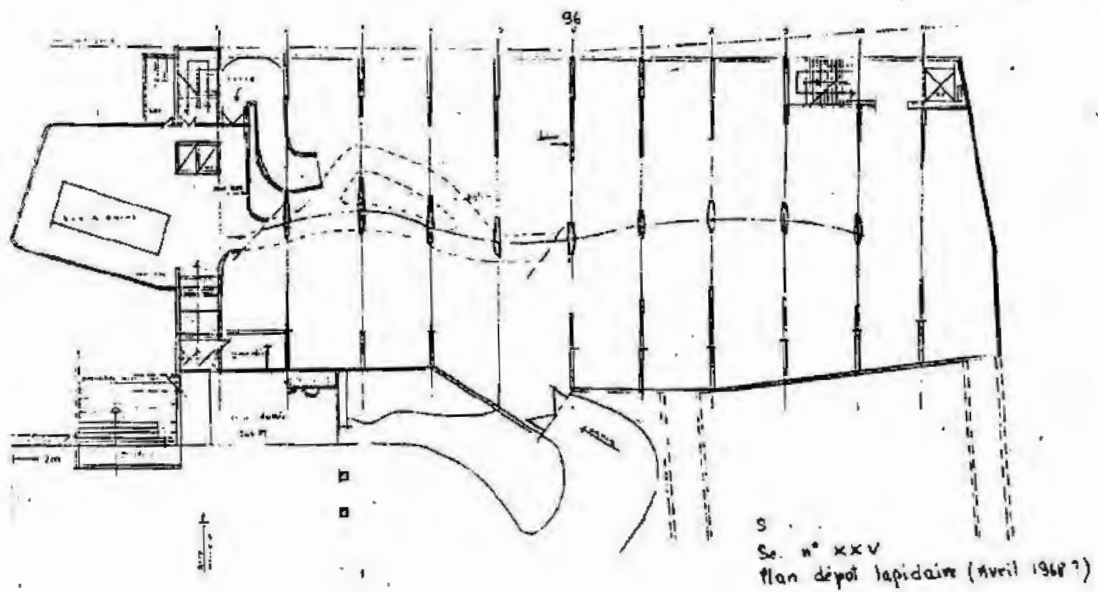
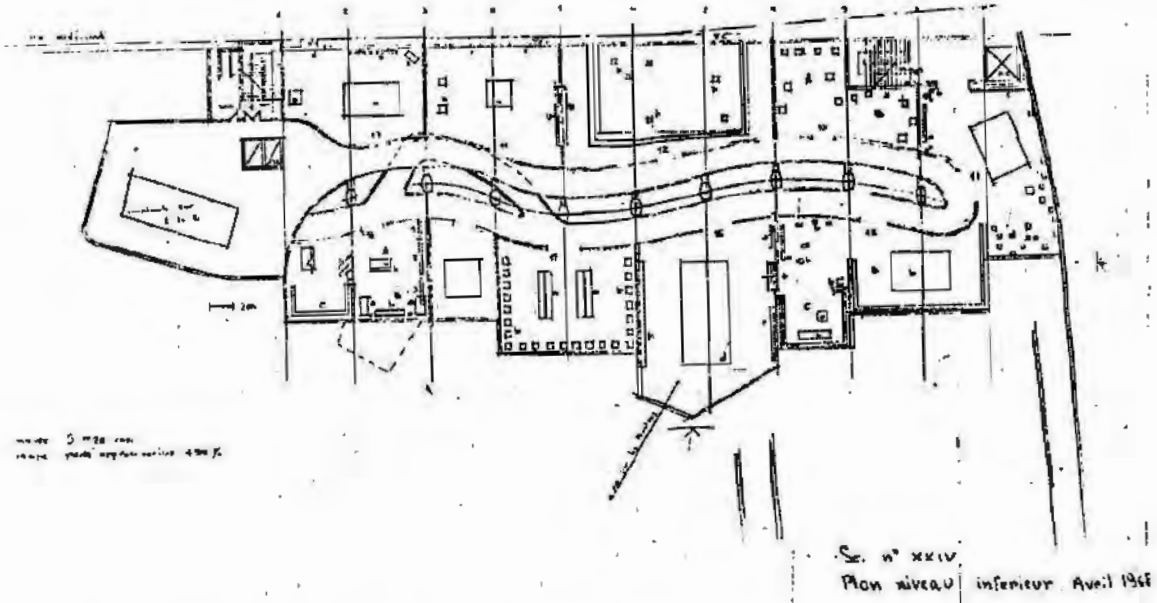
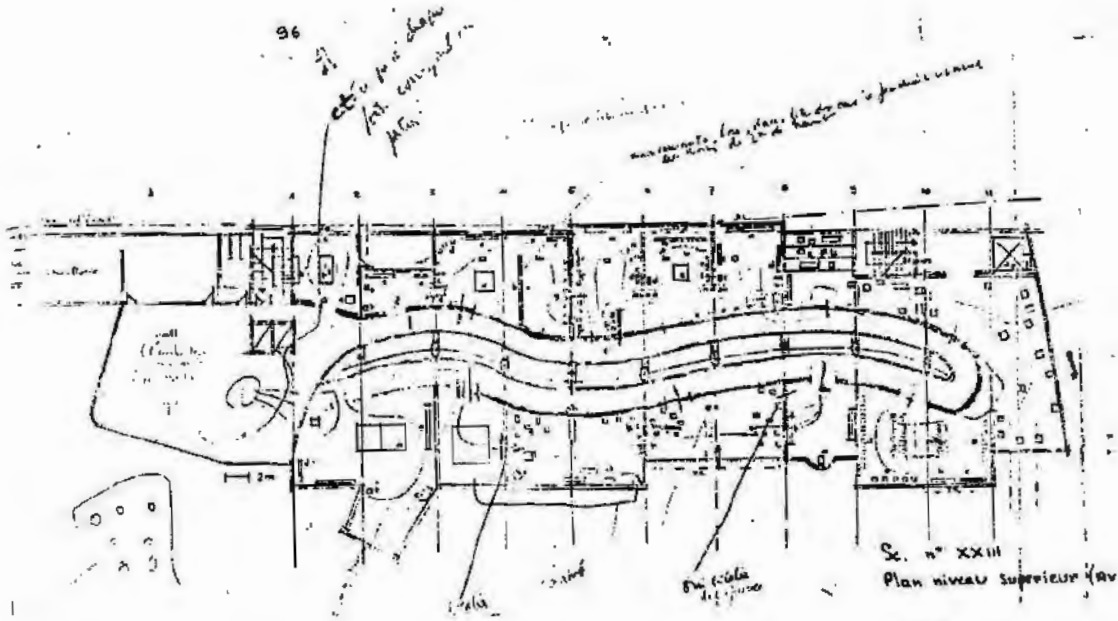
PROJET DE RECONSTRUCTION
DE LA VILLE DE
MONTREAL (1968-1970)



Sc. n° XXI
Plan axes
Superieur (avr. 1968?)



Sc. n° XXII
Elevation Sud
(avr. 1968?)



Chapitre II : MISE AU POINT ET REALISATION

Après la période de recherche pure qui se termine par le choix du parti architectural (projet III), nous abordons maintenant la seconde phase de la conception, celle de la mise au point et de la réalisation du bâtiment. Nous étudierons d'abord les projets qui font suite au projet III et qui n'en sont qu'un approfondissement. Puis nous aborderons les problèmes techniques qui se sont posés avant et pendant la construction. Le chapitre se terminera par un dossier photo sur le musée actuel. En forme de conclusion, sera présenté un tableau récapitulatif de l'évolution du musée.

A - MISE AU POINT -

Depuis Septembre 1967, les différents projets se succèdent sans discontinuité dans le temps. La rupture que nous instaurons entre le projet III et les suivants souligne l'étape décisive que représente celui-ci qui clôt la période de tâtonnements. Les projets IV et V et le projet définitif, sont les trois stades que nous avons déterminés pour cette période de mise au point, pendant laquelle on complète les données esquissées et on abandonne les éléments superflus.

- Projet n° IV - documents n° XXVI à XXX - Mai 1968.

En Mai 1968 est établie une nouvelle série de plans qui, sans apporter de modifications fondamentales, révèlent certaines rectifications, à l'analyse de trois catégories de documents : les coupes, le plan masse et l'élévation de la façade Nord.

Les coupes transversales, dont nous avons longuement parlé dans le projet précédent, sont développées et précisées (sc. n° XXVI, p. 101). Elles sont au nombre de neuf (coupes A B, secteur gagné à l'Ouest et 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8. Chaque chiffre correspond à un pilier sur les plans). C'est une option fidèle au projet précédent qui est développée et représentée pour chaque tranche successive du musée. Ces coupes nous apportent deux précisions, l'une concerne la hauteur des cloisons, l'autre la nature des plafonds.

coupes
trans.
n°XXVI
p. 101
et
n°
XXVII
p.102

Etudions plus précisément la coupe 8 sur laquelle la présence de personnages donne une indication de l'échelle. On distingue nettement que la cloison est un peu plus haute que les personnages. Compte tenu de la taille d'un homme, on peut suggérer une hauteur d'environ deux mètres. C'est une évolution importante si l'on se souvient que l'esquisse du projet précédent suggérerait un mur beaucoup plus élevé, refermant complètement les salles sur elles-mêmes. Il faut sans doute y voir l'une des conséquences de l'intervention du muséologue qui agit dans le sens de l'ouverture de l'espace, nous l'avons vu sur les annotations du plan n° XXIII.

Le deuxième élément nouveau est la description précise du plafond. Sur la coupe 7, les coffrages forment des arcs de cercle côte à côte, en plan, ce sont de larges bacs rectangulaires aux angles arrondis qui relient un pilier à l'autre. Ce détail révèle une sensibilité particulière au traitement du béton. On retrouvera cette préoccupation en d'autres occasions. Ce parti d'adoucir les volumes intérieurs par des courbes, jonctions arrondies ou caissons, fait suite à la coupe "baroque" du projet III. En outre, le gigantisme du bâtiment,

en ce qui concerne l'espace d'exposition, trouve une compensation harmonieuse dans le soin avec lequel sont traités les détails. La qualité des matériaux employés et leur finition différencient l'édifice de certains types de constructions actuelles plus modestes, tels que les parkings souterrains qui présentent par ailleurs de grandes similitudes : dimensions, volume intérieur ouvert, béton brut.

Le deuxième point important de ce projet IV est la simplification de l'aspect extérieur du musée. Le plan masse (sc. n° XXVIII, p. 103) ne révèle pas de différences notoires dans la forme même qui est seulement précisée. Au Nord-Ouest, on trouve un volume aux formes complexes, bien qu'il rejette l'emploi de la courbe : les appartements; au-dessous s'étend, toujours en superstructure, le niveau "accès supérieur" (sc. n° XXIX, p. 104) dont le toit est arrangé en terrasse. Les habitants du quartier et les promeneurs pourront y accéder librement depuis la rue pour contempler le site et la vue sur LYON, ce qui est une initiative digne d'intérêt. Des bacs de fleurs et un revêtement spécial sont prévus. Cet aménagement accentue encore le rapport entre musée et site, puisque l'édifice lui-même en provoque la découverte. Des niveaux inférieurs, on ne distingue qu'un pan de terre recouvert de verdure. Ici intervient une simplification. Les ouvertures qui perçaient la butte dans le projet précédent, étaient nombreuses et indéterminées. Une sélection rigoureuse est opérée, on ne conserve que deux canons de lumière dont la position est définitive et deux fentes situées dans la partie haute de la butte. L'emplacement du parking est déterminé et l'accès au musée, jeu complexe d'escaliers et de passages, défini. C'est un élargissement du champ des préoccupations, l'édifice se précisant, on se soucie des abords.

plan masse n° XXVIII p. 103

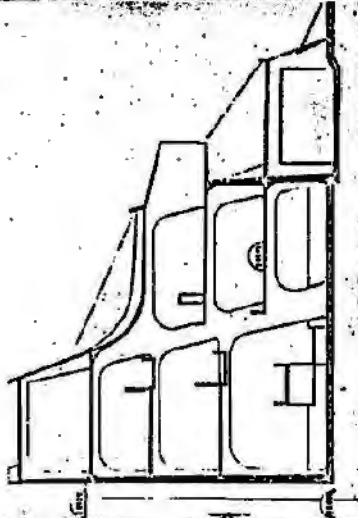
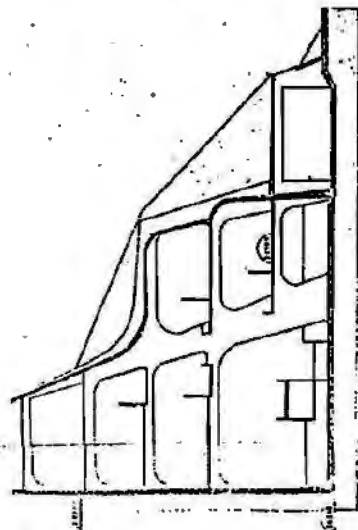
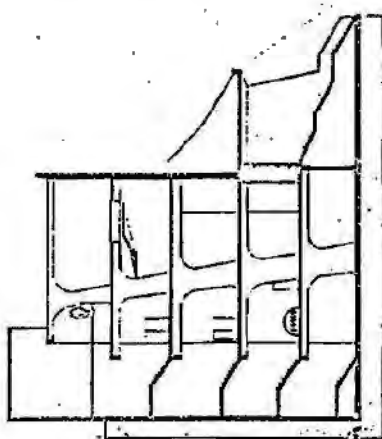
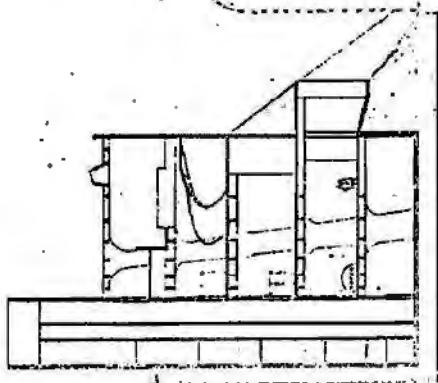
plan n° XXIX p. 104

La dernière mise au point concerne l'élévation de la face Nord, sur la rue Cléberg qui est considérablement élargie, car le front du musée est en retrait par rapport aux maisons voisines. Nous trouvons la représentation graphique de la façade

Elévat. sur la planche n° XXX, p. 104). Elle présente une forme très allongée venant s'encastrent et pour ainsi dire, disparaître dans la déclivité que dessine la rue à cet endroit. Les bâtiments sont donc relativement élevés dans la partie Est (à gauche sur l'esquisse) et vont en diminuant à l'Ouest. Leur aspect est très sobre, à tel point qu'on pourrait les comparer à une construction de caractère défensif. Ils se composent de trois ensembles distincts : à l'Est, un bloc compact aux ouvertures groupées à l'extrémité (une porte et quatre meurtrières de tailles diverses), contient les locaux administratifs. A l'Ouest un bloc supérieur d'où émergent deux canons de lumière, abrite les appartements de fonction, celui du Conservateur et du gardien. Plus à l'Ouest encore, les murets qui délimitent l'accès au parking et au musée donnent visuellement l'impression de prolonger la façade déjà très étirée. Malgré ce défaut et quoi-que très austère, elle présente l'avantage, grâce à sa sobriété, de bien s'intégrer à l'environnement. Le passage s'effectue sans encombre avec les maisons situées à l'Est (elles ne sont pas représentées sur l'esquisse). Toutefois, ce n'est pas encore ici la version définitive.

Si ce projet IV n'est qu'une mise au point et une simplification des éléments déjà contenus dans le précédent, le processus s'accompagne dans le projet V, dernière étape avant le stade définitif, de modifications plus profondes.

101

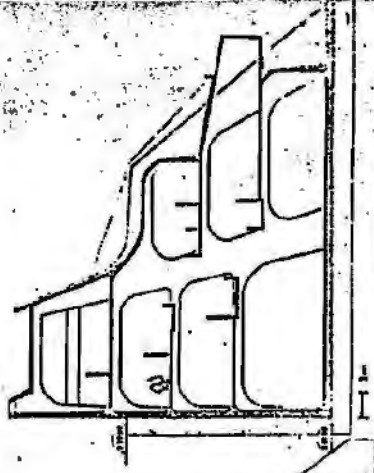
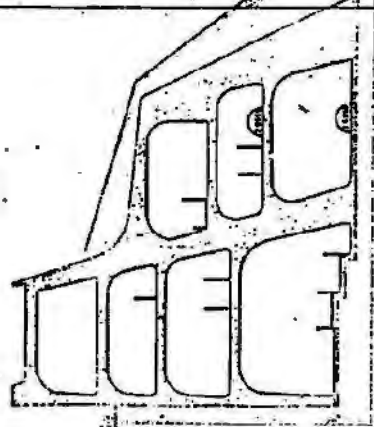
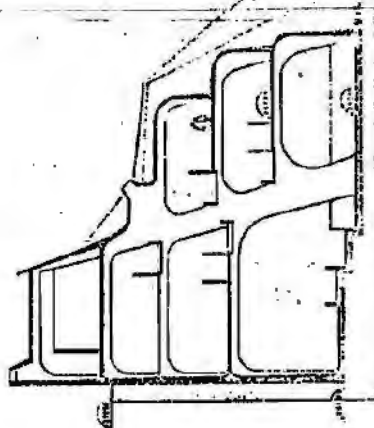
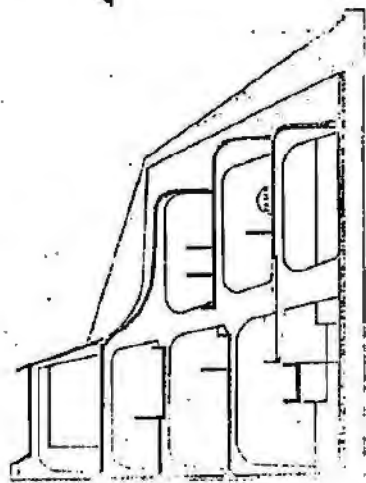


Coupe 4.

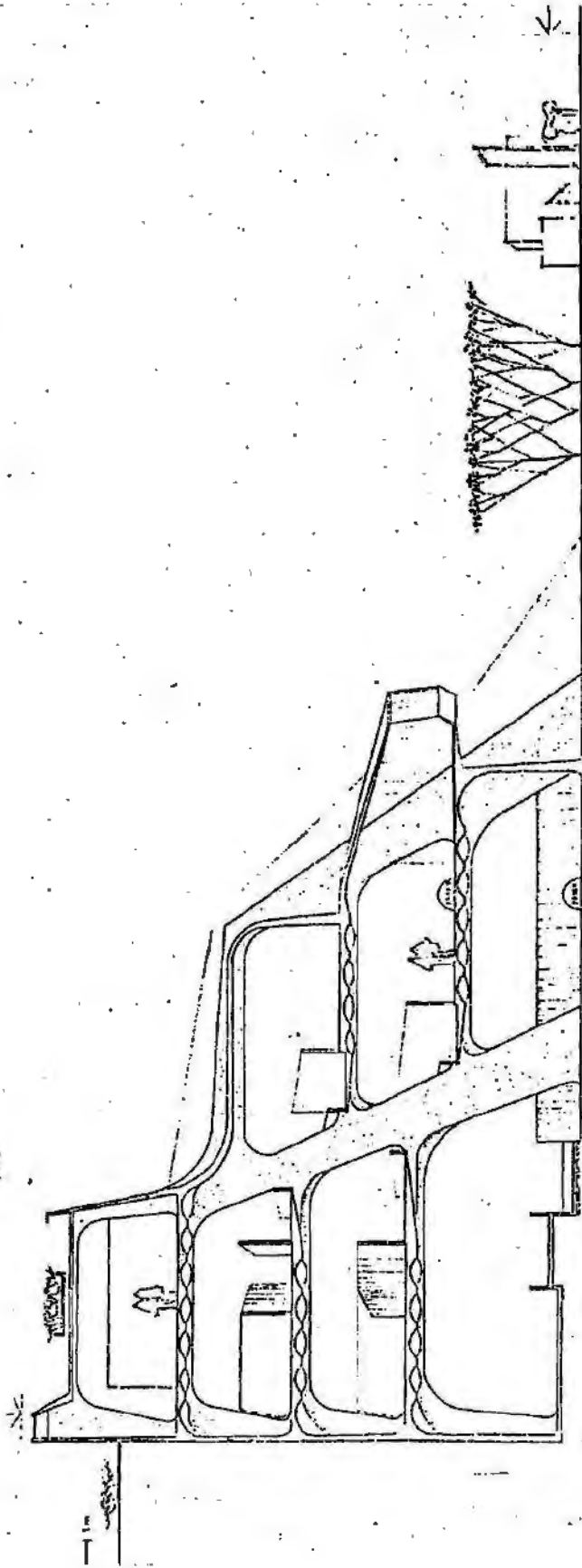
Coupe 5.

Coupe 6.

Coupe 8.



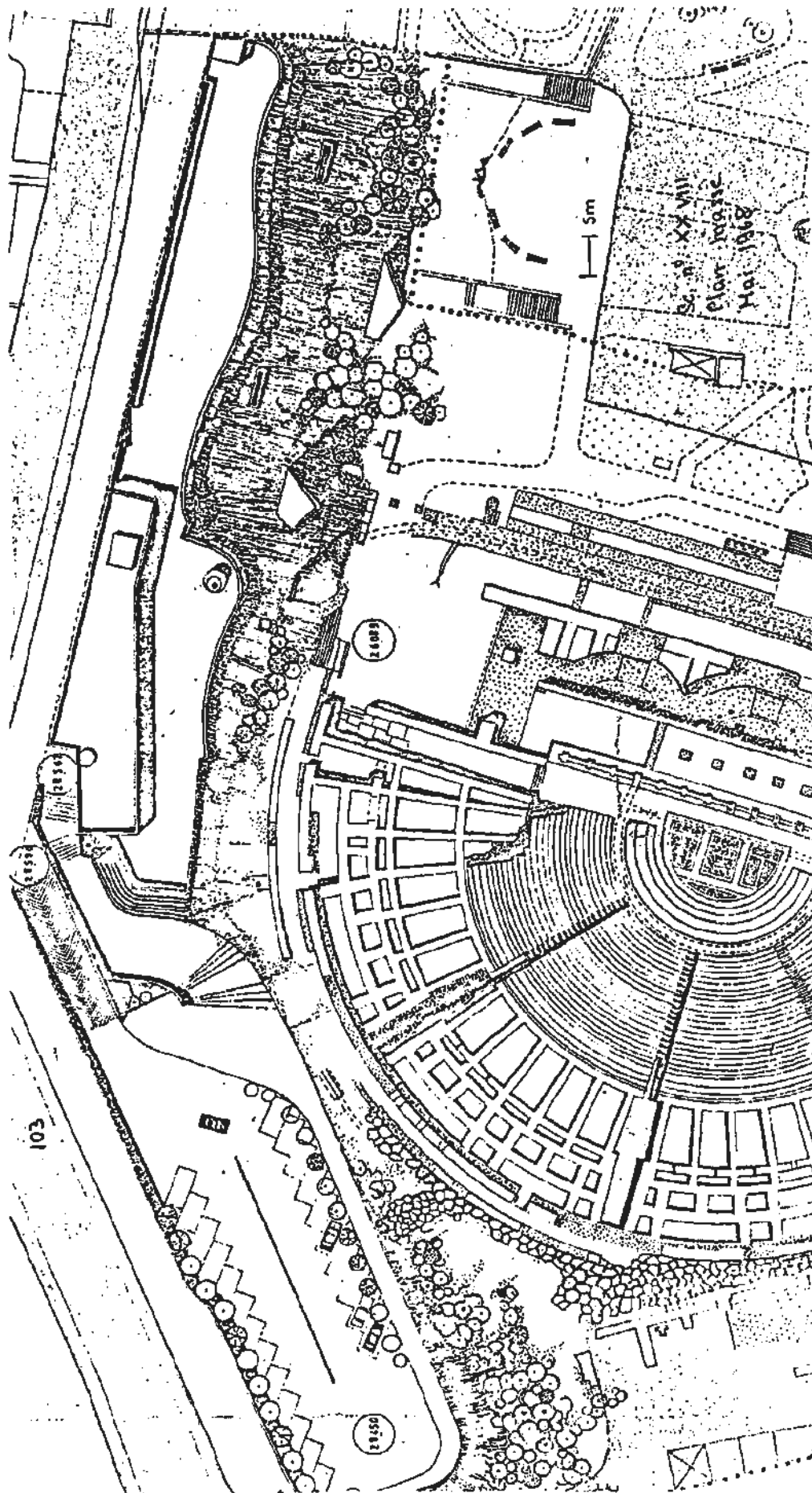
Se. n° XXVI
Coupes transversales - Mai 1901

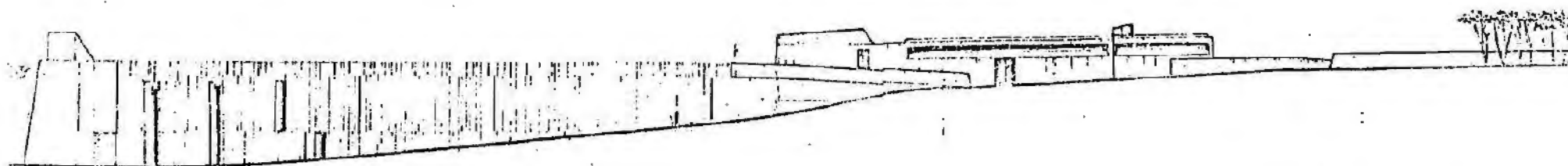


S. n° XX VII
Coupe transversale: Mai 1968.

COUPE 7.

Plan XX VII - section de coupe

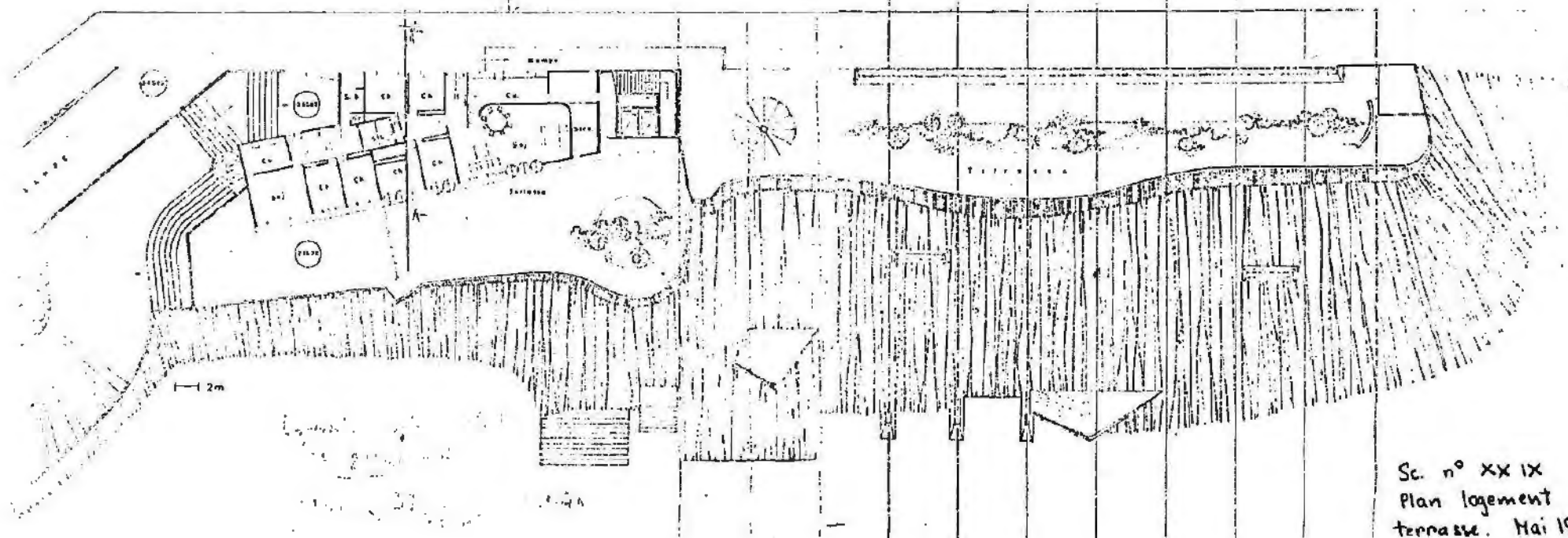




Echelle 2m

Se. xxx
Elevation Nord
Mai 1968

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11



Sc. n° XX IX
Plan logement
terrasse. Mai 1968

- Projet n° V - Documents n° XXI à XLII - Juillet 1968.

Comme le projet s'affine de plus en plus, le nombre des documents augmente et nous rassemblons, pour ce projet de Juillet 1968, douze planches, comportant jusqu'à sept figures. L'étude sera concentrée autour de trois points principaux :

- les modifications sur coupes, sur plan et la représentation graphique des volumes intérieurs. A son terme, sera présentée la première maquette du musée, qui est réalisée à peu près à cette époque.

coupes
trans.
n°
XXXI
XXXII
XXXIII
XXXIV
p.114
à 117

Les coupes (sc. n° XXXI à XXXIV, p.114 à 117) : les coupes transversales sont au nombre de douze, une par trame et une pour la partie Ouest. Elles laissent apparaître pour huit d'entre-elles (les coupes 2 à 9), une évolution fondamentale par rapport au projet précédent : un recul de la paroi amont vers le Nord accompagné d'un déplacement de l'axe central dans la même direction. Ces deux remaniements se font indépendamment de la superstructure qui conserve sa place en surface, se désolidarisant ainsi du bâtiment souterrain. En effet et si l'on compare la coupe de la trame 5 du projet IV à celle du projet V, on constate que, dans le premier, le pilier central incliné s'élève du niveau lapidaire au niveau accès supérieur. Dans le deuxième, l'axe s'arrête au niveau supérieur, c'est-à-dire qu'il ne structure que la partie exposition, le niveau des services fait alors figure de pièce rapportée. Cette tendance s'accentuera dans le projet définitif. Ces modifications permettent un gain de place important, sans changer quoi que ce soit à la partie émergée du bâtiment. En effet, l'agrandissement de l'édifice se fait uniquement dans sa partie souterraine, du côté de la rue. Il suffit d'ailleurs de comparer les surfaces pour évaluer la place gagnée.

Niveau supérieur, projet IV : 1.660 m², projet V : 1.850 m²;
Niveau inférieur, projet IV : 1.760 m², projet V : 2.030 m²;
Dépôt lapidaire, projet IV : 2.000 m², projet V : 2.150 m².

Le décalage de l'axe dans le même sens est nécessaire pour l'équilibre du bâtiment, de part et d'autre les espaces sont ainsi de tailles comparables.

coupe
long.
1°
XXXIIIa.
p.116

La coupe longitudinale (sc. n° XXXIII a, p. 116) est très proche de celle étudiée pour le projet III (n° XX). On relève cependant une différence qui correspond à la modification des coupes transversales. Les piliers, dont la jonction avec les poutres est soulignée, traversaient le bâtiment complètement. Maintenant, ils s'arrêtent au niveau supérieur, la partie haute devient autonome. En outre, les paliers ménagés toutes les deux ou trois trames, sans considération à l'égard des salles, ne sont plus répartis de la même façon. Il n'a pas été possible d'obtenir de confirmation, mais on peut supposer que ces modifications importantes répondent au besoin de séparer davantage chacune des salles. En effet, dans la coupe du projet III, les différences de niveaux, ruptures visuelles et physiques pour le visiteur, intervenaient au hasard de l'équilibre architectural seul, au risque de scinder une même salle en plusieurs paliers, lesquels correspondaient verticalement les uns aux autres, une élévation du niveau intermédiaire se répercutant automatiquement aux niveaux supérieur et inférieur. Dans le projet V, les mouvements des paliers sont dissociés d'un étage à l'autre, (puisque les salles ont des dimensions diverses), la hauteur sous plafond devient donc variable. Cette transformation est intéressante, car elle illustre un cas où la muséologie a imposé des changements notables à l'architecture.

Les plans :

plan
n°XXXV
p.118

Procédons maintenant à une étude par niveau. Celui des appartements ne présente pas d'intérêt particulier, ses modifications étant de détail. En revanche, le niveau accès supérieur (sc. n° XXXV, p. 118) est le lieu de plusieurs remaniements.

Comparons-le au stade du projet III, celui du projet IV n'étant pas représenté. La forme d'ensemble est similaire avec ses deux parties distinctes et la façade Sud qui exploite la ligne courbe. Mais la partie Ouest s'étend en repoussant le mur Nord. Il en résulte une disposition plus aérée et plus

rationnelle des locaux, ainsi l'ascenseur qui faisait saillie par rapport à l'escalier et empiétait sur le passage, est maintenant parfaitement intégré à la cage d'escalier. La salle de conférence est plus vaste et de nouveaux espaces comme la librairie, le lavabo, etc... prennent place. Un escalier monumental en colimaçon, vient s'inscrire dans l'avancée incurvée de la façade. Il permet un accès direct aux niveaux d'exposition, l'usage de l'ascenseur ne lui étant préféré que pour se rendre à un endroit précis ou remonter en fin de visite. Il constitue le "morceau de bravoure" (dans la presse) de l'architecture et nous l'étudierons plus à fond à la fin de ce chapitre.

La partie Est qui regroupe les services, subit elle aussi des changements. Le couloir de circulation Sud qui desservait les pièces, est repoussé contre la paroi Nord. Il n'est donc pas éclairé puisque, nous l'avons vu, cette façade est presque aveugle. Mais les différentes salles bénéficient, elles, directement de la vue sur le site et du maximum de lumière. Les locaux dénombrés par le programme de 1968 restent les mêmes, mais leur répartition et leur taille sont différentes. Les trois bureaux : celui du Conservateur, du Conservateur-adjoint et de la Secrétaire sont groupés à l'Ouest et voient leur surface réduite. Ensuite vient la bibliothèque, puis la réserve des petits objets, qui a été déplacée. La chaufferie qui se trouvait au niveau supérieur, à l'Ouest, est située près de la réserve, juste sous le toit. Ce qui permet de faire sortir plus facilement les cheminées pour la ventilation. Elles apparaissent sur la terrasse.

plans
n°
XXXVI
XXXVII
XXXVIII
p. 119

Les niveaux supérieur (sc. n° XXXVI, p. 119), inférieur (sc. n° XXXVII, p. 114) et dépôt lapidaire (sc. n° XXXVIII, p. 119) font aussi l'objet d'une évolution. Comme nous l'avons vu à l'analyse des coupes, leur largeur est augmentée, sauf dans la partie du hall et des trames 10 et 11. En ce qui concerne les deux niveaux d'exposition, ce que laissaient prévoir les annotations portées sur le plan du projet III, est appliqué. De nombreuses cloisons sont supprimées dans l'aménagement des "salles" qui deviennent ainsi des "espaces" et la circulation d'un lieu à l'autre se fait sans l'intermédiaire de la rampe,

par des escaliers ou des plans inclinés. Suivant le même principe, le cloisonnement du dépôt lapidaire est supprimé. Il devient un immense espace, libre d'être aménagé comme on le choisira. Dans cet avant-dernier projet, on constate en quelque sorte une revanche de la muséologie qui se libère d'un espace imposé et compartimenté pour en créer un de toutes pièces. Celui-ci correspond à une certaine "respiration" des collections et au cheminement longuement réfléchi du futur visiteur.

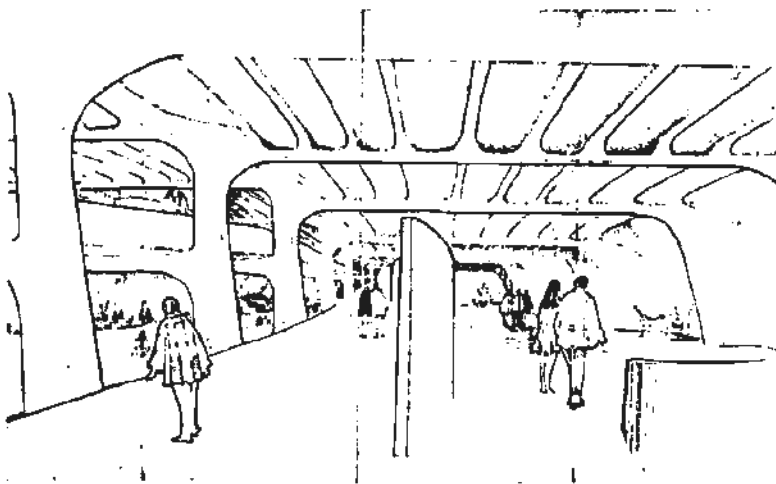
On constate aussi quelques variantes dans le dessin de la façade Sud, qui sont l'expression d'une tendance allant vers un effacement des angles et des décrochements brutaux. Ces modifications annoncent déjà dans quel sens seront pratiquées celles de la phase finale. Cette façade était constituée presque uniquement de décrochements à angles droits. Or, des sections obliques apparaissent, principalement aux extrémités de la façade, comme pour la refermer sur elle-même. Il s'agit d'assouplir les formes, de supprimer le plus possible les recoins ou les avancées qui pourraient arrêter le regard. De même, à l'intérieur, des détails nouveaux révèlent la même démarche : gommage systématique des angles droits qui sont remplacés par une jonction arrondie, entre deux murs, ou entre un pilier et un mur. On retrouve le soin extrême apporté au matériau, mais surtout un effort pour modeler le volume intérieur de façon à lui donner la fluidité et la souplesse nécessaires pour lutter contre l'aspect austère du béton laissé brut de décoffrage. Le danger d'un tel choix, la mollesse des formes qui risque d'en résulter, n'est pas à craindre ici, car les piliers dont la cadence est accentuée par les caissons du plafond, impriment un rythme vigoureux à l'ensemble, et sont comme autant de points forts autour desquels les formes les moins rigides trouvent place.

Ajoutons, pour terminer cet inventaire, que les issues du niveau lapidaire sont agencées différemment. On retrouve une entrée des visiteurs à l'Ouest, précédée d'un long escalier. L'entrée des camions, au lieu de former une avancée oblique, est réduite à une simple ouverture pratiquée dans la façade. L'embranchement formant balcon qui était suggéré dans le projet III, au niveau inférieur, est définitivement supprimé.

plan
masse
n°
XXXIX
p. 120
Élévat.
cro-
quis
n° XL
p. 121

Le plan masse (sc. n° XXXIX, p. 120) et la façade Sud (sc. n° XL, p. 121) continuent à évoluer normalement. Le croquis représente le musée vu de l'Odéon, il a l'avantage de bien situer le bâtiment dans le site puisqu'on distingue au premier plan le théâtre et les jardins, puis derrière le musée les maisons, mais il n'apporte aucun élément nouveau.

Les deux perspectives qui représentent, la première une vue d'ensemble de l'intérieur du musée, la seconde la vue depuis le hall du niveau supérieur avec l'arrivée de l'escalier, sont les rares essais pour visualiser l'espace intérieur, que nous ayons.

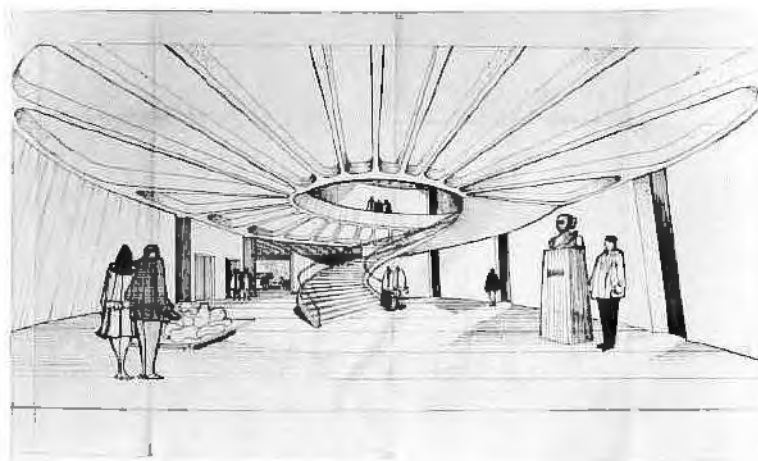


Sc. n° XLI
Perspective d'en-
semble. Juillet
1968.
(Archives Cabinet
ZEHRFUSS).

Pers-
pec-
tive
n°XLI

La perspective d'ensemble reproduite ci-dessus situe dans l'espace un nombre de données que nous avons déjà étudiées sur les documents plus techniques que sont les plans et les coupes. Sans apporter d'éléments nouveaux, elle met en valeur l'espace très aéré du musée, sensation due aux modifications récentes apportées aux cloisons. Le rythme régulier des piliers massifs répond bien aux courbes de la rampe et des cloisons. La qualité du travail du béton prend ici toute sa valeur. On le voit sur les caissons du plafond et sur les raccords arrondis entre pilier et mur, à droite, et pilier et poutre, à gauche du croquis. Il faut insister sur

le fait que cette perspective dessinée en Juillet 1968 représente, à quelques détails près, d'une façon frappante, l'intérieur actuel. (Comparer avec la photo n° 39 p. 179 , qui montre le musée sous un angle de vue très proche.) A cette époque, le travail théorique de la conception est presque terminé.



Sc. n° XLII

Perspective des premières salles, du bas de l'escalier. Juillet 1968.

(Archives Cabinet ZEHRFUSS).



Ill. n° 7

L'escalier et les premières salles tels qu'ils ont été réalisés.

L'angle de vue est le même que sur le dessin.

pers-
pec-
tive
n°XLII

La perspective représentant l'escalier et les premiers espaces d'exposition reproduite ci-dessus, donne une idée de la monumentalité de l'ensemble. Cet escalier à vis d'une demi-révolution, relie le hall d'accueil et le hall du premier niveau d'exposition. C'est donc l'arrivée principale conduisant aux salles, c'est pourquoi il convient de le souligner.

Les plafonds de l'accès supérieur (au-dessus du vide de l'escalier) et du niveau supérieur (au départ de l'escalier), sont constitués de caissons qui rappellent ceux des salles et qui simulent les pétales d'une grande marguerite. Ces formes convergent toutes vers l'ouverture circulaire de l'escalier, le mettant en valeur. La descente est éclairée par un puits de lumière situé en surplomb. Pour des raisons d'espace et de logique, l'orientation de la spirale sera par la suite inversée, c'est-à-dire que les visiteurs ne seront pas dirigés sur les murs de droite, comme c'est le cas sur le croquis, mais vers les salles et les ascenseurs. Le dessin d'une belle exécution est, comme le précédent, très proche de ce qui sera réalisé; la comparaison avec la photo l'atteste.

Ces perspectives relèvent de la troisième catégorie des dessins d'architecture, "les dessins de présentation" (cf. la classification parue dans : Figuration graphique en architecture). Leur rôle, magnifier l'architecture proposée au client en accentuant les effets esthétiques, apparaît très bien dans la perspective de l'escalier qui est un exemple typique de ce style de dessins.

Les apports de ce projet V peuvent se résumer ainsi : élargissement du musée, ce qui entraîne la désolidarisation de la superstructure; mise en place d'espaces d'exposition plus ouverts; enfin, modelage du volume intérieur avec la nouvelle découpe, plus souple, de la paroi Sud, les jonctions arrondies et l'escalier au plafond marguerite. Ces trois points, qu'ils soient modification du projet précédent ou simplement approfondissement d'un détail, respectent l'esprit défini par le projet III tout en le précisant. En outre, on augmente la surface d'exposition et on commence à libérer les "salles" de la tutelle architecturale.

. Première maquette -

Parallèlement à ce projet, l'équipe de M. ZEHRFUSS construit la première maquette du musée. Elle présente uniquement

la structure architecturale, l'organisation des différentes salles n'apparaît pas. L'intérêt est de vérifier les plans en réalisant le bâtiment à une petite échelle. Ainsi, l'aspect du futur musée et sa constitution interne sont mis en évidence.



Ill. n° 8

Première maquette.
Vue d'ensemble.

(Photo parue dans
Le Progrès, 28 Mars
1971).



Ill. n° 9

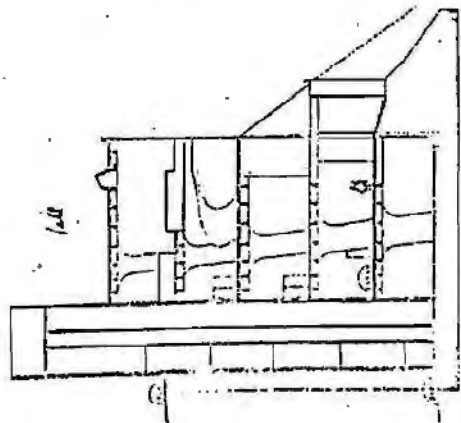
Première maquette.
Détail.

(Photo parue dans
MADELIN, Bâtir,
p. 52).

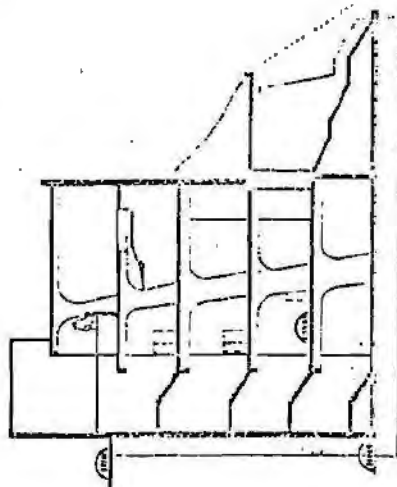
La photo n° 8 montre la maquette dans son ensemble avec la superstructure en partie haute, le début des gradins du théâtre à gauche et la butte reconstituée sur le musée souterrain. L'intérieur de la maquette, photo n° 9, présente le musée découpé selon un axe longitudinal découvrant ainsi la structure interne du bâtiment, piliers et poutres. Le bloc visible sur la droite renferme l'escalier et le monte-charge. On peut remarquer (portique du fond) que rien n'est encore prévu pour soutenir les terres sur la paroi extérieure, on

pense à ce moment qu'il suffira de les déverser sur la paroi pour recréer la pente de la colline. La réalité sera plus complexe.

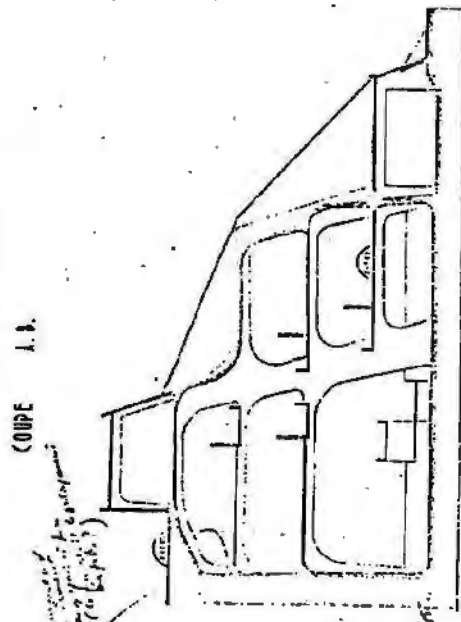
Cette maquette n'est que le test et la vérification des plans préalablement mis au point. Elle diffère en cela de l'usage qu'en font certains architectes contemporains. En effet, une tendance actuelle veut que la pâte à modeler et le balsa, au même titre que le papier, servent à l'élaboration d'un projet. La maquette n'est plus alors un simple moyen de vérification, elle devient un outil de recherche et reflète tous les tâtonnements d'une esquisse. Elle est plus particulièrement axée sur l'élaboration des volumes. Cela permet ainsi de supprimer la représentation graphique d'un bâtiment à trois dimensions sur une surface plane, qui suppose une transposition et le maniement d'un code complexe.



COUPE A.B.

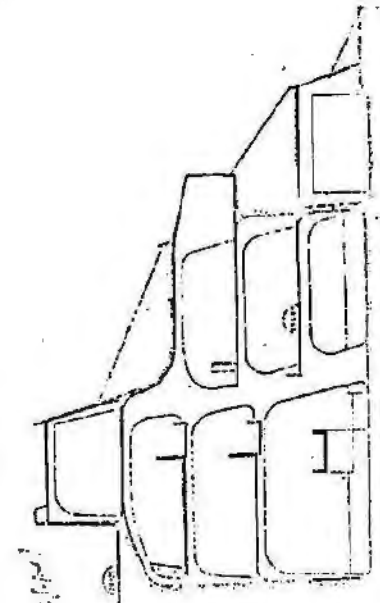


COUPE 1.

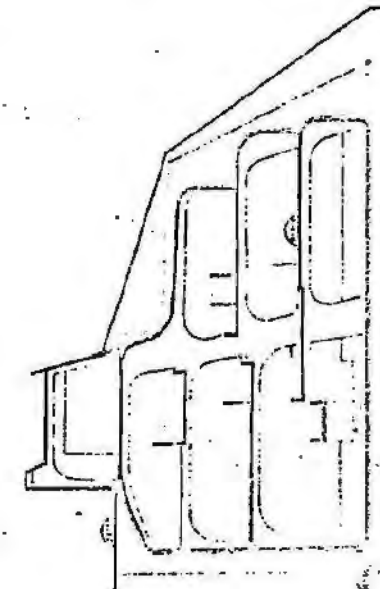


COUPE A.B.

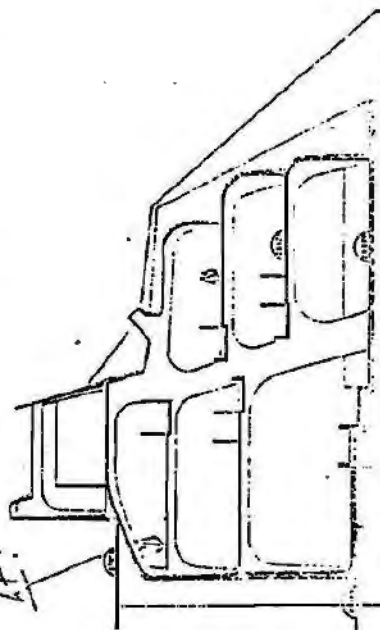
COUPE 2.



COUPE 2.



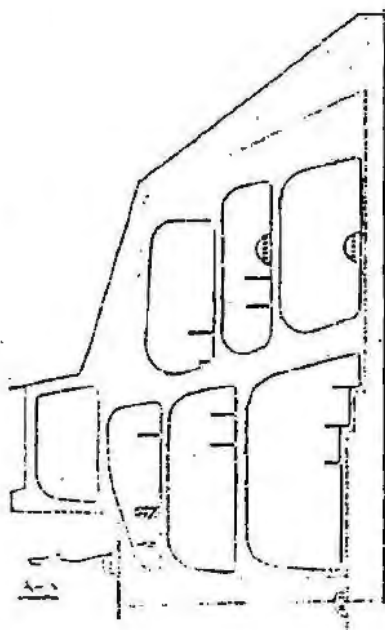
COUPE 4.



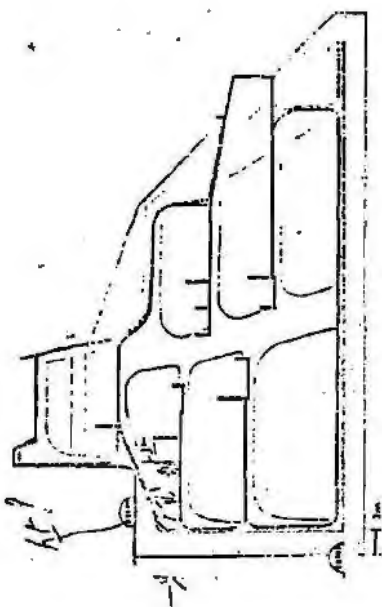
COUPE 3. 5.

11/11

Se. n° XXXI
Coupes transversales
Juillet 1968.

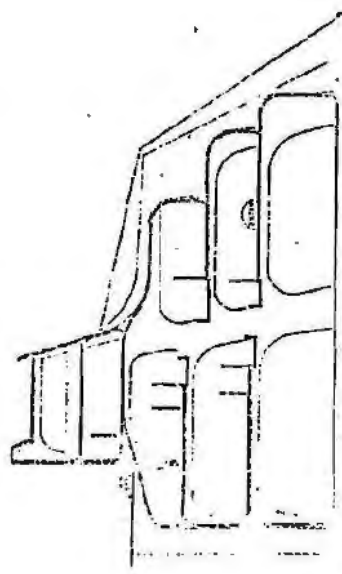


COUPE 6. L.

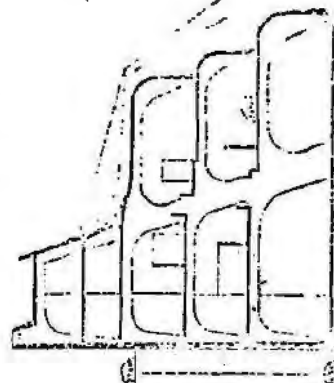


COUPE 8. L.

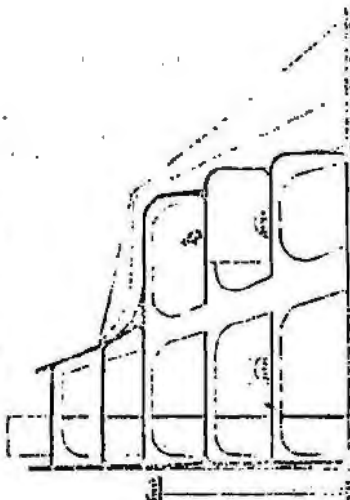
Coupe 9. L.



Coupe 10. L.

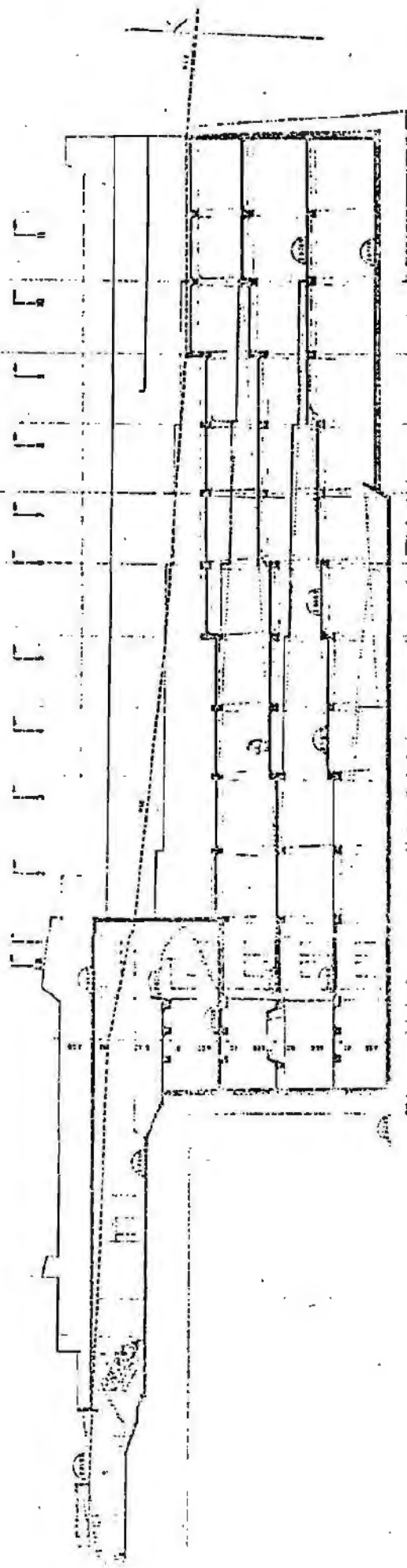


Coupe 11. L.



Sc. n° XXXII
Coupes transversales
Juillet 1968

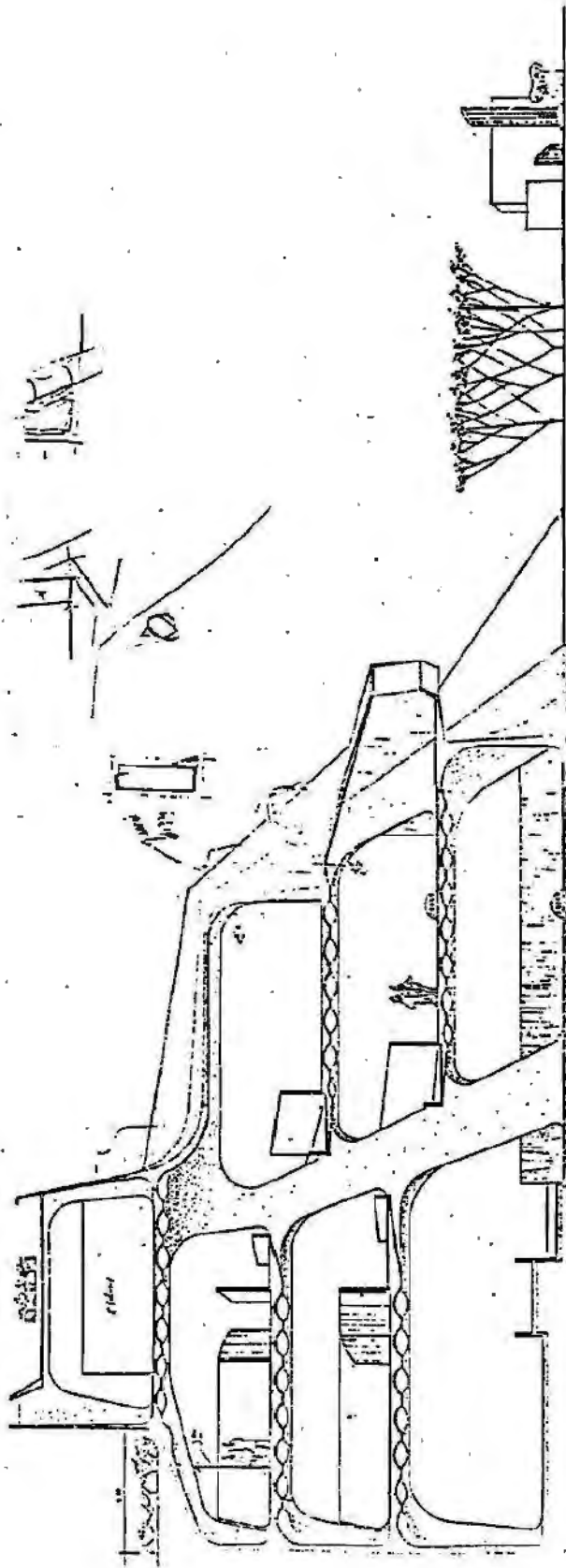
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11



Sc. n° XXXIII
coupe longitudinale. Juil. 1

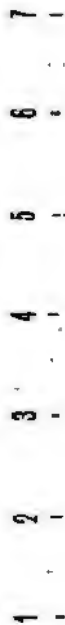
Corps C.D. 2

117

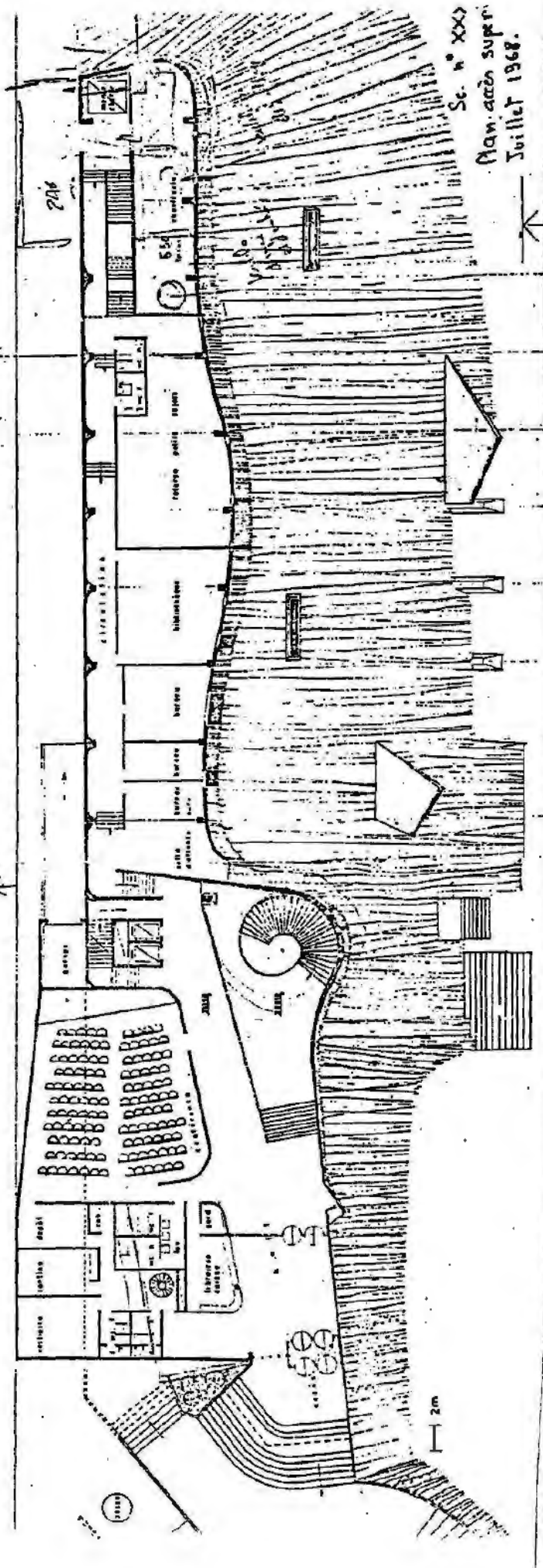


Sc. n° XXX IV
Coupe transversale à la frame;
Juillet 1968

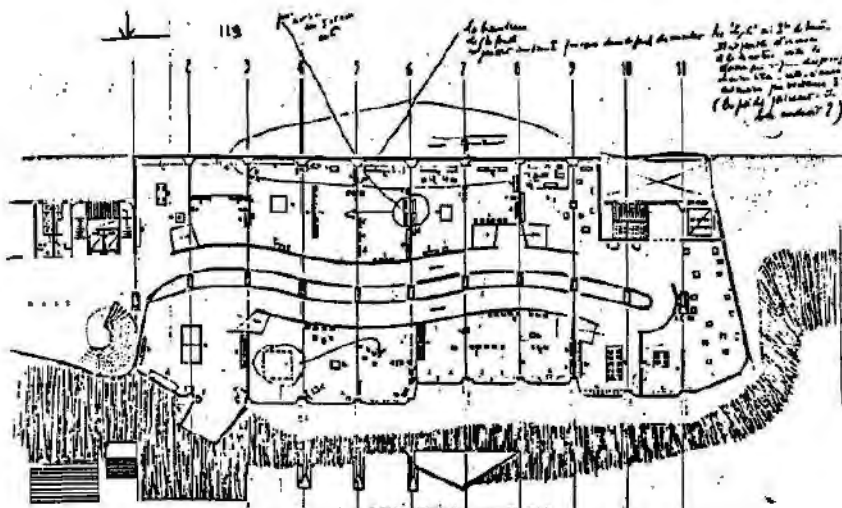
0000 7



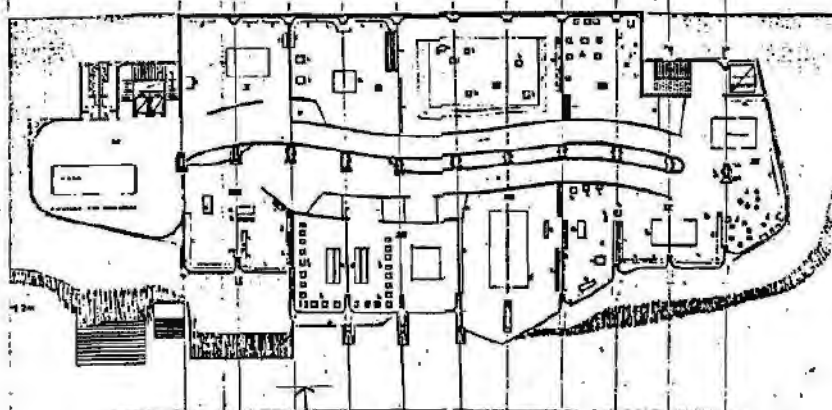
X fruit de l'arbre



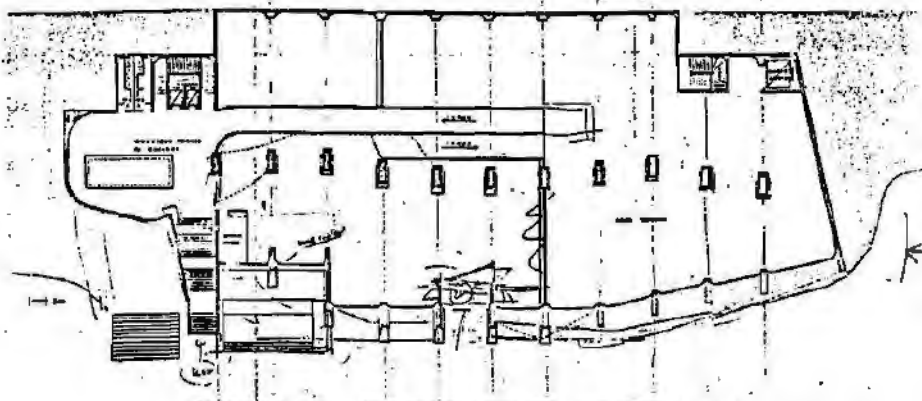
Se. n.° XXI
Plan: aèren superi
Juillet 1968.



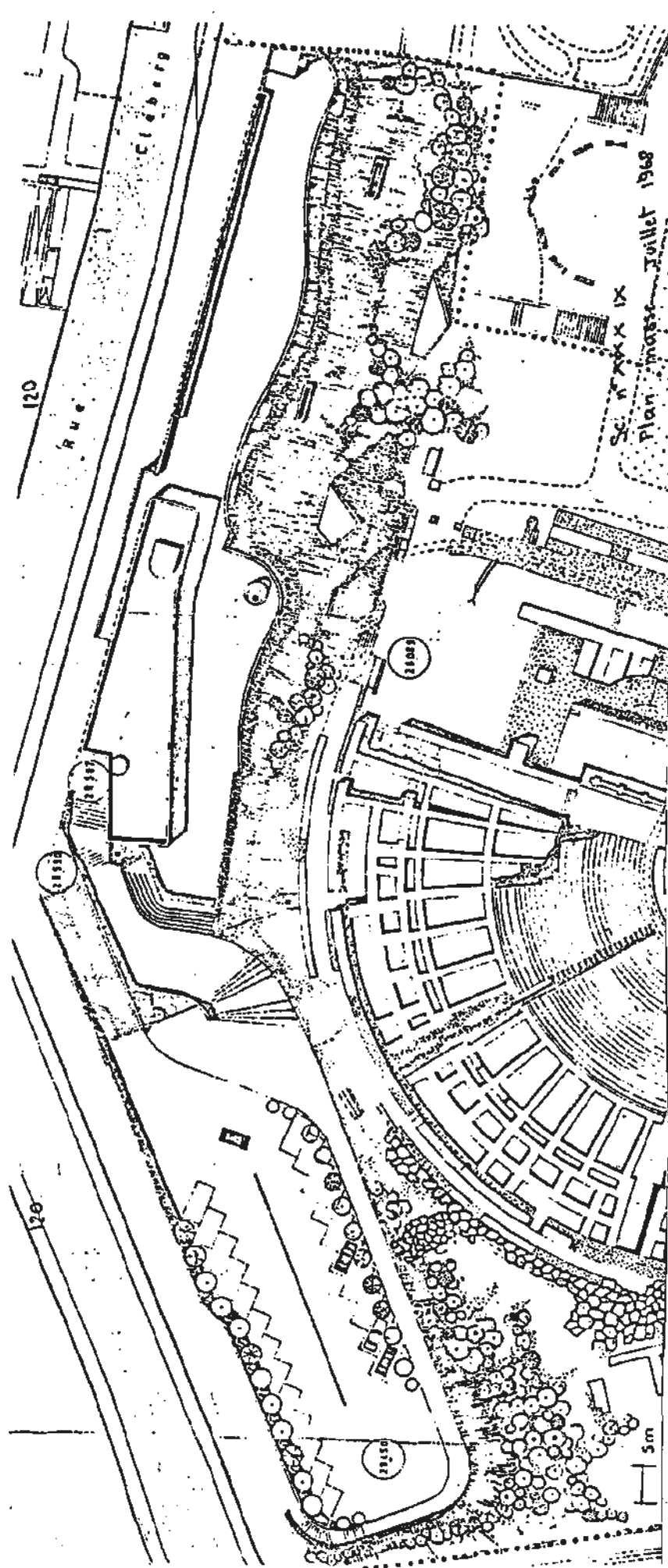
Se. n° XXX VI
Plan niveau supérieur
Juillet 1968

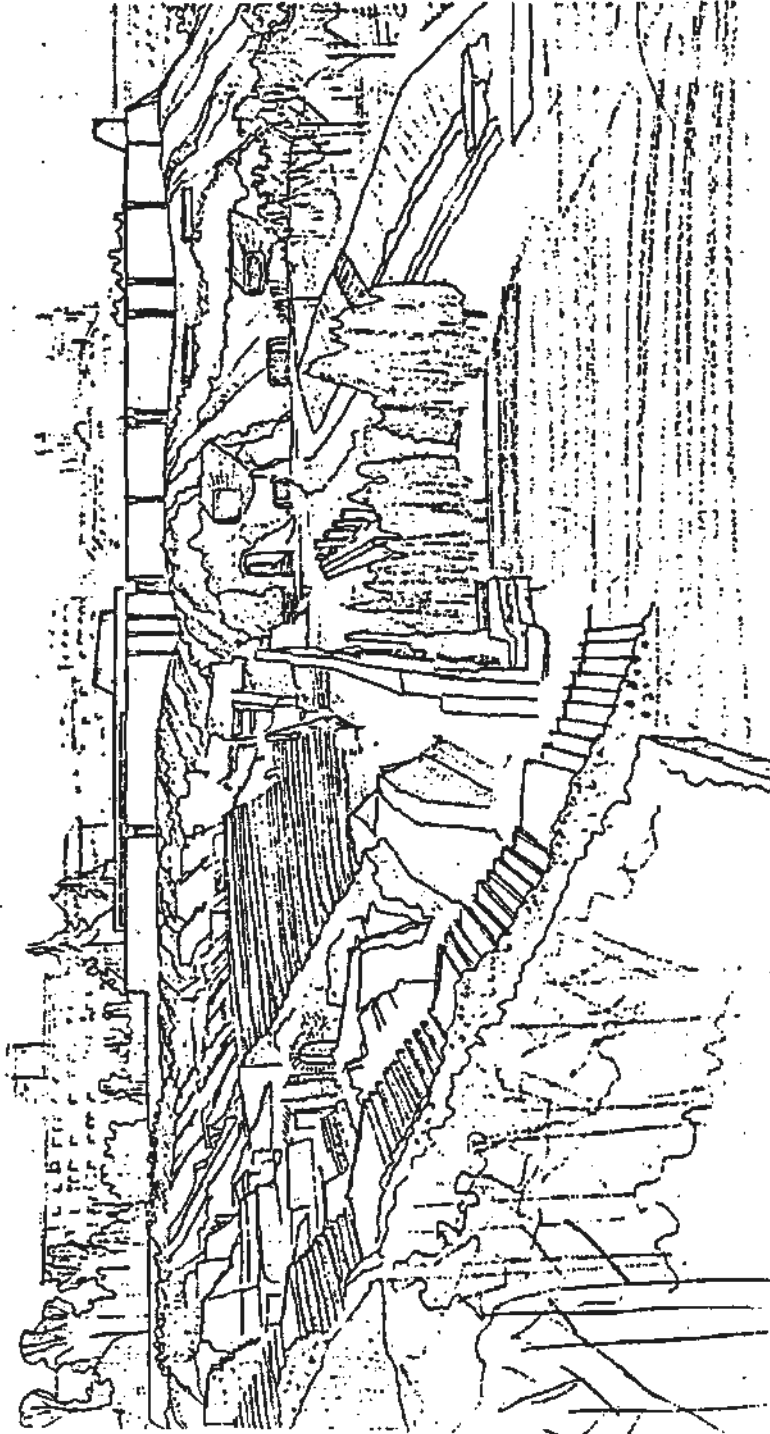


Se. n° XXX VII
Plan niveau inférieur
Juillet 1968



Se. n° XXX VIII
Plan dépôt lapidaire
Juillet 1968





Sc. n° XL
Elevation facade Sud - Juillet 1968

- Projet définitif (VI) - Documents n° XLIII et XLIV
illustrations n° 11 à 13
1970 à 1973

Ce projet VI ne constitue pas un tout homogène établi à une date précise comme les précédents. Il englobe plusieurs étapes, depuis le projet V jusqu'au stade définitif. En effet, il est plus simple de traiter en une fois les modifications intervenues durant cette période, car elles s'étalent sur une durée longue et sont moins significatives que les précédentes. Par ailleurs, il n'est plus possible de fonder notre analyse sur les documents originaux. Ils sont devenus trop complexes et trop volumineux. Leur échelle augmente considérablement (il faut plusieurs plans pour représenter un seul niveau) et le mode de représentation est modifié. L'unité de base, le "niveau", défini lors du projet II, ne recouvre plus la même réalité sur le dessin. Son point de départ et son terme se situaient à l'extrémité Ouest, ils sont maintenant au centre, à la trame 6. Cela entraîne une vision plus cohérente de l'ensemble, donc une meilleure lisibilité.

Ces précisions sur une codification complexe mettent en lumière un processus intéressant, celui de la représentation graphique en architecture. Une forme architecturale, parce qu'elle est originale, ne peut utiliser les schémas traditionnels (division en étages, appellations habituelles : rez-de-chaussée...) et secrète son propre mode de représentation. Mais celui-ci n'est pas rigide, il est amené à évoluer de façon à répondre aux besoins nouveaux qui apparaissent à chaque stade du projet. Nous avons ici la dernière phase, le passage d'un "dessin de conception" à un "dessin d'exécution", conçu spécialement pour l'entreprise qui construit l'édifice. Un exemple de ces plans, pris dans une série exécutée en Mars 1972, est reproduit p. 128 (sc. n° XLIII). En conséquence, nous

plan
n°
XLIII
p.128

emploierons pour illustrer ce projet, des documents plus simples, les schémas parus dans plusieurs revues, qui traduisent le dernier stade du projet, l'état actuel.

. Les coupes :

coupe
trans.
ill.
n° 11
p.129

Sur la coupe transversale (ill. n° 11, p.129) les caractéristiques du projet précédent sont présentes : élargissement de la partie souterraine vers le Nord et superstructure indépendante. Cependant cette indépendance est accentuée. La façade extérieure, dont la position inclinée prolongeait le mouvement de la paroi enterrée, est maintenant verticale. Elle est nettement séparée du reste de la construction. L'enveloppe, elle, se simplifie. La paroi Sud est unifiée. Elle se compose d'un pan incliné unique, plus facile à réaliser que les trois décrochements prévus dans les projets précédents. La pièce du niveau lapidaire qui faisait saillie par rapport à la façade (cf. coupe 3 n° XXXI) est supprimée. Cet espace n'est pas perdu puisque le bâtiment s'élargit vers le bas. On assiste donc à une rationalisation des formes. Elles deviennent plus homogènes, donc plus commodes à réaliser. La notion de "coque" est atteinte.

La structure qui soutient cette coque se précise. L'axe central est dédoublé et donne naissance à deux piliers jumeaux sur lesquels les poutres prennent appui. Du côté Sud et Nord, celles-ci reposent sur un pilier simple. Sur les poutres sont posés les plafonds à caisson.

coupe
long.
ill.
n° 12
p.129

La coupe longitudinale (ill. n° 12, p. 129) arrêtée lors du projet III, varie peu. La modification la plus importante concerne les paliers. Nous avons vu qu'ils avaient été disposés irrégulièrement en fonction de chaque salle. Or, pour simplifier la structure architecturale, ils obéissent de nouveau à un rythme uniforme, un gradin toutes les deux trames (sauf au niveau inférieur). Cependant, un artifice permet de conserver la disposition antérieure. Par un système de faux-planchers dont l'implantation a été entièrement confiée aux muséologues, on peut reculer la rupture de niveau jusqu'à l'endroit souhaité. Quelques-uns sont visibles sur la coupe aux trames 6 et 8. C'est ici encore, une grande liberté obtenue au profit de l'installation muséologique. Notons quelques autres variantes. Le nombre des cheminées extérieures augmente

(partie Est). Elles correspondent à la chaufferie. Le sol du dépôt lapidaire devient horizontal alors qu'il comportait plusieurs paliers. Le résultat est un gain de place puisque la hauteur sous plafond est augmentée dans la partie Est.

. Les plans :

plan
n°XLIV
p.130 L'accès supérieur, dont nous empruntons le plan à la série de 1970 (sc. n° XLIV, p.130), est une fois de plus bouleversé, principalement dans la partie Est. La face méridionale de cette superstructure avait été arrêtée dès le projet III et n'avait plus varié. De forme serpentine, elle reproduisait approximativement le dessin de la rampe. La version définitive présente une grande oblique qui part de l'escalier hélicoïdal et se dirige vers l'extrémité Est en s'écartant progressivement, vers le Sud. Elle se conclut par un vaste quart de cercle qui répond à celui de l'escalier et le contrebalance. La façade dont les lignes souples manquaient de vigueur, est rééquilibrée et gagne en superficie. La disposition des locaux est de nouveau remaniée, toujours en fonction de la source de lumière et dans un esprit de rationalisation de l'espace. Le couloir n'est plus situé le long de la paroi septentrionale, mais au centre, ménageant au Nord des espaces pour des locaux annexes qui n'ont pas besoin de lumière naturelle : matériel, réserve, archives, vestiaire, sanitaires, réserve mazout, etc... Remarquons que le labo-photo, situé maintenant à la place du vestiaire, n'est pas encore prévu en 1970. Ces modifications permettent d'obtenir des salles moins profondes du côté Sud et plus claires. La répartition des pièces de part et d'autre du couloir est rendue possible par le renflement de la partie Est qui augmente considérablement la surface.

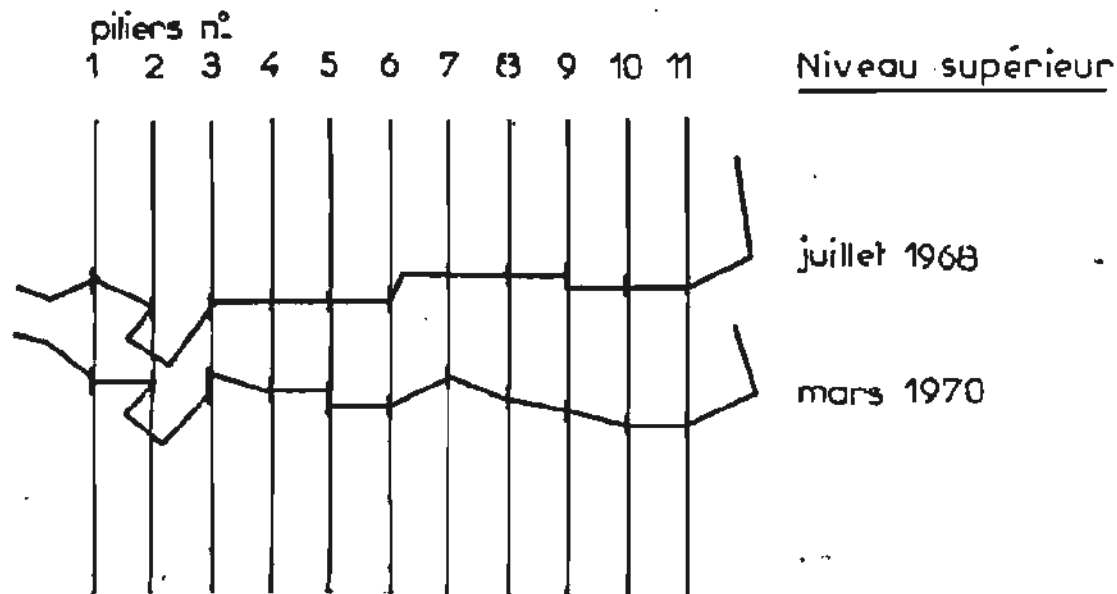
plan
ill.
n° 13
p.129 Les trois niveaux réunis dans un même schéma (ill. n°13, p. 129) subissent eux aussi quelques modifications quant à leur contour. Sur ce dessin, la ligne sombre qui entoure le musée dans sa moitié Nord figure la paroi moulée, dont la présence ne s'avérera indispensable qu'ultérieurement, mais cet

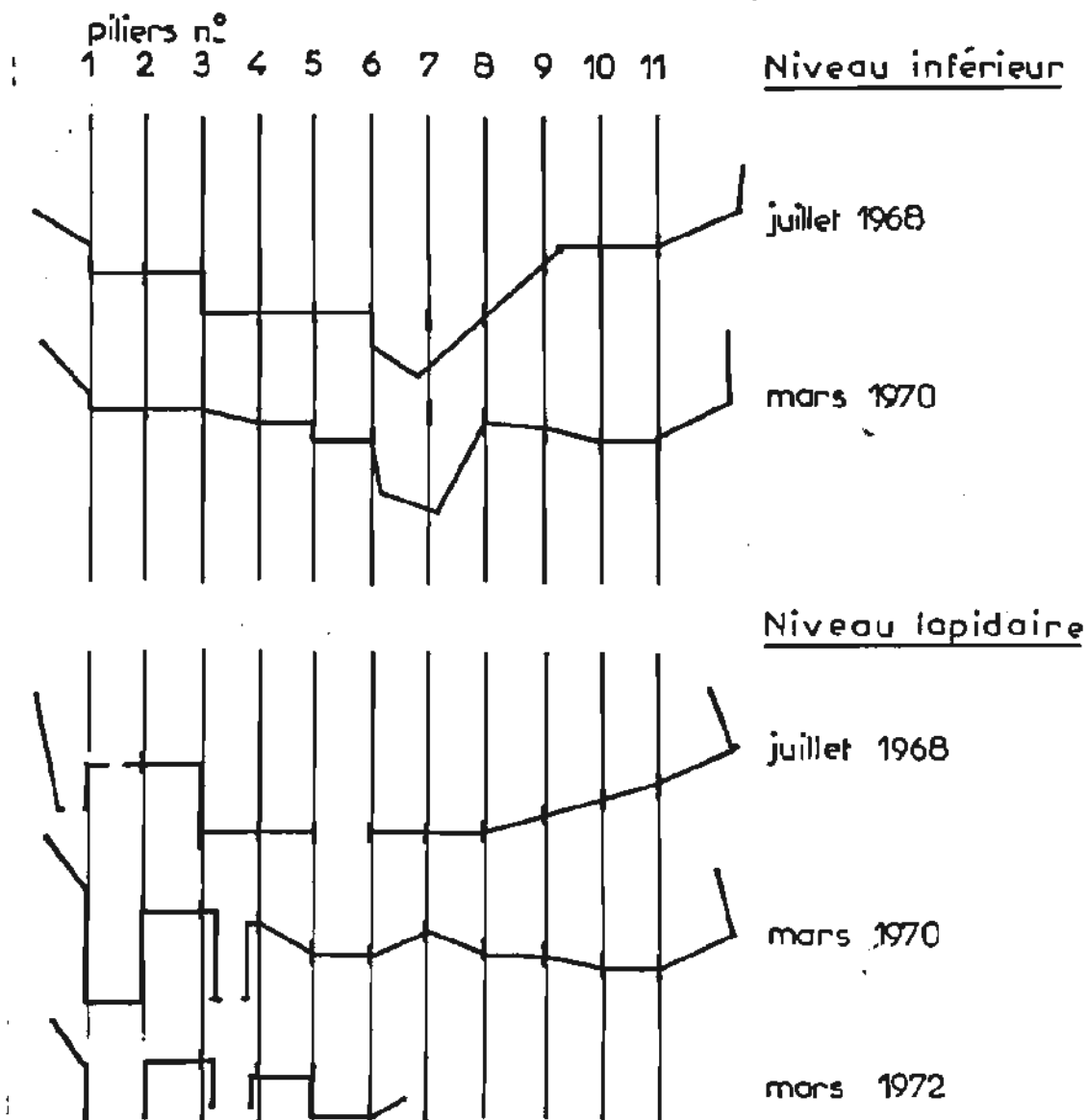
élément excepté, à partir de 1970 les projets sont représentatifs du stade définitif. Entre le projet V et celui-ci, nous assistons à une homogénéisation des contours. Sur la paroi septentrionale, les deux décrochements sont gommés au profit d'une ligne qui dévie légèrement vers le Nord au niveau des dernières trames Ouest.

L'évolution de la paroi Sud est illustrée par les trois schémas suivants, niveau par niveau. Les transformations opérées poursuivent l'évolution amorcée dans le projet V. Les droites disparaissent au profit des obliques, les décrochements sont moins marqués, ils se font en douceur grâce à la suppression des angles droits. Par ailleurs, la façade n'est plus parallèle à la paroi Nord, mais dessine à l'Est un renflement important qui peut être comparé à celui de l'accès supérieur. Au niveau lapidaire, les accès sont quelque peu modifiés, l'escalier est supprimé et deux portes sont ménagées. On relève aussi une petite différence en 1970 et 1972 dans la découpe de la façade (cf. croquis ci-dessous).

Ill. n° 10

Schéma comparatif des façades des projets V et VI.
Les trois niveaux.



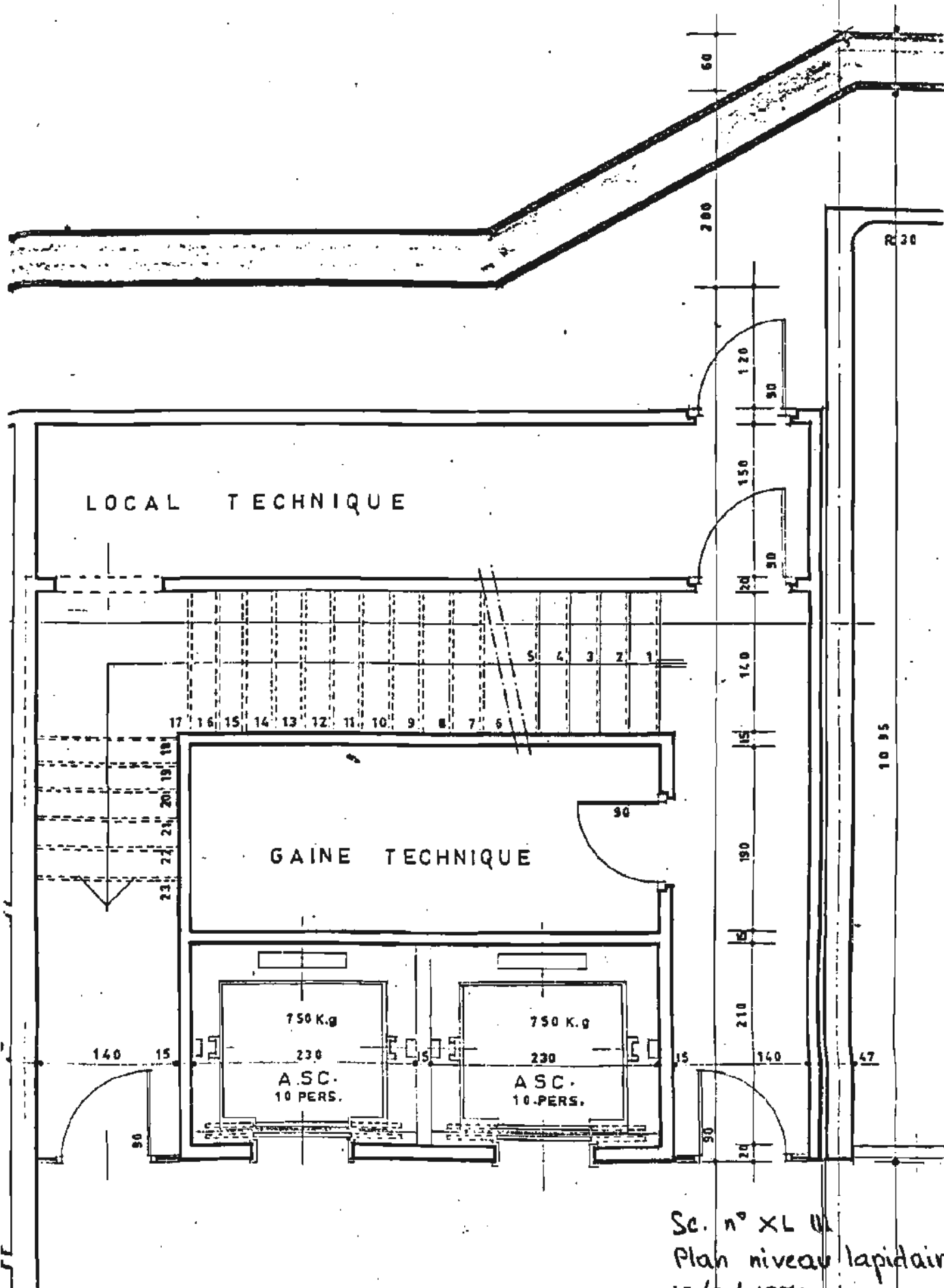


Avec cette dernière étape, on assiste à des transformations qui reflètent une double tendance : simplifier et gagner de la place. La seule exception est la façade Sud qui, au contraire, se complique, s'anime en jouant avec les obliques. Elle respecte cependant la tendance générale, en éliminant les décrochements brutaux et en s'étendant par le renflement de sa partie Est. Le gain de surface n'est pas l'unique raison de cette extension que l'on constate en plusieurs endroits, il en existe une autre, d'ordre esthétique. On gonfle la coque au maximum, on supprime les angles rentrants en se rapprochant

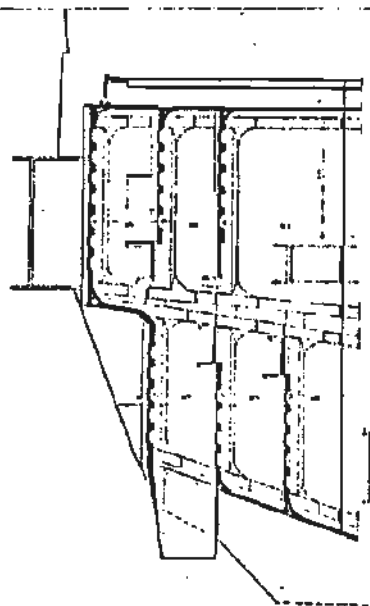
d'une plénitude de la forme dont le cercle serait l'expression parfaite. A l'intérieur du bâtiment, cela se traduit par un assouplissement des volumes. Tout ce qui pourrait limiter la vue, décrochements, angles saillants, est effacé. Cette préoccupation est telle que les architectes ont pu imaginer, un moment, de placer des cloisons en plexiglass pour ne pas rompre le volume intérieur.

Les simplifications, elles, préparent l'étape suivante, la réalisation du bâtiment. Pour faciliter l'exécution, tout doit être le plus simple (un voile de béton incliné au lieu de trois décrochements), le plus normalisé possible (les piliers établis toutes les deux trames). Une telle nécessité risquait d'aller à l'encontre de l'esprit développé tout au long de cette recherche et qui rejetait la simplicité, elle le respecte au contraire parfaitement. La mise au point du projet sur les plans est terminée, les problèmes de sa réalisation technique vont maintenant se poser.

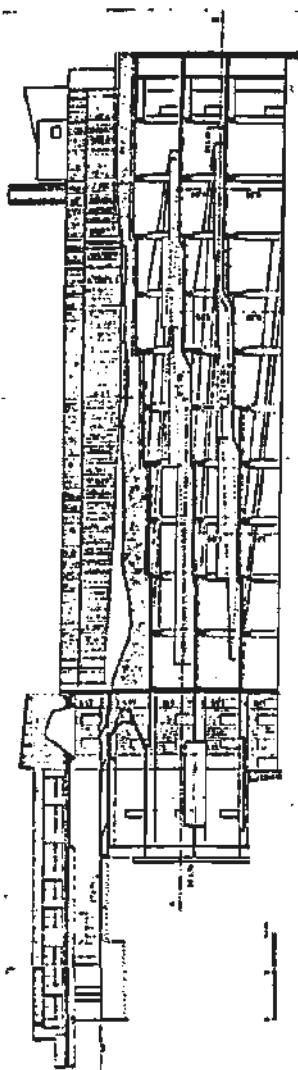
128 375



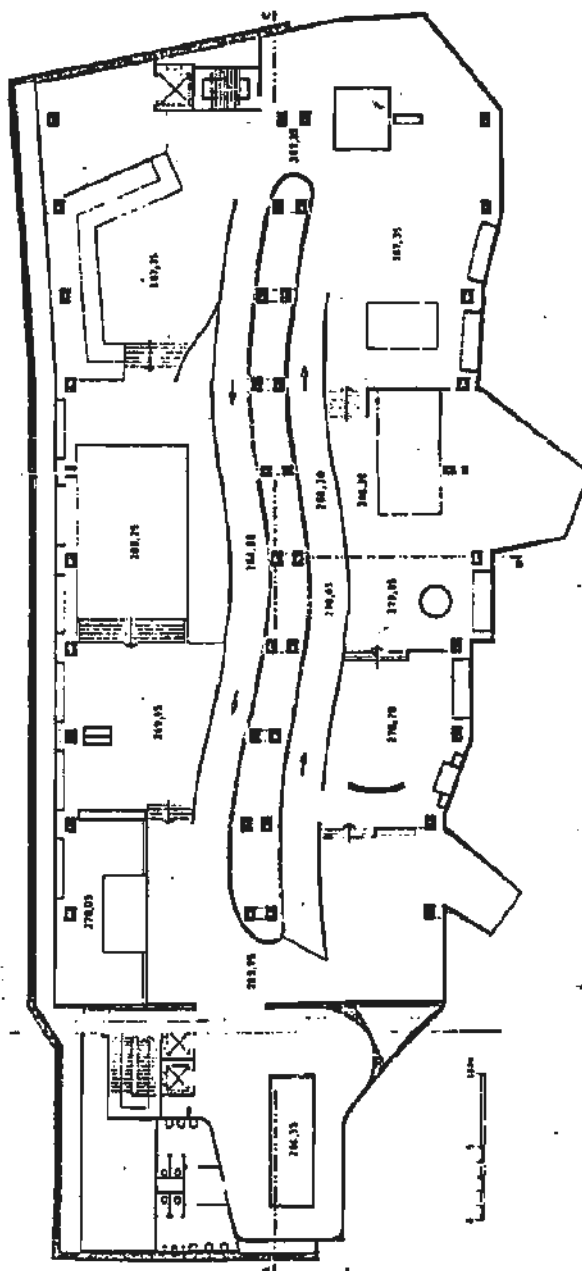
Sc. n° XL VI
Plan niveau lapidair



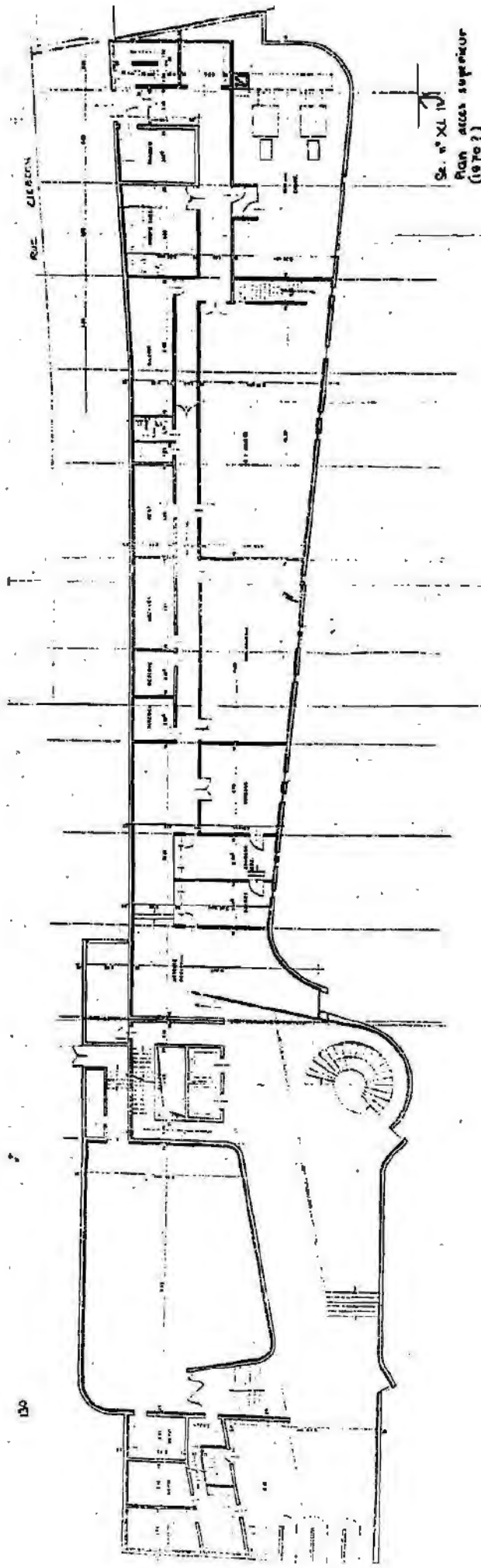
Ill. n° 11
Coupe transversale du
musée actuel.



Ill. n° 12
Coupe longitudinale
du musée actuel.



Ill. n° 13
Plan du musée
actuel.



St. n° XI
Plan axes supérieur
(1870?)

B - PROBLEMES TECHNIQUES -

Les trois étapes, conception sur plan, étude technique et réalisation, ne se suivent pas dans un ordre rigoureux, mais se chevauchent et s'influencent constamment. En simplifiant, on peut décrire ainsi le processus : dès que leur projet est suffisamment précis (se reporter au tableau chronologique : vers 1969), les architectes le soumettent aux techniciens dont ils attendent la résolution de problèmes tels que : équilibrer les poussées entre la colline et le musée; assurer la stabilité du bâtiment lui-même, car sa complexité entraîne un certain nombre de difficultés; calculer la résistance des sols appelés à recevoir de lourdes charges, étant donné la nature des collections; définir les matériaux de construction, dosage du béton, préfabrication, etc... Il reste alors à mettre au point des éléments moins directement liés à la construction, tels que : système de chauffage, recouvrement du bâtiment enterré, etc... Ces questions, à cause de la grande spécialisation qu'elles requièrent, sont difficiles à traiter. Nous ferons donc de larges emprunts à trois articles parus à ce sujet dans les revues spécialisées et auxquels il est conseillé de se reporter si l'on veut approfondir ces questions. Le premier article est paru dans Bâtir en Décembre 1974 (Ph. MADELIN), le second dans le Journal du Bâtiment et des Travaux Publics en Août 1975 et le dernier dans le Bulletin Technique du Bureau Véritas en Février 1976 (J. NOUAILHAT). Notre analyse adopte autant que possible le déroulement chronologique. Elle traite, tout d'abord, des précisions et transformations apportées par l'étude technique avant la réalisation, y compris les problèmes d'implantation dans le terrain; puis des problèmes soulevés par la réalisation elle-même.

- Avant la réalisation :

Avant la construction du bâtiment, trois phases préliminaires sont nécessaires : l'étude technique dont les résultats inattendus entraînent une modification importante des plans,

la mise au point chiffrée de l'ensemble et la préparation du terrain. Ces trois points seront traités successivement.

Vers la fin de 1968, le projet est prêt sur le papier. Le problème le plus urgent qui se pose est celui de l'équilibre de la poussée des terres entre la colline et le musée.

Nous avons vu dans le projet III que l'idée initiale est de découper un pan de la colline, contre-buter celle-ci par le bâtiment lui-même et reformer artificiellement une pente en terre sur la façade Sud du musée, ce qui explique la structure en arc-boutant de l'édifice. On pense alors que le remblai de la paroi Sud, prévu comme un simple talus, contribuera pour une grande part, étant donné son poids, à équilibrer les poussées exercées par la colline. Une paroi moulée sera intercalée entre le musée et la colline, car cette dernière n'est pas stable et les risques de glissement de terrain et d'infiltration d'eau, bien connus à LYON, (cf. la catastrophe de 1930) sont grands. Les tirants qui maintiennent la paroi contre la colline seront provisoires et devront être annulés sitôt l'infrastructure du musée construite, puisque c'est elle qui, en appuyant sur la paroi, devra contre-buter la poussée des terres. Les travaux de terrassement et de construction de la paroi moulée débutent en 1970. Parallèlement, les dimensions définitives de l'édifice étant arrêtées, les muséologues entreprennent la mise en place sur plan et sur maquette de chaque objet, après en avoir calculé minutieusement les mesures et le poids. Ces données qui établissent la charge (parfois 1.500 Kg. au m²) que le plancher supportera en chaque endroit, permettent d'entreprendre l'étude de la résistance des sols. L'analyse technique de l'infrastructure du bâtiment progresse et, début 1971, une conclusion s'impose : cette structure n'est pas assez puissante pour résister à la poussée des terres. Effectivement, on constate sur les coupes, que la structure du bâtiment forme un "ensemble discontinu de planchers et de portiques" (1), chacun étant décalé par rapport à l'autre. Cet ensemble n'est pas homogène, il est donc fragile. En outre, il s'avère impossible

(1) NOUAILHAT - Bulletin technique , p. 44

de maintenir en place un talus de terre sur la paroi Sud, sans une organisation plus complexe. Une autre méthode est alors adoptée, mais elle allège considérablement cette partie du musée et, de ce fait, celui-ci n'est plus assez lourd pour remplir sa fonction de soutènement. Conserver la solution prévue nécessiterait un système de renforcement extrêmement onéreux. On choisit alors de rendre indépendants, le bâtiment et la paroi moulée. Celle-ci remplira le rôle de soutènement que ne peut plus tenir le musée, au moyen de tirants d'ancrage qui, au lieu d'être seulement provisoires, seront définitifs. Fixés dans la colline, ils rempliront le rôle de véritables crochets, maintenant la paroi plaquée contre les terres. L'édifice prendra alors simplement appui contre elle en divers endroits, par l'intermédiaire de buttons. Cependant le système de la paroi indépendante entraîne un grave inconvénient. Il nécessite la création d'une galerie technique, le long de la paroi, qui permettra de vérifier la tension des câbles à intervalles réguliers (une fois par an), la stabilité de la paroi reposant sur eux seuls. Concrètement, cela signifie 1,35 m. de perdu sur toute la longueur du bâtiment, qui ne peut être regagné, car décalé de 1,35 m. au Sud, le musée empiéterait sur l'hémicycle du théâtre. C'est un handicap important pour l'installation des collections. Les architectes présentent un plan tronqué dans sa partie amont, ce qui réduit la surface des salles Nord. A la demande des muséologues, on décide de déplacer la file des piliers centraux vers le Sud, pour équilibrer la répartition de l'espace. Ce déplacement varie de 30 à 50 cm. selon le pilier, seul le n° 11 conserve son ancienne place. Bien que diminuée, la surface des salles, de part et d'autre de l'axe central, redevient sensiblement égale.

A la suite de cette nouvelle implantation, les données pratiques sont calculées. C'est ainsi que sera édifié le bâtiment actuel qui présente la structure et les proportions suivantes.

La partie musée a une longueur de 60 m. environ. Ses dimensions maximales sont 31 m. pour la largeur et 17,90 m. pour la hauteur. La superstructure, partie extérieure, est haute de 6 m. environ. Les éléments principaux de sa structure sont : deux rangées de dix portiques sur trois niveaux (cf. coupes n° 11 et 12, un portique est constitué de deux piliers verticaux reliés par une poutre, ils se succèdent tous les 6 m.). Les piliers, de dimensions identiques, font 100 cm. sur 35 cm. Les poutres ont une épaisseur de 80 cm. mais une hauteur variable allant de 135 à 225 cm. Ceci est dû au fait que toutes les deux poutres, le plancher forme un palier, à cet endroit la poutre doit être plus haute. La hauteur sous poutre varie de 2,80 m. à 6 m., cette dernière mesure concernant le niveau lapidaire seulement. La hauteur et la largeur de chaque portique ainsi que l'inclinaison des piliers sont variables. "Tandis que la ligne arrière des poteaux est parallèle à la paroi moulée, donc verticale, pour la ligne avant, les poteaux sont franchement obliques. Quant aux poteaux centraux, ils ne sont parallèles ni entre eux, ni avec ceux situés à l'extérieur, ni avec ceux implantés du côté intérieur : ils suivent des lignes convergentes dont les points de jonction se situeraient au-dessus du musée".(1)

(1) MADELIN - Bâtir p. 56

Autour des piliers centraux, la rampe de 2,50 m. de large repose, soit sur les poutres, soit sur des refends qui prolongent les poutres vers le haut. La paroi Nord est un voile de béton armé placé contre la face externe des piliers et ménage la galerie de visite entre le voile et la paroi moulée. Pour la paroi Sud, le voile de béton de 30 cm. d'épaisseur est détaché des piliers. L'ensemble de l'édifice repose sur des fondations de 1,50 m. de profondeur en-dessous du niveau du jardin. Des semelles de béton armé, communes pour les piliers du centre, servent de base, de point d'appui aux piliers.

Le terrain choisi pour construire le musée où débutent, en Mars 1970, les travaux de terrassement, soulève des problèmes de natures géologique et archéologique. Pour en connaître les composantes, dès Juillet 1967, des sondages de reconnaissance étaient entrepris par la Société P. BACHY, qui devaient durer un an.

La nature géologique du sol est importante, car de sa bonne qualité dépend la possibilité d'implanter la paroi moulée. Le principe, que nous verrons plus en détail pendant la réalisation, est de retenir la paroi à la colline en l'ancrant dans son sol. Or, si la constitution de celui-ci est trop fragile, l'entreprise devient extrêmement délicate, voire impossible. Après examen, il s'avère que le terrain est favorable. "La colline de Fourvière, de formation morainique, est constituée de couches superposées de sable grossier et argileux, de gravier et de galets, surmontant un sable argileux compact et recouvertes de remblais variables, comportant quelques vestiges de maçonnerie gallo-romaine. Dans l'ensemble, le sol était bon et ne présentait aucune difficulté si ce n'est son caractère semi-perméable et la présence de nombreuses sources sans nappe phréatique à proprement parler". (1). Ce premier point résolu, subsistait le problème archéologique.

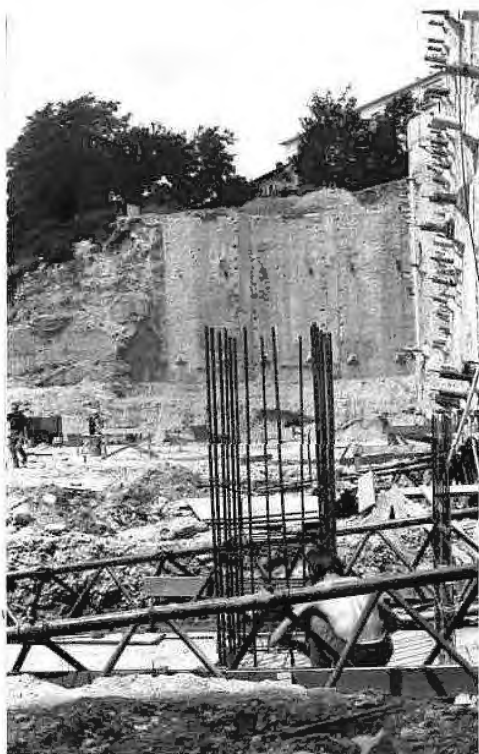
(1) NOUAILHAT - Bulletin technique - p. 45

L'emplacement du musée, entre le decumanus romain et le théâtre, permettait de supposer l'existence de nombreux vestiges romains que les sondages de reconnaissance ont d'ailleurs détecté. S'agit-il de négligence, d'une trop grande dispersion des responsabilités ? Toujours est-il qu'aucune fouille systématique n'est entreprise sur le terrain avant les premiers terrassements. Lorsqu'ils commencent, une fouille de sauvetage est effectuée rapidement, des relevés sont pris, trois statues de marbre et deux mosaïques sont découvertes dont certaines sont exposées maintenant au musée. Cependant, si l'on en croit l'article virulent de M. JEANCOLAS, paru dans le Progrès du 28 Janvier 1976, une grande partie de ce quartier romain aurait été détruit. Il mentionne une habitation au pavement en opus sectile, des bassins superposés, des foyers de cuisine, etc.. Ce "saccage archéologique" pour employer son expression, est pour le moins paradoxal si l'on songe à la nature de l'édifice qui l'a provoqué. On peut rappeler ici avec quel respect M. DONZET envisageait de mettre en valeur les vestiges romains situés sous son musée.

- La réalisation :

La construction du musée, qui s'étend de 1970 à Décembre 1971 pour la paroi moulée et de 1972 à Avril 1975 pour le bâtiment proprement dit, procède d'un mécanisme bien réglé et en même temps très complexe. Nous en avons donné une idée dans le chapitre concernant les méthodes de travail. Il n'est pas question ici de le décrire dans son ensemble, aussi avons-nous choisi de traiter cinq points qui nous ont paru particulièrement intéressants, soit qu'ils aient posé un problème pendant la construction, soit qu'ils représentent une innovation technique : réalisation de la paroi moulée, reprise des efforts horizontaux, utilisation des matériaux de construction, système de chauffage et recouvrement de la paroi Sud. Nous avons déjà constaté que l'originalité de la conception entraînait pour la représentation graphique, un réajustement, nous allons voir dans quelle mesure elle peut modifier aussi le mode d'exécution traditionnel.

La paroi moulée :



Ill. n° 14

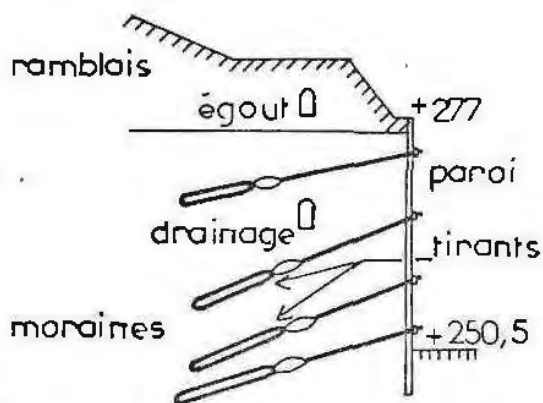
La paroi moulée en construction
Face Nord (1^{er} plan) et Ouest
(arrière plan).

(Archives de M. LASFARGUES)

Ill. n° 15

Schéma de la paroi moulée.
Position des tirants et des
galeries de drainage.

(Paru dans : Journal du B.
p. 3)



La paroi moulée enveloppe le bâtiment souterrain sur trois faces, le côté Sud et les deux retours Est et Ouest (cf. plan du musée, schéma n° 13, p. 129). Epaisse de 60 cm., elle se développe sur 60 m. de long et 15 m. de haut. Elle est constituée d'une série de panneaux de 4,50 m. de large placés les uns à côté des autres et plaqués contre la colline (cf. photo ci-dessus n° 14).

Entre chaque panneau un espace laissé libre est comblé par du gravier filtrant puis refermé du côté aval par une paroi en béton armé, formant ainsi un drain vertical qui canalise les eaux de ruissellement évacuées par un caniveau situé à la base, lui-même raccordé à l'ancien égout romain qui assainissait le mur de scène du théâtre. Six autres puits filtrants

en complètent l'installation. Ces précautions ont pour "but d'éviter que le mur se comporte en véritable barrage en cas d'arrivée d'eau". (1) Chaque panneau est retenu contre la colline par 8 tirants (ou câbles) de 12 à 17 m. de long, enfoncés dans le sol et ancrés par l'injection d'une masse de ciment. Leur position est visible sur le schéma ci-dessus publié par le Journal des Bâtiments et Travaux Publics (ill. n° 15).

"Le blocage (des tirants) a été réalisé à l'aide de vérins dont les têtes apparaissent dans la galerie visitable située entre la paroi moulée et le musée....., galerie munie de passerelles et d'échelles pour permettre à l'entreprise, la Société SOLETANCHE,.... des visites périodiques et de procéder à d'éventuels rattrapages de la tension" (2). Les panneaux du mur Nord, au nombre de 16, ont des tirants placés à titre définitif alors que ceux des murs Est et Ouest (4 et 3 panneaux) n'en possèdent qu'à titre provisoire, "la poussée des terres étant reprise en phase définitive par l'infrastructure du musée" (3).

L'exécution de la paroi représente un tour de force. Les panneaux ont été coulés "avant le creusement de l'excavation, en parois moulées de béton armé, dans les forages exécutés préalablement, (ensuite) les tirants d'ancrage ont été placés au fur et à mesure de l'avancement des terrassements dégagant les panneaux, et mis en tension..." (3). Cette paroi dont le principe, en 1970, est déjà connu et employé, apporte cependant une innovation technique. "C'est la première fois, en France... que des appareils de mesure permettant de s'assurer de la tension des tirants et de la validité constante des scellements, ont été mis en place, constituant un contrôle permanent de la sécurité" (3)

(1) NOUAILHAT - Bulletin technique p. 45

(2) Journal du bâtiment p. 3

(3) NOUAILHAT - Bulletin technique p. 46 - 46 - 44

Reprise des efforts horizontaux :



Ill. n° 16

Le musée en construction.

Buttons placés entre les piliers et la paroi Nord.

(Archives de M.LAS-FARGUES).



Ill. n° 17

Le musée en construction.

Buttons placés entre les piliers centraux.

(Archives de M.LAS-FARGUES).

Le second point concerne l'équilibrage interne des poussées du bâtiment dont la structure se compose de piliers verticaux et de poutres horizontales. Le problème de la stabilité se pose parce que, d'une part, les poutres ne sont contre-butées ni par la colline (paroi et musée sont indépendants), ni par la paroi Sud et que, d'autre part, sur un même pilier, elles sont souvent décalées les unes par rapport aux autres, dans le sens de la hauteur (cf. photo n° 17). Il fallait donc trouver un moyen d'annuler les poussées horizontales ou plutôt de les redistribuer vers le bas. Ce sont les portiques obliques qui assurent la reprise de ces efforts horizontaux, grâce à une solution ingénieuse : "un jeu de buttons disposés face

aux poutres entre les piliers extérieurs des portiques et les parois extérieures (paroi moulée, voile de clôture) d'une part, (photo n° 16), entre les piliers centraux d'autre part (photo n° 17); dans ce dernier cas, lorsque les poutres ne sont pas face à face, des ferraillages permettent de renvoyer vers le haut et vers le bas les efforts horizontaux. L'effort supporté par les buttons est en moyenne de 200 t.... " (1). Les portiques supportent donc les efforts horizontaux, mais aussi la charge des planchers et la poussée du remblai de la façade Sud. En raison de cette complexité, le calcul de la résistance a dû être exécuté par ordinateur pour chaque portique, selon sa position.

Les matériaux de construction :



Ill. n° 18

Le musée en construction.

Forme et qualité du béton. La rampe vue d'en-dessous.

(Archives de M. LAS-FARGUES).

Une des grandes qualités que les critiques reconnaissent à cette réalisation est de mettre en valeur le béton, si souvent récrié. Les préjugés, mais aussi l'usage incontrôlé et souvent dépourvu d'imagination qu'on a fait de ce matériau depuis une trentaine d'années, explique ces réticences. Il présente cependant de grandes qualités, dues principalement à son extrême maléabilité qui ouvre des perspectives que l'emploi de la pierre ne pouvait laisser entrevoir. Le musée, à l'intérieur comme à l'extérieur, est en béton brut de décoffrage.

(1) MADELIN - Bâtir p. 56

Sa qualité dépend des éléments qui entrent dans sa composition (dosage) et surtout des coffrages dans lesquels il est coulé, qui lui imposeront sa forme. Celle-ci est travaillée et accentuée principalement à l'extérieur du bâtiment où nous avons vu le rôle que jouent les rainures verticales inscrites dans les façades Sud et Nord. A l'intérieur au contraire, le parti est complètement différent. Il s'agit de faire disparaître les traces de coffrage pour obtenir une surface aussi lisse que possible. L'accent est mis, non plus sur l'effet de matière, reliefs, rainures, stries, etc..., mais sur la forme des éléments architectoniques eux-mêmes : jonctions arrondies entre poutre et piliers, caissons des plafonds, lignes courbes...etc. (cf. photo ci-dessus n° 18). La qualité esthétique résulte des formes constitutives qui sont apparues au cours de la conception. Nous avons étudié cette évolution progressive. Pour cerner cette utilisation particulière du béton, nous aborderons successivement les points suivants : composition et aspect du matériau, techniques (coulage en oeuvre, coffrages), problème de réemploi des coffrages et difficultés d'exécution rencontrée

Le béton doit réunir deux qualités, la solidité et la beauté. Pour la première, on a étudié avec beaucoup de soins la composition (dosé à 400 kg. de C.P.A.) et pour la seconde il a fallu faire appel à un système ingénieux. Du fait de la position inclinée des piliers, la couleur gris clair du béton risquait d'être tachée par les fers en attente qui rouillaient. Pour éviter ces dégradations, toutes les ferrures ont été protégées de la pluie par de grandes feuilles de plastique solidement arrimées. Celles-ci sont visibles sur la photo n°17, p. 139.

Deux techniques ont été employées pour le béton, celle des éléments coulés en oeuvre ou "technique traditionnelle" et celle des éléments préfabriqués intégrés ensuite à l'ensemble de la construction. Les parties coulées en oeuvre sont de loin les plus nombreuses, les portiques, les voiles de clôture, les dalles des planchers et le sol de la rampe. Les éléments préfabriqués sont les caissons des planchers exécutés en série

et les garde-corps de la rampe (panneaux verticaux formant rambarde). Les caissons ont la forme de bacs, longs de 5,25 m. et larges de 1,49 m., ils sont posés sur les poutres et recouverts d'une dalle pleine coulée en oeuvre. La partie du plancher la plus proche de la rampe est, elle aussi, construite suivant la technique traditionnelle. Les garde-corps de la rampe ont posé un problème de moules. En effet, la pente de la rampe n'étant pas constante, il a fallu concevoir des moules réglables pour les adapter à chaque parallélogramme différent (cf. photo ci-dessous n° 19)



Ill. n° 19

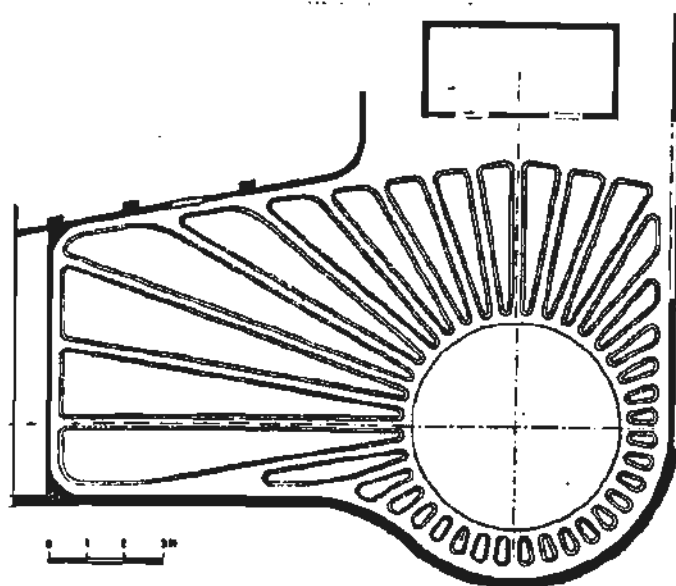
Le musée en construction.

La rampe.

(Archives de M.LAS-FARGUES).

Le problème du réemploi des coffrages s'est posé. En effet, pour des raisons de rentabilité, il faut utiliser le même coffrage le plus grand nombre de fois. Cela suppose qu'il y ait dans l'édifice une répétition de formes identiques. Or, l'irrégularité de l'ouvrage a rendu cette pratique difficile. L'exemple du plafond marguerite le prouve (cf. schéma ci-après, n° 20) : " Pour exécuter ces caissons, deux solutions étaient possibles : ou prévoir un coffrage original par caisson, solution excessivement coûteuse, ou trouver des éléments de répétitivité, ce qu'on a retenu" (1). On obtient donc trois types de coffrage : un moule unique pour les quinze petits éléments, un moule unique pour les têtes des autres caissons, vers l'ouverture circulaire, et enfin des moules individuels en bois pour chaque queue, car elles sont toutes différentes.

(1) MADELIN - Bâtir p. 60



Ill. n°20

Schéma du plafond
marguerite.

Forme des coffra-
ges.

(Paru dans ;
MADELIN, Bâtir
p. 59)

Pour terminer, décrivons rapidement quelques difficultés qui sont apparues sur le chantier pendant la construction. Le voile de clôture extérieur Sud a une forme compliquée. D'une part son profil est incliné pour recréer la pente de la colline et d'autre part, il dessine en plan des décrochements. Pour exécuter ce coffrage, il a donc fallu étayer l'ouvrage avec des échafaudages métalliques complexes. Par ailleurs, lorsqu'on a coulé les piliers, ceux-ci étant obliques et d'une grande hauteur, les armatures internes, étroitement tressées, (il s'agit de béton "armé") risquaient de jouer le rôle de tamis, empêchant le béton de conserver son homogénéité. On a alors coulé le béton dans des goulottes (sorte de tuyaux creux) que l'on remontait au fur et à mesure du remplissage. En outre, le matériau employé habituellement pour les coffrages, le plastique stratifié, n'étant pas assez souple pour les jonctions arrondies, il a fallu le remplacer par le bois et garnir les coffrages dans la partie arrondie par une feuille de contre-plaqué peinte.

On voit quelles difficultés a entraîné le soin apporté au traitement du béton, qu'il s'agisse de sa matière, de sa couleur ou de sa forme. On le traite en matériau noble, comme au même moment à l'Auditorium de LYON ou dans le hall de la Bibliothèque Municipale. Eux cependant, tirent l'effet esthétique du béton, de son emploi décoratif en surface, alors qu'au musée, c'est la soumission totale à la structure architectonique qui fait sa beauté.

. Chauffage et recouvrement :

Les deux derniers points choisis sont le chauffage et le recouvrement de la paroi Sud. Ce sont des détails par rapport aux sujets traités précédemment, ils seront donc abordés plus rapidement. Le système de chauffage est considéré par le Bulletin technique du bureau Véritas, comme la deuxième innovation technique du musée (la première est l'installation qui permet de contrôler les tirants). Quant au recouvrement Sud, il a posé un certain nombre de problèmes techniques.^x

Les fonctions assurées par le bâtiment étant diverses, cinq types de chauffage différents ont dû être installés. Ils sont répartis dans les salles d'exposition, les ateliers, la salle polyvalente, le hall d'entrée et les appartements. C'est surtout le système installé dans la partie musée qui présente un intérêt particulier. Il s'agit d'un chauffage à air conditionné par soufflage, pourvu conjointement d'un traitement acoustique spécial près de chaque source sonore. En effet, les murs du musée étant en béton, sans habillage, le bruit de la soufflerie n'était, d'aucune façon, atténué. En ce qui concerne le conditionnement, on a d'abord envisagé de faire circuler l'air dans les banquettes situées sous les vitrines, puis entre les piliers, solution finalement adoptée. Ce choix est justifié par des raisons d'ordre technique, mais aussi esthétiques. En effet, les conduits de la soufflerie qui apparaissent en noir entre chaque pilier, soulignent leur forme et accentuent la structure perceptible du bâtiment (cf. photo ci-après n° 21). D'un point de vue purement technique "il n'existe aucun musée archéologique en France... constituant une antériorité pour ce genre d'équipement. Ceux qui peuvent exister en Italie ou en

x : Nous avons vu, en outre, le rôle qu'il a joué au niveau de la conception, son alignement interdisant, pour une part, que le musée ne contre-bute la colline.

Grèce par exemple, sont sous d'autres climats... " (1)



Ill. n° 21

Le chauffage.

Piliers du centre entre lesquels est placé le conditionnement.

(comparer avec la photo n° 18 où il n'est pas encore installé).

Depuis les premiers projets (cf. étude sur l'emplacement du musée) il était convenu que le musée serait enterré. Pourtant on ne s'était jamais posé la question technique du recouvrement de la paroi Sud, et ce n'est que tard qu'on s'aperçoit que l'idée initiale de reconstituer la pente en terre armée, suivant la technique des talus d'autoroute, est inadaptée, l'inclinaison de 45 à 55° étant trop forte. On adopte alors une solution onéreuse mais plus efficace. "Le long du voile de clôture (est disposée) une série de degrés horizontaux en béton armé retenant des petits talus de terre... Ainsi est obtenu un effet de "cultures en terrasse" ... " (2). Notons que la terre de remblai provient du chantier archéologique voisin situé derrière l'Odéon et autour du Temple de Cybèle. L'étanchéité est soigneusement étudiée, car la terre des gradins est constamment humide. Un produit résistant est employé, le "Gertoit" complété par un revêtement de feuilles de matière plastique collées à chaud. Le rôle de ces gradins n'est pas, comme on a pu le dire, de prolonger ceux du théâtre, au contraire, nous avons vu qu'on lutte contre les lignes horizontales. Ce sont des contraintes d'ordre technique qui entraînent ce choix, retenu à la condition que la stratification disparaisse sous la végétation. La photo ci-après (photo n° 22) prise peu de

(1) NOUAILHAT - Bulletin technique p. 46

(2) MADELIN Bâtir p. 60

temps après la plantation des végétaux montre les gradins à nu où, contrairement à l'effet recherché, ils prolongent ceux du théâtre. On peut craindre cependant que la colline ne retrouve jamais l'apparence "naturelle" souhaitée car, plus d'un an après l'inauguration, les photos, prises en hiver toutefois, (cf. ill. n° 24, p.149, Mars 1977), offrent toujours cette stratification.



Ill. n° 22.

Le musée à l'époque de l'inauguration.

Les gradins ne sont pas encore recouverts.

(Archives de M. LASTARGUES).

De tous les aménagements que provoquent les études techniques, le plus lourd de conséquence est la création de la paroi moulée indépendante. Celle-ci prenant en compte à elle seule, les poussées de la colline, annule la fonction qui avait engendré la forme architectonique du musée. La structure oblique conçue comme un gigantesque arc-boutant, ne contre-bute plus rien. On pourrait alors reprocher à cette structure sa gratuité, d'autant plus qu'elle est à l'origine de beaucoup de complications techniques (reprise des efforts horizontaux, coffrages inclinés, etc...). Si cette dissociation de la forme et de la fonction avait été conçue dès le premier projet, on aurait pu, certes, considérer ces formes comme le fruit d'un esthétisme gratuit. Mais nous savons, par l'étude des projets successifs, que c'est au contraire le souci de maintenir le rapport forme/fonction le plus intime possible, qui a engendré cette architecture. Ce n'est que lorsque le projet était

avancé à un point de non retour, que l'impossibilité technique est apparue (Début 1971). Plutôt qu'une faute de conception qui remettrait en cause la valeur même de cette architecture, il est plus juste de voir ici une bavure imposée dans les tout derniers moments du programme, par un impératif technique imprévu. Ce faux pas n'en est pas moins regrettable pour la cohérence du projet. Ce reproche résulte davantage, il est vrai, d'une réflexion intellectuelle que de l'examen du réel, puisque le rattrapage opéré passe presque inaperçu sur le bâtiment lui-même. Notons enfin que le béton est employé avec rigueur et sobriété, principalement à l'intérieur de l'édifice, où aucun effet décoratif n'est concédé.

TABLEAU RECAPITULATIF.
L'évolution du musée.

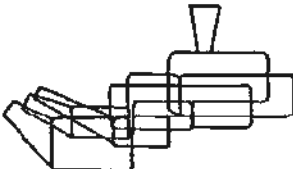
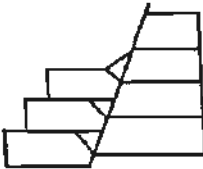
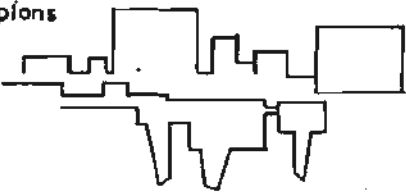
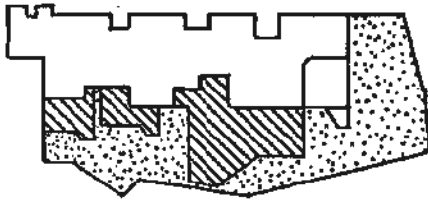
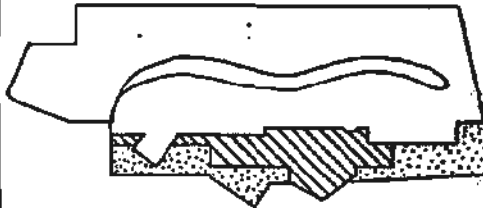
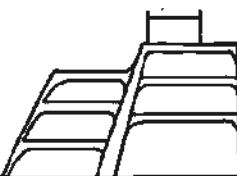
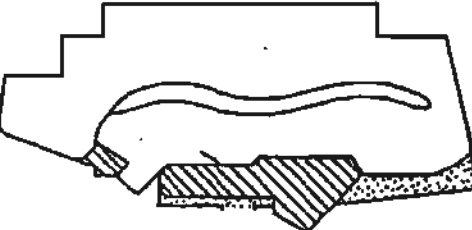
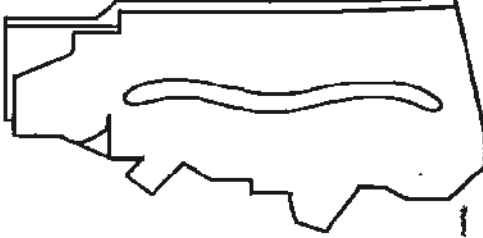
LEGENDE

□ niv. supérieur

▨ niv. inférieur

▩ niv. lapidoire

Echelle approximative

PROJET I	PROJET II	PROJET III
coupes 		
plans 		
PROJET IV	PROJET V	PROJET VI
coupes 		
plans 		

C - MUSEE ACTUEL : Dossier photographique -

Ce dossier ne comporte que des vues extérieures du bâtiment. Elles ont été prises en Mars 1977. Pour avoir une idée de l'architecture intérieure du Musée, il faudra se reporter aux illustrations de la partie "muséologie" qui, en outre, montrent l'aménagement.



Ill. n° 23.

Le site avec le musée, vu d'avion.

(Paru dans: L.PRADEL,
20 ans pour Lyon.
Plaquette éditée par
la Municipalité
1977, p. 14).



Ill. n° 24.

Le musée, du haut
du théâtre.



Ill n° 25.

Le musée, du pied
de la façade Sud.

Ill. n° 26.

Un canon de
lumière.



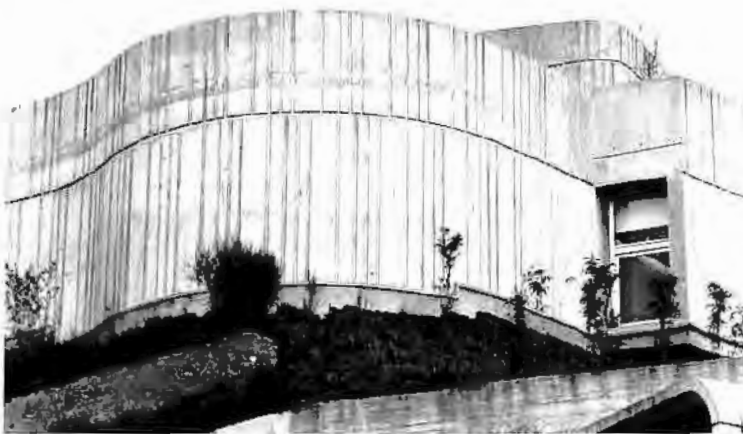
Ill. n° 27.

Superstructure,
façade Sud.



Ill. n° 28.

Superstructure,
façade Sud.
Proéminence du
hall d'entrée où
est encastré l'es-
calier.



Ill. n° 29.

Superstructure,
façade Sud.
Détail des rainu-
res du béton.





Ill. n° 30.

Entrée des visiteurs, vue de l'Ouest.



Ill. n° 31.

Façade Nord, du haut de la rue Cléberg.



Ill. n° 32.

Terrasse.



Ill. n° 33.

Façade Nord, du bas de la rue Cléberg.

CONCEPTION DU MUSEE
DE LA CIVILISATION
GALLO-ROMAINE

architecture et muséologie

volume II

MUSEE
GALLIEN
LYON
ROMAIN
55955 b

- TROISIEME PARTIE -

MUSEOLOGIE



Chapitre I : ELABORATION DU PROGRAMME MUSEOLOGIQUE

Le programme muséologique est tout particulièrement centré sur les collections. Une corrélation très étroite a été établie, pratique rare, qu'il convient de souligner. Elle se répercute sur la démarche des architectes qui, dès le premier projet, ont pensé le bâtiment en fonction des salles, de leur déroulement et de leur contenu. En conséquence, nous avons choisi de consacrer la première partie de ce chapitre à la présentation des collections. Il est en effet indispensable de bien les connaître, pour être à même d'apprécier à leur juste valeur les options muséologiques. Nous aborderons ensuite l'étude du programme proprement dit.

A - LES COLLECTIONS -

Il n'est pas question, dans le cadre de ce travail, de dresser un catalogue exhaustif, nous nous contenterons de faire une présentation simplifiée et d'indiquer les sources qu'on peut consulter. Les travaux relatifs aux collections sont peu nombreux, il existe des sources anciennes dont nous établirons la liste, un petit guide du Musée rédigé récemment par M. AUDIN, qui ne prétend pas dépasser le stade de la divulgation mais qui est très utile, et enfin une publication



du C.R.D.P. (Centre de Recherche et de Documentation Pédagogique), proposant fiches et diapositives. L'inventaire systématique, travail de longue haleine, est poursuivi actuellement par la Conservation. On peut consulter en annexe, p. 263 sc. n° XLIX la liste des objets à exposer, telle qu'elle a été dressée lors de la rédaction du programme muséologique de 1970. Elle peut être considérée comme le premier catalogue scientifique du Musée.

Les muséologues, lorsqu'ils commencent à appréhender les collections, se trouvent devant un matériel archéologique épars et des séries d'origines et de natures très diverses - leur premier travail est donc de les recenser, de les sélectionner et de les préparer à l'exposition, en engageant les restaurations nécessaires. Pour rendre compte de ce travail, nous abordons successivement l'historique des collections : provenance, répartition dans Lyon, dispositions en vue de l'exposition, et leur composition : répartition générale des séries et présentation des pièces majeures.

- Historique :

La provenance des collections est difficile à établir, car les découvertes sont échelonnées dans le temps et proviennent d'endroits très divers.

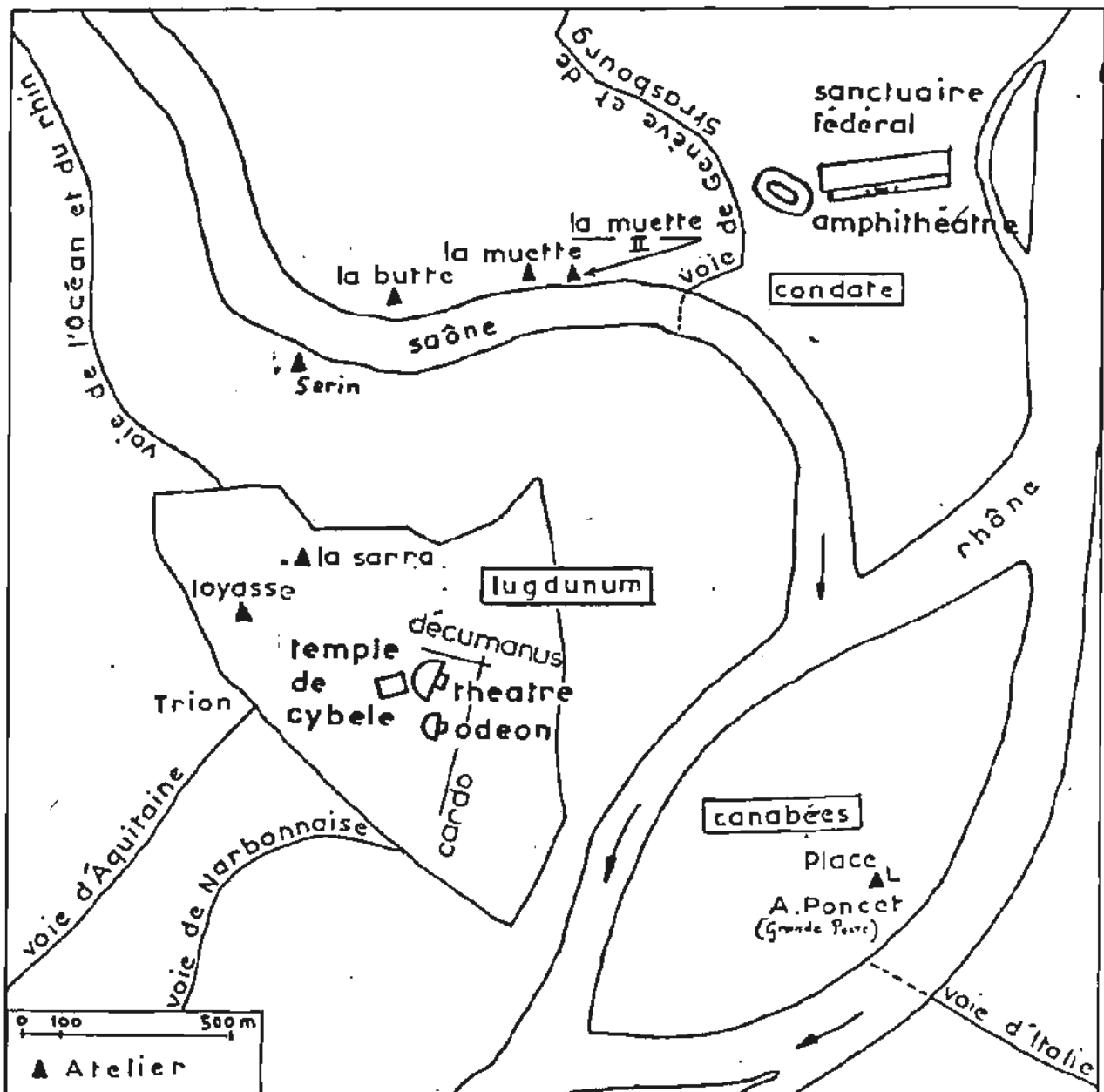
Du XVI^e au XVIII^e siècle, elles sont fortuites. On ne s'intéresse aux objets de l'Antiquité que dans la mesure où ils sont des oeuvres d'art et non pour le témoignage qu'ils apportent en tant que réalité archéologique. C'est ainsi que sont trouvées, par hasard, les tables Claudiennes en 1528 ou l'autel Taurobolique en 1704.

Au XIX^e siècle, la mentalité évolue. C'est l'époque des premières fouilles et des premières études "scientifiques", grâce à l'activité d'amateurs éclairés comme ARTAUD et ALLMER. Un engouement pour les collections d'antiques naît alors. Les pièces proviennent encore de découvertes accidentelles, favorisées cependant par l'attention qu'on leur porte, mais

dans le même moment, on organise les premières fouilles. En 1818, ARTAUD explore le site de l'amphithéâtre, sans identifier celui-ci d'ailleurs, et LAFON entreprend un sondage en 1887, à l'emplacement du théâtre. Pendant toute cette période, les collections s'accroissent rapidement.

Au XX^e siècle, on assiste au processus inverse. Alors que de nombreuses fouilles systématiques sont entreprises, répondant à un regain d'intérêt pour la découverte des anciens monuments de Lugdunum, les collections, elles, sont négligées. La rédaction et la publication des catalogues est interrompue et les objets sont laissés à l'abandon, disséminés au hasard des musées lyonnais où, anachroniques, ils côtoient des collections diverses.

L'origine des pièces est souvent difficile à établir. Dans leur majeure partie, elles proviennent de Lyon même. Qu'il s'agisse de découvertes fortuites, de réemplois ou de fouilles, les localisations sont multiples. Beaucoup d'objets ont été mis au jour en même temps que les monuments. En fouillant ceux-ci, on trouvait le plus souvent le matériel archéologique courant, mais aussi parfois, des pièces importantes. Témoin ces deux découvertes parmi les plus récentes, le masque de terre cuite de la rue des Farges et le torse praxélien, rencontrées lors de la construction du musée dans lequel elles ont toutes deux pris place. Le plan ci-après (ill. n°35) permet de situer les principaux monuments antiques de Lyon ainsi que les ateliers qui produisaient la céramique, le verre, etc... et qui ont, eux aussi, occasionné des fouilles fécondes. Cependant, toutes les pièces de la collection ne proviennent pas de LYON, ce qui complique le recensement. Certaines étaient enfouies à VIENNE, COLIGNY ou GLANUM. Ces origines diverses ont soulevé un certain nombre de problèmes, entre autres, celui des critères de sélection.



Ill. n°35 - plan des principaux monuments et ateliers lyonnais dans l'Antiquité
(fond de plan, Archeologia n° 50, p.15, M.LASFARGUES).

La répartition de ces collections dans les différents musées de Lyon, jusqu'en 1950, peut être présentée ainsi :

- Musée des Beaux-Arts :

- . Collection épigraphique installée dans les Galeries extérieures - 440 blocs Gallo-romains - 60 blocs chrétiens et étrangers.
- . 9 mosaïques présentées dans les salles du musée parmi la collection de peinture moderne.
- . Quelques beaux objets de collection : sarcophages, statuettes, bronzes, bijoux, médailles, monnaie.

C'est au musée des Beaux-Arts que se trouvait la plus grande partie des collections, parmi lesquelles un grand nombre de pièces majeures.

- Musée GUIMET :

- . Mosaïque des saisons.
- . Autel de Mercure et Maïa.
- . De nombreux petits objets dont un grand nombre proviennent de Trion.

- Musée GADAGNE :

- . Divers

Cette répartition reste approximative, un complément d'information est livré dans le Catalogue sommaire des Musées de Lyon, paru en 1909. Certains problèmes se sont posés au moment de désolidariser les pièces gallo-romaines des collections auxquelles elles avaient été rattachées. Aussi s'est-on efforcé d'instaurer un critère de sélection : seuls les objets provenant du territoire national seraient retenus. Malgré cette mise au point, certaines pièces n'ont toujours pas été rattachées aux collections gallo-romaines, bien que leur place y soit prévue. C'est le cas des deux sarcophages du musée des Beaux-Arts. En effet, les Conservateurs ont parfois éprouvé des réticences à se séparer de certains objets déposés dans leur établissement.

Après l'immobilité des collections dans les musées lyonnais, s'ouvre une période intense de déménagements divers et de restaurations.

Ces nombreux transferts ont deux causes, l'installation de la petite Maison Magneval à Fourvière, avant-poste du Musée, et plus tard le souci de rassembler toutes les pièces dispersées dans Lyon en un même lieu, le plus proche possible du futur musée. A cause de la dispersion des collections, mais aussi d'un manque de coordination dans les efforts, plusieurs déménagements ont dû se succéder. Pour résumer ces nombreux va-et-vient, mais exposer cependant une vision précise de ce qui est advenu aux collections, nous présentons ces trajets sous la forme d'un tableau chronologique.

1953 : En vue de l'aménagement de l'Antiquarium, on transporte une partie des collections déposées au musée des Beaux-Arts. Les locaux étant trop petits pour permettre l'exposition de toutes les pièces, les autres, emballées dans des caisses, sont entreposées soit dans l'annexe de l'Antiquarium, soit dans une cave située sous l'ancienne entrée des théâtres.

1957 : Nouveau transfert du musée des Beaux-Arts à Fourvière.

1969 : Mise en caisses des collections de l'Antiquarium, démolie la même année. Celles-ci sont entreposées dans une seconde annexe, rue Roger Radisson. Le reste est transporté dans les caves du couvent de la Visitation qui sont alors murées par mesure de sécurité (on peut toutefois y accéder par une porte, mais l'empilement des caisses en interdit l'entrée).

1973 : Transfert des blocs épigraphiques du musée des Beaux-Arts sur l'esplanade de Fourvière.

C'est peu de temps avant que la construction du musée ne soit terminée que les dépôts sont ouverts.

L'état dans lequel se présente cette collection est loin d'être satisfaisant. De nombreuses restaurations, ou simplement des nettoyages, sont entrepris bien avant la construction du musée. Toutefois, la lenteur des restaurations et des incidents imprévisibles comme l'incendie du dépôt des mosaïques, entraînent un grand retard. Certaines pièces qui n'étaient pas

prêtes (mosaïque de l'ivresse d'Hercule, encore absente aujourd'hui) n'ont pu prendre place pour l'inauguration. La "remise à neuf" de la collection, malgré ces quelques contretemps, a été à l'origine de solutions originales.

Les grands bronzes, restaurés à NANCY, n'ont pas soulevé de difficultés particulières.

Les mosaïques, au contraire, ont dû être découpées en carrés de petites tailles pour être descellées. Cette opération a entraîné une restauration qui eût été minime si un incident n'était survenu. Les mosaïques furent confiées à un restaurateur dont l'atelier a brûlé, causant de nombreux dégâts, on dut alors les remettre à un second restaurateur. Dans le sinistre, trois mosaïques ont été détruites, celle du Bestiaire bossu qui provenait du Lycée de la Martinière à Lyon, la mosaïque d'Orphée découverte à Saint-Romain-en-Gal et dont il ne subsiste que trois médaillons (salle XII) et une autre dont l'identification est incertaine (peut-être l'Amour et Pan ?). D'autres, moins atteintes, portent cependant la trace d'importantes restaurations, la mosaïque du cirque par exemple. La mosaïque du Verbe Incarné a subi un traitement particulier. Etant donné les qualités de conservation dans lesquelles elle nous est parvenue, principalement l'épaisseur de ses cubes, on a choisi de l'utiliser comme pavement sur lequel marchent les visiteurs. Pour plus de précautions, sa surface a été durcie au moyen d'une injection de silicone.

Les Blocs épigraphiques ont fait l'objet d'une ingénieuse initiative. Entassés sous les galeries du musée des Beaux-Arts depuis des dizaines d'années, ils étaient recouverts d'une épaisse couche de crasse. La plupart, taillés dans du calcaire de Villebois, très résistant, ne présentaient aucun risque d'éclatement ou de fissuration au gel. Compte tenu de leur composition et de l'exemple des blocs de Choulans qui essuient les intempéries depuis des années sans altération, on les exposa à la pluie pendant plus d'un an. Entreposés en Mai 1973 sur l'esplanade, devant l'Odéon, retournés à plusieurs reprises, ils ont été parfaitement lavés. Pouvait-on que la qualité de la pierre s'y prête, c'est une solution astucieuse et économique qui pourrait être utilisée à l'avenir.

Comme le montre ce rapide historique, la collection, d'origines diverses, éparpillée dans les musées de Lyon puis transférée et restaurée, a un passé mouvementé. Les muséologues ne peuvent en disposer dans son ensemble que peu de temps avant son installation dans les salles, car l'accès aux caisses est condamné et il est difficile d'obtenir des renseignements précis (dimensions) sur les pièces en restauration. Heureusement quelques sources anciennes traitant de certaines séries leur seront d'une grande utilité : les deux catalogues de COMARMOND, description du Musée lapidaire de la Ville de Lyon, 1846-1854, et description des Antiquités et objets d'art 1855-1857; l'étude sur les inscriptions antiques de ALLMER et DISSARD en cinq volumes, 1888-1893; le Catalogue sommaire des musées de Lyon, de 1909 (anonyme); et le Recueil général des mosaïques de Gaule de STERN, qui comptent encore aujourd'hui parmi les rares études relatives à la collection. Cependant, des auteurs tels que ESPERANDIEU, ARTAUD, DEBOISSIEU, FABIA et WUILLEUMIER peuvent fournir des informations complémentaires précieuses.

- Composition :

La collection une fois réunie présente un ensemble relativement déséquilibré, c'est ce qui nécessite les impératifs de sélection et de répartition que les muséologues se sont imposés. Comme il est impossible de dresser ici le catalogue complet des collections, nous étudions la distribution des différents secteurs (épigraphie, bronzes, etc...) qui donne un aperçu d'ensemble de la collection, puis nous présentons un choix de pièces majeures, assorti d'un bref commentaire. Celui-ci est extrait, le plus souvent, du petit guide du musée rédigé par M. AUDIN.

Nous exposons la composition de la collection selon une classification par matériaux, méthode simple qui permet de considérer la richesse de chaque secteur. Le classement par thème intervient plus tard (cf. l'étude du programme).

Nous abordons successivement le lapidaire et les mosaïques, où se rencontrent des objets de taille importante et dont le nombre est élevé; puis les secteurs du bronze, de la céramique et du verre, bien fournis, mais dans lesquels les objets sont en général de taille modeste; enfin, les domaines les moins bien pourvus, orfèvrerie, ferronnerie, fresques. Lorsque cela est possible, nous nous efforçons de communiquer quelques informations sur les conditions qui ont entouré la production de ces objets : importance et situation des ateliers dans Lugdunum, etc... (pour les localiser, consulter le plan n°35 p. 158

Le domaine lapidaire est, de loin, le plus riche. Son importance est un danger en ce qu'elle risque de susciter un ensemble austère et ennuyeux, si la répartition des séries n'est pas habilement dosée. On verra que cet écueil, réaliser un musée presque exclusivement lapidaire, est évité de justesse. Le matériel, de pierre ou de marbre, se classe en trois séries: l'importante série épigraphique, les sarcophages et la statuaire. L'épigraphie, comme l'indique son étymologie, rassemble les pierres gravées d'une inscription. Le musée en possède six cents, parmi lesquelles des stèles funéraires, autels, épitaphes, cippes. Les sarcophages s'imposent par leur forme caractéristique et leur volume. Ils sont peu nombreux car, successeurs de l'urne funéraire, ils n'apparaissent qu'à la fin du Ier siècle, traduisant le passage de l'incinération à l'inhumation. Parmi les statues et les éléments d'architecture en pierre, peu abondants, on observe des représentations humaines, bustes, têtes, ainsi que des fontaines, des frises, des bornes, etc...

Les mosaïques occupent une place de choix. Leur nombre, leur qualité et leur style (reconnaissable aux nombreux motifs géométriques, entrelacs, torsades), laissent supposer qu'une école de mosaïstes était implantée à Lugdunum. Citons les plus connues accompagnées de la date et du lieu de leur découverte :

- | | | | |
|---|---|----------|-----------------------|
| - Mosaïque du combat de l'Amour et de Pan | } | - 1670 - | Montée du Gourguillon |
| | | | Lyon |
| - Mosaïque du cirque | | - 1806 - | Rue Jarente - Lyon |
| - Mosaïque des Jeux de la Palestre | } | - 1822 | ? Vienne |
| | | | |

- Mosaïque des poissons	- 1843 - Rue Jarente - Lyon
- Mosaïque des saisons (ou de Bacchus)	) - 1911 - Clos du Verbe incarné - Lyon
- Mosaïque aux Svastikas	- 1913 - -d- Lyon
- Mosaïque de Choulans	- 1967 - Tunnel de Fourvière-Lyon

La série des grands et petits bronzes, bien représentée, provient en partie des ateliers de bronziers établis sur les quais de la Saône. La statuaire compte quelques grosses pièces, le Neptune, le Mars de Coligny, et de nombreuses plus petites, la Victoire de l'autel fédéral, les statuettes de Sucellius, Mercure, du prêtre de Rome et d'Auguste, le coq en bronze, la tête de divinité féminine de Villette Serpaize ou la jambe de cheval. La réunion des objets utilitaires, abondants, est intéressante. Elle englobe ustensiles de cuisine, serrurerie, pesage, chirurgie, ameublement. Certains objets sont plus rares tels un brasero et un gouvernail doré. La liste n'est pas close

La céramique est particulièrement riche à Lyon où s'est créé, il y a quelques années, un centre de recherche spécialisée. Plusieurs zones de production ont pu être localisées. La plus ancienne était implantée à la pointe Ouest du plateau de Fourvière, à l'emplacement de l'actuel cimetière de Loyasse. La céramique trouvée à cet endroit, et disséminée dans la ville, s'inspire des techniques italiennes. Elle comprend des vases de tradition indigène, sigillée et vases à parois minces décorés de semis de picots. Le deuxième atelier, dont l'activité est plus tardive, se situe au pied des falaises de la Saône, à la Murette, il produit sigillée et gobelets à parois minces. Outre ces articles d'une certaine finesse, une céramique usuelle utilisée quotidiennement pour cuire les aliments, était fabriquée aux ateliers de la Sarra et de la Murette. Toujours dans le domaine de la poterie utilitaire et fruste, la collection s'enorgueillit d'une très belle série d'amphores à huile et à vin qui a permis d'établir une typologie complète de ce genre de récipient. Elle détient également de grands dolia destinés aux grains et des fragments, estampilles, médallions d'appliques ...

Les objets en verre constituent un bel ensemble dont la qualité est accentuée par la beauté du matériau et sa fragilité. Les ateliers des verriers installés eux aussi dans le quartier industriel du bord de Saône, produisaient, urnes cinéraires, bouteilles, flacons, pots, ampoules à parfum, etc...

Des suites plus modestes par le nombre, mais non moins intéressantes, succèdent à celles-ci. L'orfèvrerie propose des monnaies, des bijoux et d'autres objets précieux, comme le gobelet d'argent aux Dieux Gaulois. Les bijoux abondent, ils proviennent en partie des trésors découverts montée Saint-Barthélemy à Lyon, à Ville-sur Jarnioux et à Boistray. Le travail de ferronnerie est représenté par de nombreux outils, pics, haches, pinces, couteaux, ascia, etc... On a découvert quelques tuyaux de plomb provenant des aqueducs. Quant aux fresques, leur fragilité a empêché d'en conserver de nombreux témoignages. Cependant, quelques fragments sauvegardés permettent d'imaginer la qualité des peintures qui ornaient les murs des villas de Lugdunum.

Le matériel préhistorique et protohistorique, qu'il faut mentionner, occupe une place particulière. Il convenait de débiter la visite par un rapide aperçu de la période qui précède immédiatement celle des Gallo-romains. Or, si le musée possède quelques pièces protohistoriques, il est singulièrement dépourvu d'un quelconque matériel préhistorique (si ce ne sont les silex néolithiques et les haches trouvées sur les collines de Caluire et Sainte-Foy.) Le Museum lui a donc concédé le dépôt d'une série d'objets couvrant la période en question. Cette partie de la collection, nature et provenance, a donc un statut à part.

Après cet aperçu sur la composition des collections, procédons à l'énumération et à la description rapides des pièces principales. Les espaces d'exposition sont construits autour d'elles, en fonction de leur signification et de leur volume,

elles constituent donc les points d'appui autour desquels sont organisés les autres objets. Pour plus de facilité, nous les présentons en respectant le déroulement de la visite. Chaque pièce est accompagnée de la date et du lieu de sa découverte, ainsi que d'un bref commentaire.

- Char processional -1888- Côte-Saint-André (Isère) - (Salle I)
Période de l'Hallstatt. "Il s'agit d'un véhicule... de procession utilisé probablement pour la célébration du culte solaire". (1)
- Buste de Plancus -1823- Près de l'Amphithéâtre - (Salle II)
Plancus fonde Lugdunum le 9 Octobre 43 avant notre ère.
- Décor de l'autel fédéral - (Salle IV)
"(Ce) décor de guirlandes de feuilles de chêne (ornait) sans doute le péribole de l'autel dédié en - 12, aux 60 nations gauloises" (1).
- Inscription dédicatoire de l'Amphithéâtre des Trois Gaules.
1958 - Emplacement de l'Amphithéâtre - (Salle IV)
" Elle enseigne que l'édifice fut construit par le grand prêtre fédéral ... en l'année 19". (1)
- Table Claudienne - 1528- Emplacement du Sanctuaire fédéral (Salle IV)
Texte de l'Empereur Claude demandant au Sénat que les chefs gaulois aient le droit d'être élus aux magistratures romaines.
- Sarcophage et épitaphe de Q. Acceptius Venustus -
1870 - Rue de Marseille - (Salle V)
"Venustus, enfant de 11 ans portait le titre honorifique de décurion de Lugdunum... en l'honneur de son père... duumvir.." (1)
- 3 bustes : Tibère - Caracalla - Timesithée - (Salle VI)
Tous trois représentent la présence impériale à Lyon.
- Calendrier et Mars de Coligny - Coligny - (Salle VIII)
"(Calendrier) gravé dans le bronze, à l'époque romaine, sur un texte (gaulois)" (1) -
Mars, statue de tradition hellénistique.

(1) AUDIN - Guide du Musée.

- (Le masque de Cybèle - 1967 - Odéon (Salle VIII)
(Autel Taurobolique - 1704
Cybèle est une déesse d'Asie Mineure dont le culte apparaît à Lugdunum vers le milieu du II^e siècle.
- Mosaïque des Jeux du cirque - 1806- Rue Jarente- (salle X)
Donne une image fidèle du cirque dont peu de témoignages subsistent.
- Four de potier - 1966 - Rue de la Muette (Salle XI)
Date du II^e siècle - Témoigne de l'industrie des céramistes.
- Larves - Nécropole de Trion (Salle XVI)
Grands masques qui ornaient les enclos funéraires ,
"figurent le désespoir des morts" (1).
- Sarcophage à strigiles - Réemploi à l'Hôtel de Gadagne (Salle XVII)
Il remonte aux III^e/IV^e siècles, période de l'implantation décisive du Christianisme.

Dans un article paru en Janvier 1976, dans la revue : Musées et collections publiques de France, M. LASTARGUES écrit : "... nous avons su, dès l'origine, que parmi les grands musées archéologiques français, le Musée de Fourvière possédait, sans conteste, le fond le plus austère et le plus ingrat et que, si nous n'y prenions garde, nous réaliserions sans peine le musée le plus ennuyeux du monde". En effet, comme le révèle la description de la collection, la répartition des séries est particulièrement déséquilibrée : "Epigraphie trop riche, mosaïques importantes mais difficiles à présenter... statuaire de pierre et éléments architecturaux peu nombreux et de qualité en général moyenne..."(2) Le reste, bronze, céramique, verrerie et bijoux sont convenablement représentés. Devant une telle collection, quels seront les choix des muséologues ?

(1) AUDIN - Guide du Musée

(2) LASTARGUES - Musées et collections... p.20 note 21.

B - LE PROGRAMME MUSEOLOGIQUE -

L'établissement du programme muséologique est, sans conteste, l'étape la plus importante dans la conception d'un musée. En effet, il décide, partiellement ou totalement selon les domaines : des fonctions et du futur rôle de cet organe culturel, de son architecture dont il est le point de départ, de son aménagement, car il organise la présentation des collections. Nous concentrerons notre attention sur le premier et le dernier point, nous contentant toutefois, pour ce qui concerne l'aménagement, d'indiquer seulement les grandes options, car le détail de l'installation sera traité dans le chapitre suivant. Cette étude se développe en trois temps qui correspondent aux trois étapes historiques du programme. Chacun aborde successivement, la conception globale du musée et celle, plus particulière, de l'exposition des collections.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est nécessaire d'insister sur les difficultés qui se sont posées, au moment d'entreprendre ce travail, aux muséologues. Les moyens mis à leur disposition sont dérisoires, mais surtout, la collection, qui occupe une position fondamentale dans l'élaboration de ce programme, n'est pas aisément accessible. Pour certaines séries, les muséologues doivent se contenter des quelques études citées plus haut et des photographies des vitrines de l'Antiquarium jointes à un fichier sommaire. Une marge d'incertitude subsiste donc tout au long de leur travail. La dernière difficulté vient du fait que l'équipe n'a pas été désignée dès le début de l'opération et que ses membres s'y rallient successivement, si bien que ce programme ne peut être mis en place dès le début et proposé dans sa forme définitive aux architectes. Il nécessite deux remaniements dont l'un, capital, en Février 1968.

- 1ère étape : 1957 à 1967 -

Programme de M. AUDIN - Point de départ du projet de M. DONZET et des projets I et II de M. ZEHRFUSS.

Peu de documents subsistent de cette première étape, le

texte de base consiste en un découpage schématique de la collection tel qu'on le retrouve dans les trois projets d'architecture qu'il a inspirés. C'est une période de tâtonnements, comme pour l'architecture, et les problèmes sont davantage posés que résolus.

Bien que ce programme ne constitue qu'une ébauche, (les différentes fonctions dévolues au musée, par exemple, ne sont pas répertoriées), les grandes options qui sont à la base du projet définitif se dégagent déjà. Elles apparaissent principalement dans le rapport de proportion des différents secteurs de l'édifice entre eux. L'ensemble des "services" dont le contenu n'est pas encore détaillé, n'occupe que le tiers du bâtiment. Ce rapport révèle l'ambition modeste que l'on conçoit quant au rôle que pourrait jouer le musée, tant sur le plan national que régional. En effet, ce secteur est appelé à devenir le centre nerveux de l'organisme; que l'on y développe l'administration, un centre de recherche ou une animation, le limiter dans l'espace c'est privilégier la présentation des collections et non les activités qu'elles peuvent susciter. Effectivement, la surface d'exposition est largement prépondérante, ce qui va à contre-courant d'un bon nombre de réalisations contemporaines qui privilégient les services.

Si certains secteurs restent dans l'ombre, celui de la collection, en revanche, est particulièrement approfondi, celle-ci devenant le point de départ de la réalisation, ce qui a motivé l'étude développée au début de ce chapitre. La notion de "musée à thème" apparaît. Cette collection, si difficile à présenter, ne sera pas organisée selon un déroulement chronologique, mis à part l'encadrement historique que constituent les deux salles extrêmes, préhistoire et christianisme. C'eût été d'ailleurs difficile, car peu de pièces sont datées précisément. La classification par matériaux n'est pas non plus retenue, la prépondérance de l'épigraphie l'interdit et l'enseignement qu'on en aurait tiré eût été limité. La collection est groupée autour de centres d'intérêt en rapport avec la civilisation gallo-romaine en général, mais surtout avec

Lugdunum. S'agit-il d'un musée de la civilisation gallo-romaine ? d'un musée de Lyon antique ? Ces questions, que soulèvera M. POINSSOT lors de l'établissement du deuxième programme, sont loin d'être résolues ici, ni même posées.

Le schéma proposé, conserve la morphologie de la collection, il favorise donc l'épigraphie. Quinze thèmes, correspondant chacun à une salle, sont répertoriés, ils figurent sur un tableau comparatif des programmes p. 181 (ill. n°36). Le fait que la salle de la protohistoire n'occupe que la deuxième position, après la présentation de la ville antique, paraîtra peu logique. Il peut s'expliquer ainsi : dans le projet de M. DONZET, la maquette de Lyon est mise en exergue au-dessus de l'entrée principale, indépendante par rapport à la succession des salles, ce qui justifie sa position privilégiée en tête des chapitres.

Ce premier programme constitue donc une sorte de canevas, comportant des blancs lorsqu'il s'agit de définir les fonctions du musée et relativement précis en ce qui concerne l'emploi des collections. L'arrivée d'un spécialiste de la muséologie en 1967, permet de compléter et d'approfondir cette ébauche.

- 2ème étape : 1968 à 1970 -

Premier programme de M. POINSSOT
Point de départ du projet III et suivants.

Le deuxième programme, établi en Février 1968, est fondamental et va déterminer l'évolution future du musée. Il définit les secteurs qui n'avaient pas été étudiés et précise les modalités de la présentation des collections. Il offre enfin, une vision globale et complète de ce que sera le musée.

Les grandes options du programme précédent sont reprises. L'impact proposé reste très modeste. "M. POINSSOT, espérant qu'un jour ou l'autre une politique commune, qui fait aujourd'hui défaut, permettrait aux musées de la ville, sinon de la région, de se compléter" (1). Mais peut-être aurait-il fallu pour réaliser un tel dessein, se livrer à certains travaux

(1) LASFARGUES - Musées et collections...

préliminaires tels que prise de contact avec les autres musées, état de la recherche dans la région, sondage du public potentiel. L'absence de telles études explique peut-être ce demi-échec.

Les diverses fonctions de la zone active du musée, les services, sont énumérés et le rapport de proportion entre ceux-ci et les collections (un tiers), est conservé. L'inventaire des locaux, tel qu'il est proposé, est très proche de la solution finale, en conséquence nous donnons la description de l'état définitif. Les services sont organisés autour de trois pôles : administration, accueil et animation, rangement et étude des collections. La surface qui leur est respectivement consacrée (cf. étude des plans), est fonction de l'importance du rôle qu'on veut leur voir jouer.

Les locaux attribués à l'administration comprennent trois bureaux, celui du Conservateur, du Conservateur-adjoint, et de la secrétaire.

L'accueil et l'animation sont plus étendus, toutefois aucun lieu n'est réservé exclusivement aux expositions temporaires, ce qui provoquera quelques difficultés lors du fonctionnement du musée. L'espace est partagé entre un hall d'accueil (réceptionniste, librairie...) et une salle polyvalente (150 places) prévue à la fois pour les conférences et les expositions temporaires. De petits espaces gagnés à chaque niveau sur la surface d'exposition (secteur Ouest du bâtiment), peuvent être employés pour une modeste animation audio-visuelle ou la présentation "d'expositions-dossier", mais ce n'est pas leur unique destination.

Enfin, le rangement des collections et leur étude occupent la surface la plus importante. Les réserves, problème épineux pour une collection à dominante lapidaire, sont bien étudiées : dépôt lapidaire aux dimensions confortables, pour les objets lourds et réserve pourvue d'un équipement ingénieux, pour les petits objets, accompagnée d'une salle de travail. Quelques angles morts sont utilisés, à chaque niveau, pour entreposer des pièces, si nécessaire. L'étude des collections est, toutes proportions gardées, privilégiée. Les locaux qui lui sont réservés comprennent : bibliothèque/salle de réunion, laboratoire

photo (ajouté après 1968) et une zone d'ateliers bien équipés (eau chaude, sol anti-acide, éclairage abondant...) Cependant leur attribution n'est pas encore affectée. M. LASFARGUES l'explique : "Lorsque les crédits d'équipement le permettront... il faudra soit se contenter d'installer dans ces ateliers des petites unités primaires permettant des traitements élémentaires pour tous les types d'objets..., soit développer plus particulièrement, en accord avec nos collègues de la région, telle ou telle spécialité à Lyon... Bien entendu nous restons désireux de voir aboutir cette seconde option et c'est pourquoi nous ne nous sommes pas hâtés d'équiper cette zone" (1). Pour chaque local ou chaque secteur, le programme précise, en outre, la surface souhaitée.

En ce qui concerne les collections, (l'esprit dans lequel on les aborde et leur présentation), le programme de Février 1968 adopte une position précise. Le principe du musée à thème est retenu et on sait maintenant dans quelle optique il est développé : on ne réalisera pas un "musée de la Civilisation Gallo-romaine" en général (bien que l'appellation actuelle, choisie contre l'avis des muséologues, le démente), car cela nécessiterait une réalisation d'une tout autre envergure avec doublement de la surface, dépôts d'oeuvres provenant de l'extérieur pour compléter la collection, etc... Ce ne sera pas non plus un "musée de Lyon antique", car toutes les pièces ne viennent pas de Lyon et il aurait fallu les exclure. On se contentera d'un "musée archéologique", ambition plus modeste mais qui correspond mieux à la réalité des collections. On peut toutefois se demander si ces distinctions, établies par les réalisateurs du programme, sont pleinement justifiées.

A partir du projet précédent, groupement par thème et choix des pièces, d'importants aménagements sont pratiqués. Le plus fondamental est celui qui consiste à supprimer un grand nombre de blocs épigraphiques parmi les pièces à présenter, de façon à rétablir l'équilibre entre la section lapidaire et le reste de la collection. Cela nécessite une sélection rigoureuse mais nécessaire pour éviter l'écueil d'un musée rébarbatif.

(1) LASFARGUES - Musées et collections .. p. 11

Une difficulté subsiste, comment illustrer chacun des thèmes qui, parfois, débordent le cadre des objets disponibles (par exemple, quelles seraient les pièces de la collection susceptibles d'illustrer le chapitre sur l'urbanisme de Lugdunum ou celui des théâtres ?) Approfondissant les propositions contenues dans le programme de 1957, on joint à la collection un important appareil pédagogique composé de maquettes, de plans et de photos (cf. leur liste p.263 sc.n° XLIX). On les présente au même titre que les pièces authentiques, comme ayant valeur d'information. On peut alors, à partir de ce matériel quelque peu renouvelé, étudier et réaménager le déroulement des thèmes.

Chacun est groupé autour de quelques objets principaux (ils sont énumérés dans la présentation des collections) ou éléments d'informations (maquette de la ville, des théâtres, plan des fouilles, etc...). Une surface par salle est proposée, en même temps qu'est esquissée une première organisation de l'espace autour des objets. La liste des thèmes dans leur nouvelle ordonnance, est reproduite dans le tableau p.181 (ill. n° 36), où de nombreuses modifications peuvent être constatées. On a pris soin de répartir plus équitablement les salles consacrées à Lugdunum et celles qui illustrent la civilisation gallo-romaine en général. Les premières (salles I, II, III, IV, V, IX, X, XIV, XVIII), ne présentent en principe, que des objets provenant de Lyon, dans les autres salles (salles VI, VII, VIII, XI, XII, XIII, XV, XVI, XVII), peuvent intervenir des pièces trouvées à Vienne, Coligny, ...etc. Leur succession est bouleversée de façon à instaurer un rythme judicieux entre les deux types et un déroulement plus logique et plus didactique. Ainsi, la préhistoire vient d'abord, puis la fondation de la ville, son urbanisme... Leur nombre est porté de quinze à dix-huit et leur nomenclature quelque peu modifiée.

Étudions les thèmes qui ont subi les plus importantes transformations. Dans le programme de 1957, "le Panthéon romain et gallo-romain" (salle IV) ainsi que "les cultes orientaux" (S. XIV) sont situés l'un au début, l'autre à la fin du classement par un souci de chronologie. Ces deux thèmes sont ici réunis en un seul, la religion (S. VIII), disposition moins "historique", mais plus logique. La séparation instituée entre

"les corporations" (S. IX) et "l'art et la technique" (S. X) engendrait le chevauchement de plusieurs sujets (les mosaïstes et la technique de la mosaïque ... etc.), sans pour cela embrasser toutes les réalités de la vie économique et artistique. On a alors aménagé quatre chapitres, numérotés de XI à XIV. Les deux premiers concernent les artisans : céramistes, mosaïstes..., le troisième, le commerce et le dernier, la place économique de Lugdunum dans l'Empire. La salle XI des "jeux et spectacles" se dédouble, détachant le théâtre et l'Odéon des jeux du cirque, ce qui permet de développer ces thèmes, principalement le premier, dont les vestiges se trouvent sous les yeux des spectateurs. La dernière modification concerne le chapitre sur "la famille et la demeure" (S. XIII), qui se subdivise en deux espaces sur "la vie quotidienne" (S. XV. XVI).

Bien qu'il recèle certaines lacunes, ce projet apparaît comme fondamental dans l'exécution du musée pour lequel il présente deux points particulièrement positifs. Il définit, avec précision et clarté, des notions qui jusque-là étaient restées très vagues et devient donc pour les architectes, une base de travail solide. Ces aménagements répondent, pour la plupart, au souci d'exploiter au mieux la collection, or, compte tenu des difficultés que pose celle-ci, c'est une réussite. Le projet de sélection et d'organisation des objets est très cohérent il révèle une connaissance approfondie des collections et un grand discernement.

- 3ème étape : à partir de 1970 -

Mise à jour du programme de 1968 - impératifs techniques-maquette.

Cette troisième phase consiste en un travail de mise au point et d'approfondissement, l'évolution de la recherche muséologique épousant en cela celle de l'architecture. Les grandes options muséologiques ont été définies dans le programme précédent et les améliorations ou modifications qui sont apportées maintenant concernent exclusivement la zone d'exposition.

Trois stades se succèdent : en Juin 1970, M. POINSSOT aidé de M. LASFARGUES, rédige une mise à jour du programme de 1968. Début 1971, le rétrécissement imposé par la création de la galerie technique entraîne une révision complète des espaces d'expositions et de l'emplacement des objets; enfin en Mai 1972, on réalise une maquette de la zone d'exposition où chaque objet est représenté à l'échelle.

. Mise à jour du programme Juin 1970.

Dans le programme de 1968, seules les pièces importantes sont répertoriées avec précision, les nombreuses pièces annexes ne sont qu'énumérées rapidement et sommairement. La principale raison en est que tous les objets n'ont pas été encore dénombrés, mesurés ni pesés, étant donné les difficultés d'accès aux collections. La première tâche est de mesurer chaque mosaïque, car elles occupent une importante surface au sol, qu'il faut évaluer; les dimensions et le poids de chaque bloc sont eux aussi calculés à cause du volume important qu'ils occupent dans les salles et des impératifs de résistance des sols. Une fois ces précisions indispensables recueillies et la liste des objets complétée, le programme de 1968 est révisé. Tout en conservant le déroulement défini précédemment, on agrandit ou diminue chaque espace en fonction de ce qu'il abritera. Les pièces sont alors reportées à l'échelle sur les plans du bâtiment, c'est la première implantation précise des objets (sur les plans d'architecture, une implantation apparaît dès le projet III, mais elle n'a aucune rigueur). Les modifications apportées à chaque espace seront mentionnées au cours de l'étude des salles.

Le document de cette mise à jour comporte quarante-trois pages, composées d'une introduction et d'une description de chaque salle. Tous les objets y sont détaillés avec leurs dimensions; leur disposition est décrite et accompagnée de quelques remarques sur l'esprit dans lequel a été conçue chaque salle. Enfin, des notations techniques concernant l'état d'avancement du projet architectural par rapport à l'implantation des objets, sont communiquées^x. Ces détails nous prouvent, une fois de plus, que les deux programmes, architecture et muséologie, sont conçus ensemble à partir d'un certain stade, et

x : Ce document est reproduit ici en partie. La liste précise des objets se trouve p.263, sc.n°XLIX et le commentaire concernant chaque salle, dans l'étude elle-même p.186 à 210

s'influencent mutuellement. Cette mise à jour permet de déterminer avec précision l'implantation d'une grande partie des objets dans les salles, principalement, les mosaïques, les vitrines, et de nombreuses épitaphes.

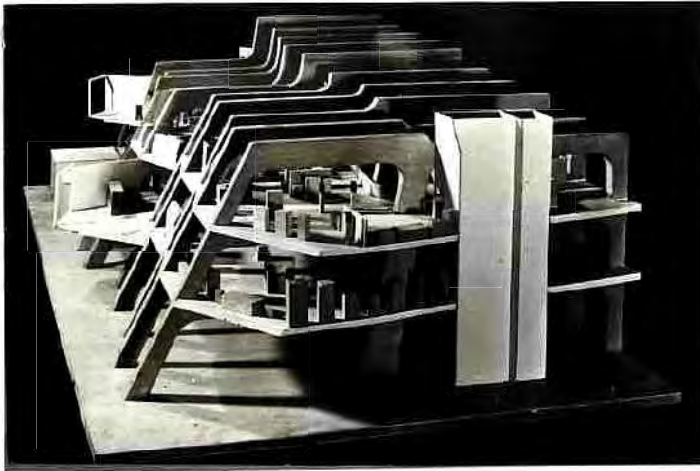
. Rétrécissement du musée. Début 1971.

La nécessité de rétrécir le bâtiment de 1,35 m., due à la création de la galerie technique, entraîne de nombreuses modifications à l'installation des salles, qui est déjà considérablement avancée. Dans le chapitre sur l'implantation des objets, nous étudierons quelle solution a été choisie pour chaque salle en particulier. Pour l'ensemble du musée (partie exposition), deux partis s'offrent : soit remodeler totalement la suite des thèmes, pour réduire leur nombre, soit conserver la succession des salles telle quelle, en comprimant l'ensemble. La première solution aurait entraîné un résultat déplorable, suppression du déroulement logique des thèmes et dévalorisation des effets de présentation qui avaient été élaborés en fonction de la forme particulière de chaque espace. La deuxième solution est donc adoptée. En outre, l'équipe de muséologie demande à ce que la surface perdue soit mieux répartie; $3/4$ à l'amont, $1/4$ à l'aval. Ce qui revient à déplacer la file des piliers centraux de 30 cm. vers le Sud. Le pilier n°8 est déplacé, lui, du double (60 cm.). (cf. l'étude des salles IV et XII). Ce rééquilibrage n'est cependant qu'un palliatif, la surface d'exposition est amputée et les lieux de passage, escalier et plans inclinés, ne peuvent être réduits au-delà d'une certaine limite. Quelques espaces doivent être complètement remaniés, comme celui du Sanctuaire fédéral (salle IV). Le problème de place est alors crucial; il est accentué par la position du système de chauffage qui impose de libérer l'espace autour des piliers pour la libre circulation de l'air, et l'inclinaison de la paroi aval qui contraint à avancer les objets dépassant une certaine hauteur.

"Nos efforts joints à ceux de MM. ZEHRFUSS et AVON ne réussirent pas à pallier entièrement les inconvénients de ce "pincement" qui nous donna tant de soucis" (1).

(1) LASFARGUES - Musées et collections... p. 2

Maquette - Mai 1972



III. n° 37.

Deuxième maquette
(1972).

Vue d'ensemble.

En Mai 1972, début de la construction du bâtiment, la mise en place des objets est au point, sur des plans où chaque salle, chaque pièce ou vitrine et chaque passage est représenté à quelques centimètres près. C'est alors que se situe la réalisation d'une maquette qui concrétise à la fois le cadre architectural et l'implantation des objets dans ce cadre. Dans celle-ci viennent se placer exactement chaque vitrine, bloc, mosaïque, statue, maquette, découpés à l'échelle dans du balsa et fixés à leur place respective. Des photos sont alors prises de chacune de ces salles en réduction. Elles offrent des points de vue successifs qui permettent de contrôler les volumes intérieurs. Ces documents constituent d'excellents outils de travail qui complètent avantageusement les plans en permettant une meilleure appréhension de l'espace. A l'aide de ceux-ci, la hauteur des galandages qui délimitent les espaces est déterminée et quelques modifications sont apportées à la disposition. Cette façon de procéder, extrêmement efficace, explique l'absence d'une représentation graphique de l'implantation actuelle des objets, puisque la maquette, à elle seule, concrétise l'étape finale. Son emploi, qui permet de concrétiser le cadre architectural autour de la collection, prouve que les constructeurs se préoccupent de concevoir une implantation des objets qui s'intègre et valorise cette architecture.

Les deux photos ci-dessous mettent en lumière la méthode de travail, elles permettent de comparer la salle IX, telle qu'on l'imaginait lors de la construction de la maquette (ill. n°38) et sa réalisation (ill. n° 39). Les différences sont minimes.



Ill. n° 38.
Deuxième maquette
(1972).
La salle IX.



Ill. n° 39
La salle IX réalisée,
photographiée
sous le même angle.

Quelques rectifications superficielles, motivées par un souci de clarté et un désir d'impact sur le public, sont apportées lors de l'installation des collections. Ainsi, les deux salles de la vie quotidienne (XV et XVI) sont réunies en une seule (XV) pour plus de cohérence, le nombre des salles est donc réduit à dix-sept. Les titres des chapitres sont modifiés sans que rien ne soit changé à leur contenu, ils deviennent seulement plus simples et plus synthétiques, on en trouvera la liste dans le tableau comparatif p.181 (ill. n°36).

Les deux photos ci-dessous mettent en lumière la méthode de travail, elles permettent de comparer la salle IX, telle qu'on l'imaginait lors de la construction de la maquette (ill. n°38) et sa réalisation (ill. n° 39). Les différences sont minimes.



Ill. n° 38.

Deuxième maquette
(1972).

La salle IX.



Ill. n° 39

La salle IX réalisée,
photographiée
sous le même angle.

Quelques rectifications superficielles, motivées par un souci de clarté et un désir d'impact sur le public, sont apportées lors de l'installation des collections. Ainsi, les deux salles de la vie quotidienne (XV et XVI) sont réunies en une seule (XV) pour plus de cohérence, le nombre des salles est donc réduit à dix-sept. Les titres des chapitres sont modifiés sans que rien ne soit changé à leur contenu, ils deviennent seulement plus simples et plus synthétiques, on en trouvera la liste dans le tableau comparatif p.181 (ill. n°36).

Les options muséologiques, principalement en ce qui concerne le mode de présentation de la collection, répondent à un choix précis et cohérent. Après avoir engendré l'architecture du bâtiment, elles déterminent son aménagement intérieur, que nous allons étudier maintenant.

III. n° 36 - Tableau comparatif :

PROGRAMME DE 1957

n° des salles	Thèmes
I	Ville antique
II	Protohistoire
III	Fondation
IV	Panthéon romain & Gallo-romain
V	Culte d'Auguste
VI	Sanctuaire fédéral
VII	Administration - Armée
VIII	Administration - Armée
IX	Corporations
X	Arts et techniques
XI	Jeux et spectacles
XII	Famille et demeure
XIII	Monde d'outre-tombe
XIV	Cultes orientaux
XV	Christianisme

Le choix des thèmes et leur déroulement dans les trois programmes

PROGRAMME DE 1968

n° des salles	Thèmes	correspondance avec le premier programme
I	Pré & protohistoire de Lyon	ancienne salle n° II
II	Fondation de Lyon	n° III
III	Urbanisme de Lyon	n° I
IV	Amphithéâtre, autel fédéral, Tables Claudiennes	n° VI
V	Administration municipale	n° VII
VI	Culte municipal d'Auguste et administration municipale	n° V
VII	L'armée	n° VIII
VIII	La religion	n° IV & XIV
IX	Le Théâtre et l'Odéon	n° XI
X	Les jeux du cirque	n° XI
XI	Vie économique, les métiers, la céramique	n° IX & X
XII	Vie économique, orfèvres, peintres, sculpteurs, bronziers, mosaïstes	n° IX & X
XIII	Les métiers/le commerce	n° IX & X
XIV	La vie économique, place de Lugdunum dans l'Empire, les étrangers	salle créée
XV	La vie quotidienne 1ère partie	n° XII
XVI	La vie quotidienne 2ème partie	n° XII
XVII	Le culte des morts	n° XIII
XVIII	Le Christianisme à Lyon.	n° XIV

APPELLATION ACTUELLE

n° des salles	Thèmes
I	Préhistoire & Protohistoire
II	Fondation de Lugdunum
III	L'urbanisme
IV	Le Sanctuaire fédéral des Trois Gaules
V	L'administration municipale de Lugdunum
VI	La présence impériale : l'administration provinciale et le culte d'Auguste
VII	L'armée
VIII	La religion en Gaule romaine
IX	Théâtre et Odéon de Lugdunum
X	Les jeux du cirque à Lugdunum
XI	La vie économique : la céramique
XII	La vie économique : mosaïstes, peintres, sculpteurs, orfèvres, bronziers
XIII	Les commerçants
XIV	La place de Lugdunum en Gaule et dans l'Empire
XV	La vie domestique (les 2 salles du projet de 1968 sont réunies)
XVI	Le culte des morts
XVII	Le Christianisme en Gaule

Chapitre II : AMENAGEMENT

Soucieux de respecter autant que possible la chronologie de la conception et compte tenu de l'importance que le programme accorde aux collections, nous allons nous consacrer maintenant à l'aménagement de la surface d'exposition. L'entreprise est menée en deux temps : on détermine d'abord l'implantation des objets et l'espace dans lequel ils s'inscrivent respectivement, puis on se préoccupe de leur présentation aussi bien d'un point de vue esthétique que pratique. Notre plan suivra ce découpage.

A - IMPLANTATION DES OBJETS -

L'espace des salles, comme nous l'avons vu, est envisagé dès le premier projet d'architecture, mais on ne commence à étudier l'emplacement de chaque objet qu'après l'établissement du programme de Février 1968. A partir de cette date, on trouve une succession de projets (sept environ), sous forme de plans où l'on voit se préciser simultanément la forme et la surface des salles, et la position des pièces. Nous reproduisons en annexe un de ces plans (sc. n°XLVIII p.261) réalisé en Décembre 1971. C'est la dernière représentation graphique de l'implantation des objets avant la maquette de 1972 qui illustre l'étape définitive. Les facteurs qui déterminent cette évolution

sont, outre la recherche d'une certaine conformité au programme muséologique, les modifications continuelles de l'architecture et les contraintes financières qui, dans certains cas, nécessitent l'abandon d'une disposition ou son remodelage. Ne pouvant détailler cette évolution projet par projet, nous avons choisi de présenter l'implantation définitive, nous réservant d'indiquer, quand cela s'avérerait utile, les transformations subies par une salle particulière. Cette étude se décompose de la façon suivante : un rapide aperçu des principes qui ont présidé à l'implantation des objets est présenté. Suit la description des dix-sept salles sous la forme de fiches techniques où l'on trouve, toujours dans le même ordre, une photo prise à l'endroit où le visiteur découvre chaque salle, (l'emplacement de chaque prise de vue est indiqué sur le plan n° XLVIII); un extrait du programme de Juin 1970 rédigé par M. POINSSOT, qui décrit chaque salle, révélant dans quel esprit elle a été conçue; des remarques diverses concernant les problèmes éventuellement rencontrés lors de la conception. Aux fiches techniques, qui constituent le centre de l'étude, succède une analyse sur les rapports qu'entretiennent l'objet et l'espace entre eux, et avec le spectateur.

Principes généraux :

La définition des espaces et l'implantation de chaque pièce à l'intérieur de ceux-ci, sont déterminés par deux principes : un "classement scientifique" et une "diversité dynamique".

Les objets classés selon le sujet qu'ils illustrent, sont répartis dans un des dix-sept espaces dénombrés plus haut. "Chaque espace a été centré sur la ou les pièces les plus importantes; ces points d'appui, autour desquels (ont été) disposés les autres objets, sont généralement bien visibles dès l'entrée de la salle" (1). (cf. Liste des pièces importantes et commentaires : chapitre des collections).

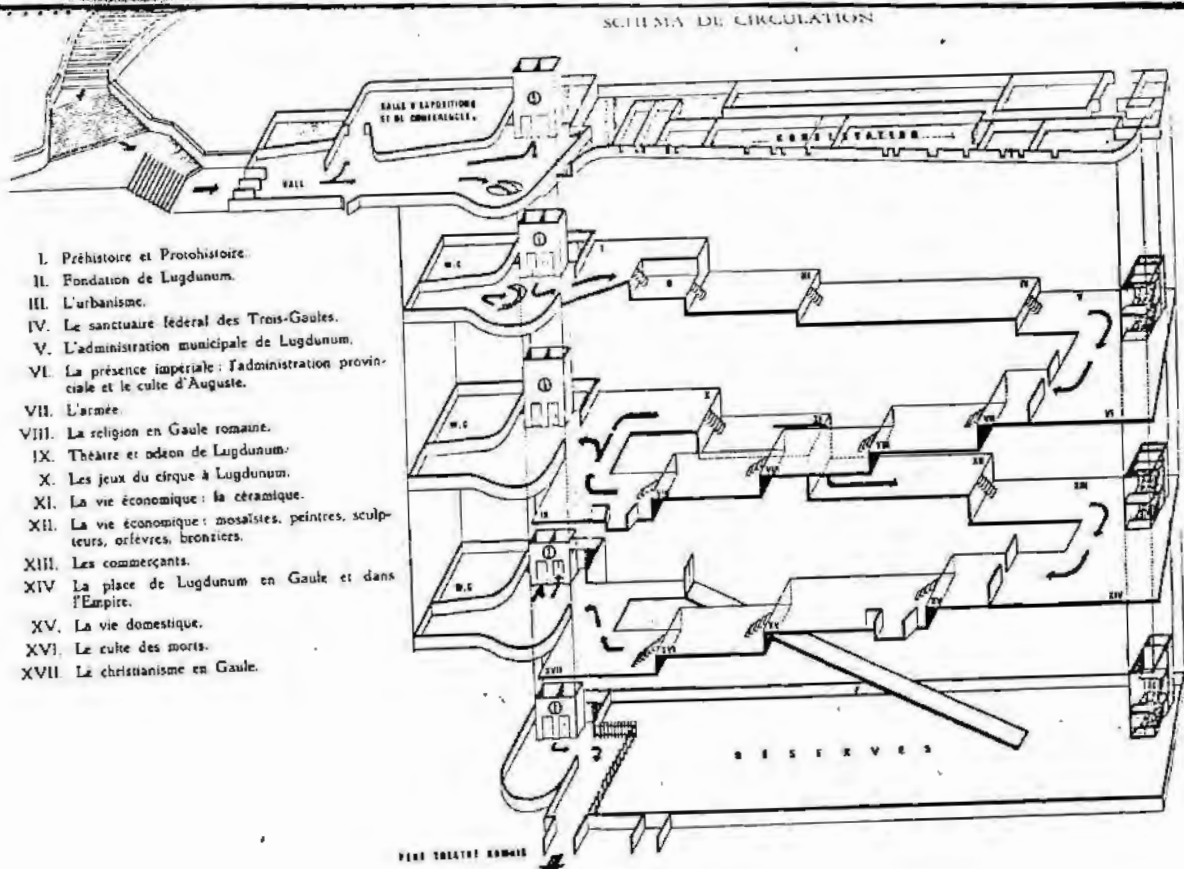
A partir de cette répartition, une diversité est introduite dans le parcours du visiteur. Elle se présente sous deux aspects. Tout d'abord, le déroulement des espaces fait alterner

(1) LASFARGUES - Musées et Collections .. p. 17 -

des salles chargées qui demandent une certaine application et d'autres plus dépouillées où l'attention peut se relâcher. Ainsi à la salle IV, foisonnante, succèdent les salles V, VI, VII, plus aérées, la VIII à nouveau est très dense. La concentration et l'allègement des centres d'intérêt proposent un certain rythme au visiteur. Toutefois, cette variété ne s'applique pas uniquement à la répartition des objets, mais aussi à l'espace dans lequel ils sont inclus. M. LASFARGUES l'explique: "Ainsi le cheminement d'un "chapitre" à l'autre a-t-il pu, à notre gré, prendre tantôt l'aspect d'une voie triomphale, tantôt celui d'un sentier, parfois d'un carrefour ou d'une place" (1). Les clichés le montrent parfaitement. Des espaces de grandes dimensions succèdent à des couloirs, presque des goulots, délimités de part et d'autre par des rangées d'épithaphes ou d'objets différents. On éprouve ainsi l'impression de déambuler dans un labyrinthe qui s'élargirait et se rétrécirait, épousant des configurations très diverses proposées au visiteur comme une succession de découvertes. Cette diversité sera d'ailleurs accentuée par le système de présentation adopté, principalement l'éclairage, qui permet d'obtenir des zones d'ombre et de lumière.

Nous verrons comment interpréter l'exploitation intéressante de l'objet qui est mise en oeuvre ici, procédons maintenant à l'étude des salles. Elle est précédée d'un schéma réalisé par le musée à l'usage des visiteurs et qui montre leur disposition.

(1) LASFARGUES - Musées et Collections ... p. 2



(ill.n°41) Salle I

PREHISTOIRE ET
PROTOHISTOIRE

Programme 1970 (extrait) :

"Le musée ne compte actuellement aucune collection préhistorique; la salle ne comprendra donc, dans un premier temps, que des séries protohistoriques de l'Est et du Nord de Lyon. Mais il est indispensable de réserver l'espace pour la présentation de "l'introduction" préhistorique du Musée qui pourra se faire, soit par la mise en dépôt de collections extérieures (ce qui a été fait), soit par des acquisitions. Cette salle se divise en deux parties : la série des bronzes ..., la tombe à char de La-Côte-Saint-André... Le plan de la salle... permet d'isoler et de mettre en valeur le groupe du char".

Remarques :

Cette salle a un statut particulier. Elle est la seule à ne pas avoir été intégralement conçue par MM. POINSSOT et LASFARGUES, qui ont fait appel, pour les aider, au personnel du Museum d'Histoire naturelle, (il organise la vitrine de préhistoire dont les objets, en dépôt, proviennent du Museum), et à celui des "Antiquités préhistoriques Rhône-Alpes", plus compétents pour ces périodes.

(ill. n°42) Salle II

FONDATION DE
LUGDUNUM

Programme 1970 (extrait) :

"(Cette salle constitue en fait) le vestibule d'entrée de la grande salle consacrée à l'urbanisme, ... L'essentiel de la salle se trouve à gauche".

Remarques :

En tant qu'introduction, cette salle comporte peu de pièces. Elles ont toutes rapport à la fondation de la ville, le 9 Octobre 43 av. J.C. par L.M. PLANCUS. Les plus importantes sont le plan du forum de PLANCUS (à droite) ainsi que le buste de ce dernier et celui de ZENON qui forment paire (à gauche).

(ill. n°43) Salle III

L'URBANISME

Programme 1970 (extrait) :

"Cette salle est au même niveau que la salle précédente qui lui sert d'introduction. C'est une salle de prestige très aérée où le personnel chargé de diriger les visites s'arrêtera pour faire la présentation de la topographie de Lyon antique et matérialiser avec plans et maquettes l'état actuel de nos connaissances et des travaux de fouilles. Le centre de cette salle sera occupé par la grande maquette de Lyon au second siècle, tout autour contre les murs, inscriptions et plans relatifs à l'urbanisme. (A gauche) de l'entrée, grand plan des découvertes sur fond de plan de la ville moderne".

Remarques :

Cette salle est l'une de celles qui rassemblent l'appareil pédagogique le plus important. Le plan des découvertes archéologiques (invisible sur la photo) a posé un problème à cause de sa taille (4 m. x 4 m.). On a longtemps craint qu'il ne faille l'incliner pour qu'il ne touche pas le plafond. A droite, les tracés, plans, photo et pièces concernant le réseau d'aqueducs.



Salle IV

LE SANCTUAIRE FEDÉ-
RAL DES TROIS GAU-
LES.



(ill. n°44) Salle IV. 1° plan
Groupe de l'autel fédéral.



(ill. n°45) Salle IV. 2° plan
Groupe de l'Amphithéâtre.



(ill. n°46) Salle IV. 3° plan
Les tables Claudiennes.

Salle IV

Programme 1970 (extrait) :

"Sans doute la salle la plus importante du musée, peut-être trop chargée; mais le choix des inscriptions a été rigoureux et l'impression de masse et de procession un peu monotone qui se dégage de la série des bases honorifiques est voulue, (ill. n°46), parce que conforme à la réalité archéologique. La salle est divisée en trois centres d'intérêt d'égale importance : autel fédéral, amphithéâtre, tables claudiennes. De l'entrée le visiteur apercevra en même temps les guirlandes de l'autel fédéral (à gauche), l'inscription de l'amphithéâtre (à droite), les tables claudiennes (au fond). Autour de ces trois éléments principaux sont regroupés les documents qui les complètent ou les expliquent. Le long du mur du couloir... nous alignons les inscriptions relatives aux prêtres et aux dignitaires de l'autel fédéral.

.Guirlandes de l'autel fédéral. Il s'agit de fragments discontinus. Il faut donc proposer une restitution vraisemblable.

.L'élément principal de l'ensemble de l'amphithéâtre est l'inscription dédicatoire (composée de deux blocs) ... mais il faut prévoir la très hypothétique découverte du bloc manquant. Les blocs (de l'amphithéâtre) seront rangés sur deux gradins de béton en arc de cercle.

.Les tables claudiennes. Espace situé au fond de la salle, exactement en face de l'escalier d'entrée. Les tables qui sont une des plus belles inscriptions de l'antiquité bénéficieront d'un support et d'un éclairage spécial".

Remarques :

La salle IV est sans doute l'une de celles dont l'installation a soulevé le plus de problèmes. Le rétrécissement imposé à l'ensemble du musée en est l'une des causes, (par ailleurs on a longtemps hésité entre deux variantes d'aménagement). Cette salle est une des plus chargées du musée, or, celle qui lui fait face, de l'autre côté de l'axe (salle VIII), est aussi très riche. La compression était donc difficile. On a pensé un moment regrouper la salle IV et la salle VI. Le résultat

Salle IV

était inacceptable (déroulement logique rompu, effets de présentation détruits). On a alors resserré tous les objets, sans en supprimer aucun, et déplacé le pilier central n°8 de 30 cm. de plus que les autres vers le Sud, ce qui permet de gagner un espace appréciable. Cependant la circulation demeure un peu malaisée dans cette salle ainsi que dans quelques autres.

(ill. n°47) Salle V

L'ADMINISTRATION
MUNICIPALE DE
LUGDUNUM

Programme 1970 (extrait) :

"L'élément le plus important de cette salle est l'ensemble des Accetti composé d'un sarcophage et d'une grande inscription (à gauche). L'inscription est surélevée, le sarcophage en-dessous, décollé du mur, car il doit être vu sur toutes les faces. De moindre valeur esthétique, mais aussi importante, l'inscription en marbre d'Apollinaris occupe la place vedette (sur le mur de gauche, invisible sur la photo)".

Remarques :

La salle V, ainsi que les deux suivantes, sont plus aérées, ce qui compense la densité de la précédente. Son relatif dépouillement a permis d'agrandir la salle IV, surchargée, en rapprochant les objets les uns des autres, (l'escalier a été déplacé vers l'Est, il est maintenant orienté différemment qu'il ne l'est sur le plan XLVIII). Le même procédé a été appliqué à l'égard de la salle III.

(ill. n°48) Salle VI

LA PRESENCE IMPERIA-
LE : L'ADMINISTRA-
TION PROVINCIALE ET
LE CULTE D'AUGUSTE.

Programme 1970 (extrait) :

"Cette salle a été divisée en trois parties.

A l'entrée sont regroupés les membres du clergé municipal d'Auguste; la présence impériale dans ce groupe est évoquée par les bustes de Tibère et de Caracalla (invisibles sur la photo).

La deuxième partie rassemble les procureurs. Thimiséteo en est la vedette, représenté par son buste présumé et par une inscription.

La troisième partie comprend les autres fonctionnaires. Elle est agrémentée par une vitrine de moules monétaires et éventuellement par un médaillier qui devait regrouper un échantillonnage le plus complet possible des monnaies frappées dans les ateliers lyonnais... Pour l'instant, le musée Saint-Pierre ne semble pas vouloir se dessaisir d'une partie de son médaillier".

Remarques :

Salle sobre, mais quelque peu austère. Sans problèmes.

(ill. n°49) Salle VII

L'ARMÉE

Programme 1970 (extrait) :

"(Salle) composée d'une série d'inscriptions relatives aux légions d'occupation de Gaule et d'armes. Pour (5) inscriptions (VII. 1,2,3,4,5), nous avons prévu un socle commun qui, en groupant les blocs étroitement, doivent leur faire évoquer une troupe (au centre). Le bas-relief des légionnaires doit être mis en vedette par l'éclairage... (La vitrine) comprend : équipement de soldat..., diplôme de vétéran..., épées, casque..., balles de fronde, ferrement de baliste."

Remarques :

Salle aux petites dimensions.

Salle VIII

LA RELIGION EN
GAULE ROMAINE.



(ill. n°50). Salle VIII. 1° plan
Religion gauloise et gallo-romaine.



(ill. n°51). Salle VIII. 2° plan
Divers



(ill. n°52). Salle VIII. 3° plan
Les religions orientales.

Salle VIII

Programme 1970 (extrait) :

"Cette salle prévue à l'origine sur deux niveaux, se trouve actuellement répartie sur trois plans. Si le premier plan (ill. n°50) est entièrement à la religion gauloise et gallo-romaine proprement dite, avec quelques dieux gaulois et leur assimilation dans le panthéon gréco-romain, et le troisième (ill. n°52) en grande partie consacré à l'orientalisation de la religion (ce qui est aussi une répartition chronologique), l'élément central est plutôt un fourre-tout (ill. n°51). L'étirement de la salle en longueur en est en partie responsable, car s'il permet de couper l'ensemble en trois, la subdivision de chaque élément est très gênée par les impératifs de circulation et les nécessités d'une vue avec recul des éléments principaux."

.Premier plan : "(Le calendrier et le Mars de Coligny sont) l'ensemble (à gauche) le plus important de la salle avec le gobelet aux Dieux... les trois têtes de Mercure (au fond à gauche)... ne sont pas remarquables, mais (elles) indiquent par leur nombre la popularité du culte de Mercure en Gaule."

.Deuxième plan : (Différence de niveau). Les deux éléments les plus importants sont les statues de Jupiter et d'Egypte...

.Troisième plan : Essentiellement le culte de Cybèle. Partie centrée sur le groupe tête de Cybèle/Tauroboles qui sont placés au centre de la salle et visibles (au fond). On peut regretter que le passage de la salle VIII à IX aboutisse à la dispersion des tauroboles. Mais l'effet monumental recherché est en partie respecté."

Remarques :

La salle VIII est l'une des plus chargées, le rétrécissement s'y est donc fait particulièrement ressentir, d'autant plus, qu'à l'origine, elle était déjà très étirée en longueur.

Au 2° plan, un regard (derrière la statue de Jupiter), s'ouvre sur la mosaïque située au niveau inférieur, dans la salle de la vie quotidienne. Cette mosaïque représente Bacchus et les saisons. Découverte dans une maison, elle éclaire donc

Salle VIII

la vie quotidienne, mais par le biais du puits, elle est intégrée au thème de la religion, intrusion justifiée, puisqu'elle illustre le culte de Bacchus. Ce regard fut d'abord prévu carré, lorsque survinrent les problèmes de surface on l'envisagea de forme octogonale de manière à le réduire. Il est, en définitive, circulaire, dessin parfaitement adapté à sa fonction et aux nécessités d'encombrement minimum, on peut lui reprocher cependant son étroit diamètre qui empêche de considérer la mosaïque dans son ensemble.

(ill. n°33) Salle IX

THEATRE ET ODEON
DE LUGDUNUM.

Programme 1970 (extrait) :

"A gauche, baie qui donne la vue au visiteur sur le chantier archéologique. La visite de cette salle doit suivre ou préparer la visite du chantier et les 3 maquettes en sont les éléments les plus importants. Maquette du théâtre Augustéen, maquette du chantier au II^e siècle, maquette du rideau de scène (derrière le galandage)."

Remarques :

Cette salle, assez dépouillée, n'a pas soulevé de problèmes particuliers. Son grand intérêt est de "mettre en vitrine" le Théâtre et l'Odéon, ce qui suggère une comparaison sur le vif avec les maquettes. Comme celle de l'urbanisme, elle est constituée presque exclusivement d'un appareil pédagogique : une maquette, plan, photo.

Le Palier Ouest :

Entre la salle IX et X, devant les ascenseurs, un regard rectangulaire est ouvert sur la mosaïque de l'ivresse d'Hercule, située au niveau inférieur.

(ill. n°54) Salle X

LES JEUX DU CIRQUE A LUGDUNUM

Programme 1970 (extrait) :

"L'élément le plus important de cette salle est la mosaïque des jeux. Elle occupe le centre de l'espace. Prévus dans une fosse, mais cette solution a été abandonnée, elle est posée au niveau normal, mais entourée d'un faux-plancher qui occupe toute la surface restante. Le visiteur montera deux marches."

Remarques :

Salle très simple, centre d'intérêt unique. On voit bien ici comment s'établit la correspondance entre architecture et muséologie en ce qui concerne la conception. Pour des raisons techniques, il est impossible de ménager dans le sol la fosse prévue. C'est alors un faux-plancher, suggéré par les muséologues, qui assure la différence de niveau sur trois côtés. Ainsi, l'utilisation des faux-planchers permet, à plusieurs reprises, d'assouplir la structure architecturale qui constitue parfois une contrainte pour l'implantation des objets.

(ill. n°55) Salle XI

LA VIE ECONOMIQUE :
LA CERAMIQUE.

Programme 1970 (extrait) :

"Surface maximum occupée par des vitrines... Elles se suivent sur 20 m. de long environ, ce qui paraît suffisant. En entrant, le visiteur rencontre le four du potier récupéré à la Muette. (Il était) prévu initialement enterré dans le sol de façon à ce que la sole affleure, mais cette solution a été malheureusement abandonnée comme trop onéreuse. Il est donc seulement posé sur le sol... et entouré de deux marches pour que le visiteur qui veut en voir l'intérieur ait les pieds au niveau de la sole (proposition, elle aussi, abandonnée). Cette solution est moins réaliste et moins spectaculaire que la précédente."

Remarques :

En définitive, une troisième solution qui cumule les avantages, est retenue. Le four fait charnière entre les salles XI et XII (cf. photo salle suivante, le four est à droite). Du haut des escaliers (salle XI), le visiteur a les pieds au niveau de la sole (ouverture du four), les marches descendues il découvre (salle XII), un deuxième point de vue, complémentaire. Par ailleurs, cette disposition occupe une place minimale.

Ici, ce sont les contraintes d'ordre financier qui entravent la réalisation du programme muséologique. Elles sont à plusieurs reprises un barrage dans l'installation des collections, ainsi le nombre des puits qui devaient s'ouvrir à l'origine sur chaque mosaïque, a-t-il été réduit à deux. La qualité médiocre du revêtement du sol a la même origine.

(ill.n°56) Salle XII

LA VIE ECONOMIQUE :
MOSAISTES, PEINTRES,
SCULPTEURS, ORFÈVRES,
BRONZIERES.

Programme 1970 (extrait) :

" La grande mosaïque du Verbe Incarné occupe les deux tiers de la salle. Les visiteurs marchent dessus, elle joue le rôle de sol décoratif plus que de pièce de musée. L'escalier d'accès à la salle a même largeur que le pavement et la dernière marche le touche."

Remarques :

On trouve également dans cette salle, deux fragments de mosaïque suspendus; des vitrines illustrant l'outillage, le travail du bronze, du verre, la taille des os et de l'ivoire, la fabrication des mosaïques et des fresques; des fragments de fresques; la présentation de matériaux de construction. La grande innovation ici, est de redonner à une mosaïque sa fonction initiale de pavement. (Cependant, l'observation attentive des visiteurs révèle qu'ils hésitent à fouler la mosaïque, certains obligent même leurs enfants à la contourner, ce qui est pratiquement impossible. Cette appréhension montre à quel point certains réflexes conditionnés vis-à-vis de "l'oeuvre d'art" sont tenaces). Cette salle est l'une des quatre qui ont le plus souffert du rétrécissement (salles IV, VIII, XII, XVII). Située sous la salle IV, elle bénéficie, elle aussi, du déplacement du pilier n°8.

(ill.n°57) Salle XIII

LES COMMERÇANTS

Programme 1970 (extrait) :

"Essentiellement composée d'inscriptions mentionnant des commerçants ou des activités commerciales. Nous plaçons ces blocs sur deux gradins. Entre les blocs seront placées quelques amphores ou dolia."

Remarques :

Aux inscriptions et aux amphores s'ajoute une vitrine consacrée aux poids et balances. La salle est de dimensions modestes.

(ill.n°58) Salle XIV

PLACE DE LUGDUNUM
EN GAULE ET DANS
L'EMPIRE.

Programme 1970 (extrait) :

"La réduction de la surface de cette salle par rapport au (projet précédent), oblige à placer les textes et cartes explicatifs à la sortie de la salle précédente (cf.ill.n°57). D'autre part, l'extrémité du mur (qui sépare la salle de la rampe de circulation)... devra être réduite.. Ce goulot marque une coupure trop nette à cet endroit et rejette à l'écart une partie de la salle XIV".

Remarques :

La salle groupe trois centres d'intérêt. A l'entrée se trouvent deux cartes qui localisent les voies antiques et les nations gauloises. Vient ensuite le groupe des bornes milliaires et la mosaïque des poissons qui illustrent le thème des voies. Les étrangers à Lyon sont représentés par une série d'épithaphes sur lesquelles apparaissent des noms Bretons, Bituriges, Grecs, Germains, etc... Salle quelque peu austère.

Salle XV

LA VIE DOMESTIQUE



(ill. n°59). Salle XV. 1° plan.



(ill. n°60). Salle XV. 2° plan.

Programme 1970 (extrait) :

" Cette salle est prévue comme un moment de repos dans la visite. Une grande baie (ill.n°60, à gauche), est une ouverture sur le chantier. Des sièges sont prévus pour que les visiteurs puissent s'arrêter longuement. Les documents présentés sont peu nombreux, mais de grande qualité : mosaïques et bijoux.

Remarques :

Des vitrines illustrent aussi les sujets suivants : Objets de table et de cuisine, objets de toilette, jouets, verreries.

Salle XV

Cette salle est vaste, plus large que les autres du fait qu'elle bénéficie de la surface au sol du canon de lumière. Ces dimensions sont justifiées par la présentation de trois mosaïques, ce qui nécessite un espace important. Un premier projet proposait, à la place de l'unique escalier, 2 volées de part et d'autre de la vitrine de verrerie, visible alors des deux niveaux. Cette solution fut abandonnée de façon à ce que le visiteur, en descendant l'escalier, soit dans l'axe de la mosaïque. La vitrine est au centre du canon de lumière, éclairée par celui-ci. Cette salle est la seconde à bénéficier d'un canon ouvert sur l'extérieur. Illustrant la vie quotidienne, elle découvre un jardin qu'on projette d'aménager à la manière romaine.



Salle XVI

LE CULTE DES MORTS

(ill. n°61). Salle XVI. 1° plan



(ill. n°62). Salle XVI. 2° plan

Programme 1970 :

Il ne propose qu'un commentaire technique de cette salle
(dimensions des murets.. etc..)

Remarques :

Les pièces présentées ici sont en majorité des épitaphes, on trouve aussi des urnes funéraires, une vitrine aux ascies, deux sarcophages et des larves théâtralement mises en valeur. La dernière des quatre salles chargées du musée, elle est répartie en trois espaces relativement clos sur eux-mêmes et

Salle XVI

offre un changement de rythme brutal après la salle XV, très aérée. Le troisième espace constitué par la travée entre les piliers 2 et 3 (visible sur la photo n°62, derrière les larves), a été gagné sur la salle XVII. A cause du rétrécissement imposé, la circulation est mal aisée. Cependant l'impression d'enfermement s'accommode assez bien du voisinage des sarcophages, et l'atmosphère d'outre-tombe que doit suggérer la salle n'en est que renforcée.

(ill.n°63) Salle XVII

LE CHRISTIANISME
EN GAULE

Programme 1970 (extrait) :

"Cette salle a été considérablement réduite. Ne subsistent que les documents les plus remarquables".

Remarques :

C'est-à-dire trois sarcophages (un seul est présent pour l'instant), la vitrine des objets de Saint-Laurent (à droite, elle aussi, se trouve momentanément dégarnie), des inscriptions et le plan de Lyon Chrétien (au fond). Cette salle est la plus petite de toutes, elle ne comporte qu'une travée. On peut le regretter car, comme la première (pré et protohistoire), elle était une occasion d'élargir les données historiques. La développer eût permis de mieux situer la période gallo-romaine dans son contexte et d'intégrer dans le musée les nombreuses découvertes de cette époque tardive, principalement le haut moyen-âge, actuellement dispersées. Il est vrai que ce n'est pas un musée médiéval, celui de Gadagne devant assurer la continuité historique.

Le palier Ouest :

Entre la salle XVII et le dépôt lapidaire est réservée la place de la mosaïque de l'Ivresse d'Hercule (actuellement en restauration). Les visiteurs qui, en fin de parcours, regagnent l'air libre par l'ascenseur, traversent le palier et

Salle XVII

la découvrent alors. Son sujet voulait qu'elle soit intégrée à la salle de la religion, mais le nombre des mosaïques y étant limité, elle a été placée en dehors du déroulement des salles. En outre, elle provient de Vienne, on a donc préféré l'exclure plutôt qu'une mosaïque lyonnaise.



(ill.n°64) Le Dépôt
lapidaire.

Remarques :

Le dépôt lapidaire est une annexe à ce dossier puisqu'il ne constitue pas une salle et qu'on ne le visite pas. Nous le mentionnons cependant, car tout visiteur est amené à le voir, au moins partiellement, à la fin de son trajet. De discrètes barrières dissuadent de continuer à descendre la rampe, mais l'éclairage théâtral met en valeur la disposition des blocs qui sont rangés le long de la paroi Nord par catégorie. Le chercheur ou l'étudiant peuvent, sur demande, s'y rendre.

L'espace et l'objet dans le Musée :

Considérée du point de vue de la conception muséologique, l'implantation que nous venons de décrire présente de grandes qualités et quelques innovations intéressantes. Considérons l'organisation spatiale du musée, puis la position qu'occupe plus précisément l'objet.

Comme nous l'avons vu en étudiant l'architecture, l'un des choix les plus heureux est l'abandon du système des "salles" au profit de celui des "espaces". Les galandages dont la hauteur moyenne est de un mètre, ne s'imposent jamais au visiteur comme une clôture, le contour de chaque espace est seulement esquissé. La structure du bâtiment propose une visite complète et rationnelle du musée, sans appareil autoritaire. Elle donne lieu à un cheminement naturel, d'une salle à l'autre, suggéré par la descente, sans effort d'orientation, sans oubli d'aucun lieu de l'exposition ni retour en arrière. Le visiteur gagne la dernière salle, inconsciemment et infailliblement guidé par l'agencement interne de l'espace. Cela n'est pas négligeable, car certains musées, comme le Whitney Museum à NEW-YORK, par exemple, (construit en 1966 par Marcel BREUER), dont l'organisation spatiale très ouverte est comparable à celle-ci, présentent un inconvénient majeur. La disposition de salles très vastes ne propose aucun sens à la visite et, pour peu que l'exposition soit chronologique ou didactique, le visiteur est désarmé par la rencontre de séries qu'il a omis de considérer en temps voulu. A LYON, l'espace est dynamique du fait qu'il suggère un mouvement, un trajet. Il l'est aussi pour d'autres raisons.

Chacune des salles, loin d'être isolée, entretient d'étroites relations avec les autres et parfois avec le site. Le regard du spectateur n'est jamais limité à une seule salle; où qu'il soit, il aperçoit toujours la suivante et souvent plusieurs autres. Il est même possible, de la rampe, de regarder les niveaux inférieurs. En outre, une série de correspondances, spatiales et thématiques, ponctuent le parcours et

sont proposées à la découverte du visiteur comme autant de devinettes. Le puits qui surplombe la mosaïque de Bacchus permet à une partie de la salle XV de faire irruption dans la salle VIII. Cette intrusion n'est pas un hasard, elle est justifiée par la signification des éléments ainsi mis en présence. (cf. étude de la salle VIII). Une démonstration similaire s'impose pour les deux canons de lumière qui introduisent l'extérieur, chantier, monuments, lumière naturelle, dans le musée. Ici également, la correspondance est établie selon un rapprochement thématique (cf. études des salles IX et XV).

Outre son caractère dynamique, l'espace d'exposition suscite une lecture symbolique. En effet, "les voies triomphales, sentiers, carrefours et places", peuvent être interprétés comme la transposition métaphorique d'une ville antique. Tout est fait pour suggérer certaines dispositions, voies ou monuments. Ainsi, la présentation des blocs de l'amphithéâtre, superposés, en arc de cercle, figure-t-elle les gradins du monument ovale retrouvé à la Croix-Rousse. De même la tête, dite de la Déesse Cybèle, trône à quelque deux mètres du sol, dans une niche, position qu'elle occupait dans le temple, si son identité supposée est authentique. La succession des inscriptions salle IV, volontairement monotone, évoque une voie, une procession. On pourrait facilement allonger la liste des exemples. Considérons maintenant ce qui a motivé une telle organisation de l'espace : les objets.

Le dessein premier de cette disposition complexe est la mise en valeur de l'objet, considéré en tant "qu'oeuvre d'art". Cette attitude, à la base de la conception muséologique et donc de l'implantation, n'a pas empêché, dans quelques cas, de chercher à renouveler le contact entre le spectateur et l'oeuvre, que ce soit en démystifiant celle-ci pour la montrer comme un simple témoin de la vie quotidienne, ou en proposant une façon différente de la considérer.

La première tentative consiste à présenter l'objet en le rapprochant le plus possible de sa fonction d'origine. Il ne s'agit pas de l'expliquer d'une manière didactique, mais de le disposer de telle sorte qu'il suggère ou recrée totalement son usage initial. Les mosaïques, par exemple, lorsqu'elles sont entières, sont placées sur le sol, comme dans une maison romaine et non pendues aux murs ainsi que dans la plupart des musées. En outre, on peut marcher sur l'une d'elles, rôle pour lequel elle fut, à l'origine, conçue. Le rapport que le visiteur entretient avec ce pavement lorsqu'il le foule, est alors complètement renouvelé. Il dépasse la vision purement esthétique pour prendre conscience de la fonction, l'image de "l'objet intouchable" est détruite. Le même processus s'applique à d'autres pièces exposées. Ainsi, les deux puits qui s'ouvrent sur les mosaïques, rétablissent "les perspectives des modèles qui avaient inspiré (les mosaïstes), (tableaux, peintures de voûtes ou de plafonds)" (1). Le four de potier est placé au niveau des pieds du spectateur comme il se présentait au potier. La comparaison imposée entre le théâtre réel et sa maquette contraint à élargir la vision qu'on a de celle-ci et à l'imaginer dans des proportions et dans un matériau comparables à ceux du bâtiment qu'on a sous les yeux.

Le second élément qui entraîne une approche nouvelle des objets est la diversité des points de vue qu'on autorise. Le cheminement discrètement proposé au visiteur incline celui-ci à considérer une même pièce de plusieurs lieux différents. En effet, d'une salle on découvre toujours la suivante, et plus particulièrement l'objet ou le groupe d'objets autour desquels elle a été pensée. Mis en valeur par leur position et par l'éclairage, ils sont visibles de loin. Lorsqu'on est dans la salle, le contact avec le même objet est différent. Il devient plus direct, plus exclusif, puisqu'on peut concentrer son attention sur lui-seul, alors qu'il apparaissait auparavant mêlé d'une façon diffuse aux autres. Il en résulte une grande variété dans l'approche qu'on est amené à faire et qui est ainsi enrichie.

(1) LASFARGUES - Musées et Collections n. 14

Ces quelques considérations sur l'objet et l'espace, indiquent dans quel esprit et avec quel soin s'est faite cette implantation. Cependant, bien que nous nous soyons limités, compte tenu de leur intérêt, aux aspects novateurs, signification donnée à l'espace et renouvellement de l'approche des oeuvres, la préoccupation qui a guidé cette disposition est, avant tout, d'ordre esthétique. Il s'agit de créer une harmonie, de concilier avec bonheur trois composantes, objets, volume intérieur, architecture. Peut-être les limites imposées par ce choix sont-elles trop restreintes. On regrette que la réflexion amorcée concernant l'objet, sa fonction, ses rapports avec le spectateur, n'ait pas été poussée plus loin. Nous reprendrons plus tard ce débat; intéressons-nous maintenant aux solutions muséologiques adoptées concernant la présentation : forme des présentoirs, éclairage, harmonie des couleurs, etc... qui fournissent de précieux compléments d'information à ce sujet.

B - PRESENTATION DES OBJETS -

Nous entendons par présentation tout ce qui concerne l'installation (vitrines, socles, systèmes de fixation...), la mise en valeur (couleurs, matière, éclairage) et la signalisation (fléchage, pancartes, panneaux explicatifs...). Parmi ces divers procédés, une certaine hiérarchie est instaurée; les vitrines par exemple, tant par l'impact qu'elles produisent que par le travail considérable qu'elles ont nécessité, présentent un intérêt particulier. Aussi nous sommes-nous efforcés de l'illustrer par l'ordre dans lequel nous abordons les éléments. Nous traiterons donc des vitrines, avec les divers projets envisagés et les formes retenues en définitive, puis plus rapidement, des autres éléments, éclairage, couleurs et matériaux, signalisation, mode de fixation, mobilier, espace d'accueil. Mais avant tout, il semble nécessaire de spécifier les principes généraux de la présentation.

- Les principes généraux :

La présentation est soumise à des règles précises qui peuvent se résumer en trois points :

.Harmonie avec l'architecture :

Dans l'ensemble, on adopte le parti de s'effacer devant l'architecture, d'en épouser la sobriété, en évitant d'introduire des formes nouvelles ou des matériaux trop divers et en adoptant une gamme de couleurs neutres. La forme des éléments, murets, vitrines, socles, mobilier, devra s'accorder avec l'aspect sobre et brut du bâtiment ainsi qu'avec ses formes très affirmées. La couleur et les matériaux devront être choisis en fonction de la rugosité et de la couleur du béton. Le fait que l'architecte lui-même supervise la réalisation de l'aménagement proposé par la Conservation, confère à l'ensemble une grande homogénéité.

.Privilégier l'objet :

Cette attitude engendre deux démarches. Partir de l'objet pour concevoir la présentation; à chaque problème une solution particulière est trouvée, on rejette le plus possible les éléments standards, ainsi chaque vitrine a été créée de toute pièce en fonction de son contenu et de son environnement. Comme tout ce qui n'est pas pièce de collection de manière à ne pas dissiper l'attention du visiteur; les éléments de présentation devront être le plus discrets possible, vitrines, socles, pattes de fixation disparaîtront pour laisser le spectateur en tête à tête avec les pièces.

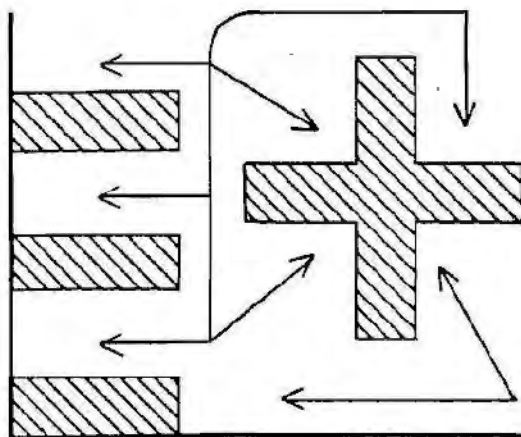
.Renforcer les effets choisis lors de l'implantation :

On accentue l'atmosphère des salles dont nous connaissons l'extrême diversité. En outre, à l'intérieur de chacune d'elles, on estompe ou valorise certains objets selon la signification qu'il recouvre, rôle dévolu à l'éclairage principalement.

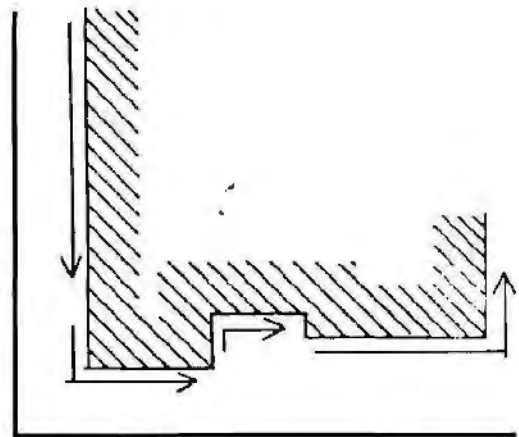
- Les vitrines :

Dans tout musée qui présente des pièces de petite taille, la vitrine occupe une place primordiale. Selon les options, elle peut être objet d'exposition, mur vitrine, s'encastrent

dans une paroi ou devenir mobilier. Ce choix est souvent révélateur de la conception muséologique dans son ensemble. Deux exemples qui proposent des solutions totalement différentes, aident à situer le parti adopté à Lyon. Le musée étrusque de la Villa Giulia à ROME, présente le cas des "vitrines-objets" qui sont disposées soit au centre des salles, soit en épis. Pour les regarder il faut en faire le tour en suivant leurs formes parfois compliquées, certaines sont cruciformes. Par leurs contours variés et leurs positions, elles animent l'espace sans le délimiter, comme le font les pièces principales de la collection à Lyon. Les vitrines du musée des Arts et Traditions Populaires à PARIS (A.T.P.), sont différentes, ce sont des "murs-vitrines". De fait, elles produisent l'effet de grands murs transparents où apparaîtraient les objets comme sur un écran reliant le sol au plafond. Eléments mobiles d'une immense structure, elles délimitent l'espace.



Type de "vitrine-objet"
Musée Etrusque. Rome



Type de "vitrine-mur"
A.T.P. Paris

Ill. n°65. Schéma comparé de deux types de vitrines.

Le musée de Lyon présente deux catégories de vitrines. La première, au nombre d'exemplaires réduit, est réalisée en verre et s'apparente au genre des vitrines-objets. La seconde, réalisée en maçonnerie, a posé de nombreux problèmes de conception, elle s'inscrit à mi-chemin entre les deux types précédents. Nous allons en étudier l'historique.

Conformément aux principes adoptés pour la présentation en général, on tend à créer un type de vitrines qui s'efface au profit de l'objet. La recherche des prototypes s'étale de 1972 à 1975 environ et peut être résumée en trois étapes. Ce sont le plus souvent des impératifs techniques apparus au fur et à mesure de l'élaboration des plans d'architecture, qui rendent nécessaire un remaniement complet des projets. Les documents, nombreux à ce sujet (croquis, plans, correspondance), témoignent des échanges constants qui s'effectuent entre l'architecte, la Conservation et les Musées de France.

La première idée des muséologues, restée à l'état de suggestion, est de concevoir de simples lucarnes dans la paroi que le visiteur longera pour contempler les objets disposés dans les ouvertures. Pratiquement, il s'agit de percer les voiles de béton Nord et Sud d'une découpe standard, sur laquelle viendra s'emboîter un panneau de bois, lui-même percé d'ouvertures variées. A chacune correspond une vitrine, accessible par l'arrière grâce à une galerie de service. Ce type de vitrines encastrées diffère de celui des A.T.P., car il ne module pas l'espace d'exposition comme les murs-vitrines et que les ouvertures sont réduites à de simples regards. Ce premier projet est abandonné à la suite de la réduction de surface imposée par la galerie technique. En effet, l'espace ainsi restreint ne permet pas d'implanter le corps des vitrines et de ménager un passage, de plus les normes de sécurité ne seraient pas assurées (l'effraction d'une vitrine étant possible par l'arrière).

Un projet différent est alors élaboré, en tenant compte du système de chauffage par banquettes, récemment proposé par les architectes. On conserve l'idée des lucarnes, mais on abandonne le principe des enclaves dans le voile de béton. L'ensemble de la vitrine est construit en avant de celui-ci reliant deux piliers, et ménage un espace suffisant dans sa partie inférieure pour encastrer les banquettes. Elle s'ouvre maintenant par la face avant dans laquelle sont ménagés des hublots et peut être réalisée en bois (lames de parquet) ou en inox. Le bandeau supérieur et le soubassement sont en ciment blanc. On doit ainsi suggérer l'impression que les

panneaux sont accrochés à un mur. Pour obtenir une plus grande unité visuelle, on envisage d'employer des panneaux semblables pour les textes explicatifs. Ce système présente cependant un inconvénient majeur, les vitrines sont implantées définitivement, car solidaires des banquettes de chauffage. A la demande des muséologues, un second système de chauffage, à air pulsé, installé entre les piliers et la paroi, est élaboré, mais il rend inadapté ce type de vitrines. En effet, celles-ci devaient fermer complètement l'espace entre deux piliers et auraient empêché l'air pulsé de circuler librement dans les salles. On doit alors, au regret de l'équipe de muséologues, abandonner le principe de la vitrine encastrée.

La dernière étape est celle des vitrines actuelles. Ne pouvant relier les piliers entre eux pour former cloison, elles voient leur largeur se réduire de façon à ménager un espace entre leurs parois latérales et les piliers, et sont détachées du voile de béton. Elles deviennent alors un simple mobilier muséologique disposé dans l'espace d'exposition. Cependant, par leur grande sobriété, elles respectent l'esprit du premier projet.

Les vitrines, au nombre d'une trentaine environ, relèvent de deux grands types, les premières sont réalisées en maçonnerie (nous venons d'en voir l'historique), les secondes en verre. Les formes des vitrines étant très diverses suivant leur contenu et leur position, on peut définir plusieurs sous-groupes.



Ill. n°66.

Une vitrine en
maçonnerie.

(dimensions adap-
tées - salle XIV)

Les vitrines en maçonnerie sont les plus répandues. Empruntons à M. LASFARGUES la description précise qu'il en donne : "Les vitrines sont constituées par des boîtes présentoirs (simples caisses en latté de 19 mm.), dont le "plafond" est en glace et qui sont ouvertes en façade.... Ces boîtes sont fixées soit sur les murs amont et aval, soit sur des épis entre deux joues de béton armé solidaires du mur et recouvertes du même enduit blanc que les galandages. A ces joues sont fixés les pivots de bascule d'un panneau de glace qui vient se plaquer contre les boîtes munies d'un bourlet d'étanchéité dans la position de fermeture (verrouillage par le bas), et qui se soulève si l'on veut accéder aux présentoirs, la manipulation étant facilitée par deux vérins. Les panneaux, en glace sécurit trempée, sont peints en couleur tête de nègre sur leur face intérieure en réservant seulement les découpes correspondant aux présentoirs"(1) On dénombre trois modèles différents dans cette catégorie. Une vitrine standard est réalisée en onze exemplaires rigoureusement semblables, seule la découpe ménagée sur la vitrine varie. A partir de ce modèle sont conçus deux dérivés : le premier est semblable à la vitrine standard, mais la largeur et la profondeur sont variables, la hauteur restant la même. Les dimensions sont modifiées suivant l'objet ou le groupe d'objets à présenter. Le deuxième se présente sous la forme d'une vitrine double, visible devant et derrière. Nécessairement placée en épi, elle tient le rôle de cloison. Une photo de chacune de ces catégories est présentée dans le tableau récapitulatif des vitrines.

p. 224 (ill. n° 69)

(1) LASFARGUES - Musées et collections p. 15



Ill. n°67

Une vitrine en
verre.

(vitrine cubique.
salle III, ma-
quette de la ville)

Les vitrines en verre sont en moins grand nombre, mais de formes plus diverses. La plupart occupent une position centrale et sont donc accessibles de tous côtés. Leur utilisation est réservée aux maquettes ou à certains objets d'une valeur particulière. "Ce sont des cages de glace trempée et collées. On ne peut les ouvrir qu'en les soulevant avec des ventouses"(1). Ce type a engendré de nombreux dérivés. Il n'existe pas de vitrine standard, toutes sont différentes : on trouve des parallélépipèdes cubiques ou rectangulaires posés sur un socle. La hauteur du socle est calculée de façon à ce que le visiteur puisse se pencher au-dessus de la vitrine (hauteur moyenne de 1 mètre, pour les maquettes principalement), ou contempler l'objet placé au niveau des yeux (hauteur moyenne de 1,60 mètre). D'autres cubes de verre sont accrochés aux cloisons. Enfin, les verreries de la salle XV bénéficient d'une vitrine originale, de forme pentagonale, dont les présentoirs intérieurs, en plexiglass, sont placés comme les marches d'un escalier à vis. On a joué sur la transparence des deux matériaux, verre et plexiglass, pour bénéficier de la lumière du jour répandue par le canon. Une illustration de chacun de ces types est présentée dans le tableau n°69.

Pour réaliser ces vitrines, il était nécessaire de définir à l'avance la position de chaque objet à l'intérieur de chacune

(1) LASFARGUES - Musées et collections p. 16

d'elles. Cette exigence est la source d'une méthode de travail originale et ingénieuse. Les pièces isolées ou en groupe, suivant les vitrines, sont disposées sur des feuilles blanches, à plat, selon l'organisation qui convient le mieux. Un trait de crayon tracé autour de l'ensemble délimite la taille du hublot ou de la vitrine. On photographie alors chaque disposition (cf. ci-dessous ill. n°68), le cliché constitue le document auquel on se référera par la suite pour garnir les vitrines. Ce procédé évite de prendre de multiples dimensions, d'exécuter des dessins, d'employer un code qui renvoie à chaque pièce. Il est rapide et synthétique.



Ill. n°68

Document ayant servi à la préparation d'une vitrine.

(Archives M. LAS-FARGUES)



La disposition dans les vitrines, comparable à celle qui a été adoptée pour l'ensemble du musée, présente une grande variété. "L'organisation de l'espace intérieur exclut les habituelles tablettes; elle utilise les décrochements dans les trois dimensions et refuse, sauf quelques exceptions voulues, la symétrie classique au profit de rythmes variés"(1). Cette souplesse apparaît non seulement dans la disposition à l'intérieur de chaque lucarne, mais dans la répartition des lucarnes elles-mêmes pour chaque vitrine (cela ne concerne que les vitrines en maçonnerie, évidemment). Sur la face interne sont ménagées des découpes, carrées ou rectangulaires, adaptées aux dimensions des présentoirs. Ces découpes, sur une même vitre, peuvent être réduites à une seule, occupant presque toute la

(1) LASFARGUES - Musées et collections p. 15

surface, ou bien nombreuses et petites. L'éclairage (intérieur accentue cette diversité puisqu'il peut être latéral, zénithal, c'est le cas le plus courant, ou provenir d'en bas. On a employé pour cela des tubes fluorescents (blanc brillant ou blanc 27) et parfois de l'incandescence. Dans tous les cas, la source de lumière est parfaitement invisible pour le spectateur. La lumière ainsi répandue sur les objets, loin d'être diffuse et unifiée, opère une sélection. Elle souligne un profil, un relief, laissant dans l'ombre des parties ou des pièces moins intéressantes (cf. l'éclairage regardant de la tutelle d'Aoste, -ill. n°69-, qui met en valeur le moindre relief du visage et du corps sans pourtant les éclairer dans leur totalité.)

Les vitrines, créées spécialement pour le musée, présentent en définitive les qualités qu'on leur demandait au départ, elles sont fonctionnelles du point de vue du manèment et esthétiquement appropriées à l'entourage dans lequel elles s'inscrivent. Les vitrines en maçonnerie sont pratiques, car facilement modifiables. Il suffit, pour les transformer, de nettoyer la peinture intérieure des vitres, d'étendre une nouvelle couche en ménageant les découpes souhaitées et d'adapter les présentoirs à celles-ci. Bien qu'il ait été impossible de les encastrer comme prévu, elles s'accordent avec le cadre par leurs formes, mais surtout par l'emploi de matériaux en harmonie avec l'architecture. Le verre apparaît dans les canons de lumière et s'allie bien au béton, l'enduit blanc qui recouvre la partie en maçonnerie est le même que celui des galandages. Une des raisons qui a fait rejeter l'utilisation du bois pour les panneaux des vitrines (2° projet) est que, n'étant pas employé dans la construction, il risquait de briser l'unité et d'attirer l'attention sur les vitrines.

Pourquoi avoir choisi ce type de vitrines qui présente une succession de petites unités, les découpes, et non de grandes vitrines comme le veut la tendance actuelle. Les muséologues expliquent qu'ils craignaient que l'attention du visiteur ne se disperse sans profit (1), inconvénient réel lorsqu'on expose, comme à Lyon, de nombreux petits objets. La question se pose cependant différemment lorsqu'une reconstitution est

(1) LASFARGUES - Musées et collections... p. 16

présentée ou qu'un processus complexe est illustré, alors une grande vitrine peut se justifier, car c'est l'argumentation qui guide le regard du spectateur et non plus la disposition des objets. Ainsi aurait-on pu, à Lyon, envisager de reconstituer une échoppe de marchand, l'atelier d'un mosaïste, ou de montrer les différentes étapes de la fabrication d'une céramique. Toutefois, un problème subsiste, un petit nombre de découpes, placées à des hauteurs élevées, risquent d'être difficilement accessibles pour les enfants. Sans doute est-ce dommage, dans une réalisation moderne où une occasion était offerte d'intéresser enfin l'enfant au musée et où, de plus, les collections illustrent des cours donnés en classe de sixième. Abordons maintenant l'étude des autres éléments de présentation, qui sera plus rapide.

Ill. n° 69. Tableau récapitulatif des types de vitrines.

VITRINES EN MACONNERIE



Type 1. Standard
Salle VIII. Les monnaies



Type 3. Vitrine double.
Salle IV. Jeux de l'Amphithéâtre
et statuettes de Victoire et de
prêtre.



Type 2. Dimensions adaptées
Salle XV. Mobilier

VITRINES EN VERRE



Type 1. Socle bas
Salle III. Maquette ville



Type 3. Suspendue à un mur
Salle VIII. Tutelle d'Aoste



Type 2. Socle haut
Salle VIII. Gobelet



Type 4. Pentagonale
Salle XV. Verrerie

- Les autres éléments de présentation :

Ils sont, eux aussi, l'application directe des principes généraux décrits plus haut. Nous étudierons successivement l'éclairage, les couleurs et les matériaux, la signalisation, le mode de fixation, le mobilier, et terminerons par l'espace d'accueil. Nous préférons intégrer ce dernier dans l'étude de la présentation plutôt que dans celle des salles car, contrairement à celles-ci ou au dépôt lapidaire, il ne rassemble aucun objet de collection, mises à part quelques amphores disposées dans un but purement décoratif. Première et dernière image du musée pour le visiteur, il est un élément de présentation à part entière.

Eclairage :



Ill. n° 70
L'éclairage.
Deux spots.

Dans un musée, l'éclairage dépend de deux éléments, le système d'ouvertures et la nature de la collection. Cette dernière étant constituée pour la plus grande part, de blocs de pierre, matériau qui ne subit pas d'altération selon l'intensité lumineuse, les précautions qu'on prend habituellement pour les dessins ou les peintures sont inutiles. Il en résulte une grande liberté quant aux choix possibles. Le bâtiment présente cependant un inconvénient majeur. Ses ouvertures sur l'extérieur (hublots zénithaux)^x étant réduites, on ne peut se contenter de la lumière naturelle, or la combinaison avec une source artificielle est difficile à opérer. La solution est

x : et canons de lumière

d'éviter au maximum les interférences. Les salles qui disposent de canons de lumière sont donc délimitées par des écrans, les galandages, qui dépassent pour la circonstance les hauteurs réglementaires (cf. salle IX) et closent davantage l'espace. Par ailleurs, on a, sinon condamné, du moins obstrué partiellement à l'aide de stores, les trois hublots de la salle VIII. Ils rendaient trop problématique l'éclairage des salles voisines (cf. ill n°41 p. 186, sur cette photo de la salle IV, on aperçoit en haut et à droite, un des hublots voilés de la salle VIII).

Le dosage de la lumière dans les salles, qui peuvent être sombres ou claires, souligne l'atmosphère et met en valeur certains objets. Pour cela, deux types d'éclairage se combinent : l'un, éclairage d'ambiance très diffus, s'applique à de grandes surfaces (projecteurs Powerflood Jumbo) et l'autre, souvent utilisé au théâtre, est ponctuel, concentré sur des surfaces réduites, statue, inscription... (projecteur adapté pour le musée : basse tension Quartet minor modifiée par Jumbo). Loin de baigner dans une lumière égale, les salles présentent une grande variété et bénéficient de savants clairs-obscurs. Les ombres des objets sont renvoyées sur les murs, le sol ou les autres pièces, créant ainsi une animation des surfaces. Le dépôt lapidaire, visible de la rampe, est traité dans le même esprit théâtral. Pour les spécialistes, un éclairage mobile est prévu, qui permet d'étudier les inscriptions dans les meilleures conditions.

Pour décider la répartition de la lumière, on a d'abord installé un projecteur par objet, puis, suivant l'esprit de chaque salle, on a effectué une sélection en favorisant les contrastes. Au départ, un quadrillage systématique du sol et du plafond, et un ceinturage des murs étaient prévus, de façon à obtenir la plus grande souplesse. Pour des raisons financières, cela n'a pas été possible. On a alors réalisé un réseau de rails dont la disposition correspond schématiquement à l'implantation des objets. Ce système est moins maniable, mais permet cependant d'envisager des aménagements différents. Les projecteurs, fixés dans un premier temps sous les poutres, ont été placés derrière elles par rapport au sens de la marche,

de façon à être dissimulés au visiteur, ainsi il n'est jamais ébloui.

L'éclairage est un des aspects primordial de l'installation muséologique et a été réalisé ici avec bonheur. La coexistence difficile de la lumière artificielle et naturelle, s'effectue sans heurt dans le voisinage des coins repes. L'architecture, laissée volontairement dans l'ombre, gagne en force et en mystère. Toutes les métaphores véhiculées par la presse, grotte d'Ali Baba, musée Piranesi etc... montrent bien cette opposition entre une architecture invisible mais omniprésente et des objets qui se détachent parfaitement sur ce fond gommé et surgissent devant le spectateur. Cette impression provient en grande partie de l'éclairage qui renforce la prédominance de l'objet, conformément aux options du programme muséologique.

Couleurs et matériaux :



Ill. n° 71

Les couleurs dans le musée. Salle VIII.

Malheureusement la mauvaise qualité de la reproduction qui tire sur le vert n'en donne qu'une idée très imparfaite.

Sobriété et unité sont les mots d'ordre qui déterminent le choix des couleurs et des matériaux. L'objectif est toujours le même : mettre en valeur les collections en faisant disparaître les éléments de présentation. On choisit une gamme de

couleurs proche de celle du gros oeuvre et on évite d'introduire de nouveaux matériaux.

Les principaux sont le béton des murs, le verre des canons de lumière et des vitrines (le plexiglass qui sert de rambarde devant les fosses des mosaïques est visuellement assimilé au verre) et l'enduit blanc, rugueux et crevassé, qui recouvre les murets, les parements des vitrines et des socles. Le verre se marie bien avec le béton, cette alliance est devenue classique. Quant à l'enduit qui rappelle certains revêtements africains, sa matière grumeleuse (cf. ill. n°73) apporte du relief parmi les surfaces lisses.

La première idée de l'architecte est de réaliser un sol blanc, mais cette teinte se révèle trop proche de celle des pierres. On pense alors à un sol gris anthracite avec le revêtement des vitrines et des murets blancs. On ne peut imaginer une plus grande austérité, noir et blanc alliés au gris du béton. Cette proposition est cependant rejetée au profit de l'harmonie plus gaie, bien que sobre, qui sera réalisée. Les vitrines sont tête de nègre, le sol pêche et les murets blancs. Les muséologues se sont un moment opposés à cette gaie, pensant que les vitrines risquaient d'être mises trop en évidence par leur couleur et que le sol n'était pas assez neutre, elle comporte en définitive de nombreux avantages. L'intérieur des présentoirs de chaque vitrine garni de feutrine ou de toile de jute de couleurs vives, orange, vert, bronze, ocre, bleu, beige, réveille l'ensemble. La teinte tête de nègre appliquée à l'intérieur des vitres de chaque vitrine en maçonnerie, est très foncée et met ainsi en valeur ces touches de couleurs en même temps que le contenu des présentoirs. En outre, la teinte claire du sol qui se rapproche de celle des pierres, sans pour cela se confondre avec elle, constitue pour le visiteur un élément sécurisant. En effet, l'expérience (cf. les récents aménagements du musée Gadagne dans la partie médiévale) prouve que faire disparaître visuellement le cadre et plus particulièrement le sol, est souvent une source de malaise pour le visiteur, malgré l'effet esthétique certain que produit cette disposition. Un revêtement noir joint à un éclairage en clair-obscur aurait fait disparaître le sol alors que la teinte choisie constitue

un "liant" entre les murets blancs, les blocs de pierre et les autres éléments. Les rapports spatiaux qu'ils entretiennent entre eux sont immédiatement perceptibles pour le visiteur. L'inconvénient unique de ce sol est sa qualité très médiocre, après les deux journées "portes ouvertes" il était déjà rayé et noirci. On a pu d'ailleurs reprocher aux architectes d'avoir fait porter l'économie sur la présentation des collections, uniquement. Dernière touche de "couleur", les bandes noires du système de chauffage qui parcourent le bâtiment du haut en bas, accentuent la verticalité, ce qui rompt heureusement la prédominance des lignes horizontales, niveaux, escaliers, murets, poutres.

Parce qu'il respecte le bâtiment tout en mettant en valeur la collection, le choix des matériaux et de la gamme chromatique répond parfaitement aux objectifs de cette présentation. Dans ce sens, c'est une réussite.

Signalisation :



Ill. n° 72

Panneau à l'entrée d'une salle

Salle XI



Ill. n° 73

Etiquetage

Traduction et
commentaire d'une
épitaphe.

L'appareil pédagogique "majeur", maquettes, plans, photos, est considéré dans l'implantation au même titre que les pièces de collection. Nous nous cantonnerons donc ici à l'appareil pédagogique "mineur", que nous avons appelé signalisation et qui se présente sous deux formes : les grands panneaux (ill. n°72) situés à l'entrée de chaque salle pour les présenter et l'étiquetage (ill. n°73) qui concerne chaque objet. Dans d'autres musées, un système de fléchage alourdit considérablement la clarté des informations données; ici, la très grande lisibilité du parcours l'a rendu inutile. Un schéma de circulation (ill. n°40) est simplement affiché dans l'entrée.

Le texte des grands panneaux, rédigé par M. AUDIN, se présente sous la forme d'une photo agrandie où les lettres blanches se détachent sur un fond noir. Ils sont situés en général aux changements de niveaux, qui concrétisent un changement de thème (sauf salle VIII et XV). Placés à des endroits discrets, comme la tranche d'un galandage, ils sont cependant parfaitement visibles. De l'avis des utilisateurs eux-mêmes(1), ils sont bien conçus, car ils proposent une vision précise quoique synthétique de chaque thème, en outre, pour une visite rapide, ils dispensent du recours à un guide, souvent astreignant pour le public non spécialisé ou pour les groupes.

L'étiquetage concernant les pièces exposées dans les salles et à l'intérieur des vitrines n'est pas actuellement achevé. Il fait défaut pour de nombreux présentoirs et le désarroi que cela provoque chez les visiteurs démontre sa nécessité.

(1) Entretien avec un enseignant chargé de faire visiter le musée à un groupe d'élèves allemands et français.

Une traduction très utile des inscriptions latines est placée à proximité de chacune d'elles (cf. illustration ci-dessus). Leur localisation se fait en général sans problème.

On constate que les informations données sur les pièces de collection elles-mêmes sont réduites au strict minimum et sous une forme unique, le texte. C'est un simple inventaire, alors qu'on pourrait attendre des indications sur la fonction des objets (comment le potier utilisait-il le four, où mettait-on les statues, à quoi servaient les objets de toilette ... ?) et sur leur statut d'objet archéologique (où les trouve-t-on, comment les restaure-t-on... ?) Pourquoi se cantonner à un seul moyen de communication, le texte, qui est parmi les plus abstraits. On peut utiliser l'audio-visuel (diaporamas, films), le dessin, la photo. Ces méthodes sont employées en partie pour éclairer des thèmes tels que l'urbanisme et l'architecture qui, par définition, ne peuvent être présents dans un musée sous la forme d'un matériel d'origine et sont entourés d'une illustration abondante (cf. salles III et IX principalement). Mais de quel soutien pédagogique réel bénéficient les objets montrés ici, alors qu'ils constituent les seuls témoins tangibles de la civilisation gallo-romaine, proposés au visiteur.

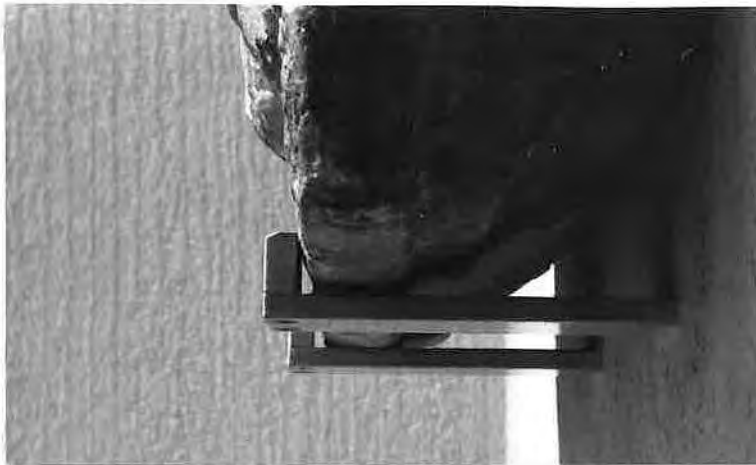
Fixation :



Ill. n°74

Système de fixation.

A gauche, bloc brisé et socle.



Ill. n° 75

Partie inférieure
d'un bas-relief
posée sur deux
pattes de fixation
à têtes amovibles.

Nous connaissons l'emplacement des objets, leur "environnement", mais nous ne savons pas comment ils sont fixés aux endroits qui leur ont été assignés. Les éléments de fixation sont-ils apparents et, surtout, sont-ils amovibles. c'est-à-dire favorisent-ils une certaine souplesse de l'installation muséologique?

Les objets hors vitrines présentent quatre systèmes différents de fixation, dont le choix a été dicté par le principe habituel: tout effacer devant les collections. On a donc tenté de les rendre le plus discrets possible. Le plus simple est celui qui consiste à poser les objets directement sur le sol, sur les mosaïques ou sur les galandages. La massivité de certaines pièces le permet, car leur poids assure leur stabilité. Ainsi l'autel taurobolique est à même le sol, un bloc se trouve sur la mosaïque du Verbe Incarné et les larves sont simplement posées sur la tranche des galandages. Le deuxième procédé, le plus employé, est celui des socles. Ils sont réalisés en maçonnerie et reçoivent toutes sortes d'objets, statues, sarcophages, vitrines en verre, etc... Pour de nombreux blocs épigraphiques dont la base brisée était incomplète, le socle complète le morceau manquant tout en remplissant son rôle de support (cf. ill. n°74). Les socles ont été coulés sur le sol et, bien qu'ils n'y soient pas ancrés, (sauf pour quelques pièces particulières), il est à craindre que leur position ne soit, sinon définitive, du moins difficilement modifiable. Le troisième système de fixation est celui de l'accrochage. Les bas-reliefs, les fragments de mosaïques ou de fresques sont suspendus aux galandages

et aux parois à l'aide de pattes confectionnées spécialement par l'atelier de serrurerie de la ville de Lyon (cf. ill. n°75). Ces éléments sont commodes, car leur tête démontable rend facile le maniement des pièces. Enfin, les mosaïques sont placées dans des fosses réalisées à leurs dimensions et de profondeurs variables, pratiquées dans un faux-plancher ou dans le sol même. Leur implantation est difficilement modifiable.

Cette installation est donc, par certains côtés, relativement souple et par d'autres, plus rigide. Il est vrai que la nature des collections ne favorise pas un dispositif de fixation très maniable, bien que l'infrastructure du musée soit parfaitement adaptée à d'éventuels déplacements. D'autres musées se sont trouvés devant le même problème et il n'est pas inutile de mentionner leur choix. Prenons l'exemple du musée de sculpture du Vatican, à ROME, qui, placé devant la nécessité de créer une installation transformable, a pris un parti complètement opposé à celui du musée de Lyon. Au lieu de cacher le système de fixation, le musée du Vatican l'emploie comme principe de décoration et d'animation de l'espace. C'est ainsi que les frises sont suspendues à de monumentales structures métalliques peintes en gris ou marron et qui rythment l'espace immense d'une salle unique. Les fragments de sculpture, têtes ou troncs, sont placés, décentrés, sur des sortes de tuyaux étroits de hauteurs différentes. En quelques heures, les structures et les socles peuvent être démontés et l'espace réaménagé complètement. Le musée de Lyon n'a pas cette mobilité, il n'est pas cependant totalement statique. En outre, l'organisation des thèmes dont on imagine mal un remaniement complet, ne justifie pas de fréquents réaménagements. D'ailleurs, le système adopté ici répond à l'impératif esthétique qu'on s'était fixé. Discret, presque invisible, il s'efface pour mettre l'objet en valeur.

Mobilier :



Ill. n° 76

Les sièges.

Coin repos de la
salle XV.

Le terme de mobilier est pris ici au sens étroit, table, chaise, fauteuil, et non au sens large d'un mobilier muséologique comme les vitrines. Ce mobilier est installé dans les deux coins repos de la zone d'exposition, dans la salle polyvalente où l'on a choisi des sièges superposables avec écritoire, et dans les services où les modèles sont courants. Pour ce qui concerne le mobilier destiné au public, coins repos principalement, il avait été décidé initialement d'acquérir peu d'exemplaires, mais de très bonne qualité, Knoll par exemple. Pour des raisons d'ordre financier, cette résolution n'a pas été observée et les sièges actuels sont de qualité fort médiocre. Cinq chaises seulement sont proposées devant chaque canon de lumière. Elles sont fixées au sol et maintenues toutes ensemble par une barre sur laquelle elles sont boulonnées ainsi qu'une tablette, aucune table indépendante n'ayant été prévue.

Cette absence de confort est d'autant plus fâcheuse qu'il n'existe dans le musée ni cafétéria, ni restaurant. Le but n'est pas de retenir le visiteur par tous les moyens, mais de le mettre à l'aise dans un musée, et le confort matériel est un des éléments qui entrent en ligne de compte. Le musée des Beaux-Arts de Grenoble propose à ce sujet une formule intéressante. Au centre de chaque salle, sont disposés une dizaine de fauteuils d'un modèle courant mais confortable, qui entourent une table basse garnie d'une documentation volumineuse, livres, dossiers, reproductions, etc... en rapport avec le thème de la

salle. Le visiteur peut alors, en même temps qu'il se repose, faire le point sur ce qu'il a vu et élargir ses connaissances. Ce peut être le lieu où naissent spontanément des discussions, ou qui permet d'accueillir un groupe peu nombreux lors d'une visite guidée. D'un point de vue purement esthétique, il eût été intéressant de choisir un mobilier délibérément contemporain, pour prolonger les options de la conception architecturale jusque dans les détails.

Espace d'accueil.



Ill. n°77

Espace d'accueil.

Décoration de
l'escalier qui
conduit aux salles.



Ill. n°78

Entrée (sortie)
des visiteurs.

A droite
la caisse.

Cet espace, conçu pour accueillir les gens, constitue en quelque sorte l'introduction et la conclusion de la visite, du point de vue de la présentation il tient donc un rôle capital. A gauche de l'entrée se trouvent la banque et les

vestiaires(ill. n°78); puis une étendue assez grande qui peut être utilisée pour la présentation de dossiers. Une rangée d'amphores mène à l'escalier, une autre en souligne la courbe également accentuée par la paroi de béton (ill. n°77). Cette disposition, mise en valeur par l'éclairage des amphores, ainsi que le plafond marguerite au centre duquel s'ouvre le puits de lumière, suscitent l'attention dès l'entrée du musée. C'est un moyen habile et d'une grande qualité esthétique pour attirer le visiteur jusqu'à l'escalier et le conduire ainsi au début du parcours, sans qu'aucune signalisation ne soit nécessaire.

Pour clore cette étude, nous reproduisons un extrait d'un texte rédigé par M. ZEHRFUSS et distribué lors de l'inauguration. Il résume parfaitement les fonctions dévolues à l'objet dans la présentation et principalement son emploi esthétique.

"Ce sont les objets qui, en définitive, constituent la "décoration" de l'édifice, les matériaux intervenant dans le bâtiment lui-même étant volontairement sobres et naturels"(1).

Compte tenu de ce choix, c'est une réussite, l'objet est mis en valeur, l'intégration à l'architecture est effectuée. La réalisation répond à la conception du musée telle qu'elle apparaît dans le programme muséologique. Cependant, d'autres options, moins limitatives, n'étaient-elles pas envisageables en ce qui concerne la fonction de l'objet, qui n'est ici, trop souvent, considéré que sous l'angle esthétique ou décoratif ? Avant d'ouvrir le débat et pour compléter l'information, nous présentons au terme de cette partie, un panorama rapide du musée tel qu'il se présente aujourd'hui, après plus d'un an de fonctionnement, et principalement des problèmes qui s'y posent.

(1) Imprimé distribué lors de l'inauguration du musée. Nov. 1975.

C - DOSSIER : LE MUSEE EN FONCTIONNEMENT

Il nous semble indispensable, au terme de cette étude, de faire le point sur ce domaine, bien qu'il dépasse les limites de notre sujet. Aussi nous contenterons-nous d'un simple inventaire établi autour des points principaux et présenté sous la forme d'un tableau. Les informations sont fournies à l'état brut, sans aucun commentaire.

- Conservation :

- . Le personnel spécialisé est réduit : un Conservateur, un Conservateur-Adjoint, une Secrétaire.

- Gardiennage :

- . La Conservation demandait le 3 Mai 1974, à la Municipalité, de créer vingt postes de gardien, tous n'ont pu être débloqués.
- . Après l'inauguration (15 Novembre 1975), et les journées portes ouvertes (15, 16, 22, 23 Novembre 1975), le musée doit refermer ses portes faute de personnel.
- . Le nombre des gardiens est actuellement d'une dizaine.

- Service éducatif :

- . Aucun service éducatif n'est organisé par le musée lui-même.
- . Celui du musée des Beaux-Arts (Mme PRAT), propose dans son programme une visite commentée du musée archéologique.

- Activités :

- . Des colloques (sur la céramique) sont organisés. Ils ont lieu dans la salle polyvalente.
- . Pas d'expositions temporaires.
- . Pas de cycle de conférences.

) organisés par le musée

- Publications :

- . Un guide du musée (30 pages), rédigé par M. AUDIN, édité par l'Association des Amis du Musée de la Civilisation Gallo-Romaine en 1976, est en vente.

d'entrée de plus en plus pour les visiteurs

- Enquêtes :

- . Un projet d'enquête sur le public du musée et d'autres établissements de la région Rhône-Alpes est en cours.

- Fréquentation :

- . Durant les journées "portes ouvertes" : 15.000 visiteurs.
- . Durant le mois de Janvier 1976 (1er mois d'ouverture) : 7.437 entrées.
- . Actuellement, la fréquentation est en baisse.

- Heures d'ouverture :

- . Ouvert de 9h.30 à 12 h. et de 14 h. à 18 h.
- . Fermé Lundi et Mardi.

- Droit d'entrée : 3 F. Gratuit : étudiants, militaires, enfants.

- Coordination musée/site :

- . L'entrée des visiteurs, située au niveau du dépôt lapidaire et qui débouche sur le site, est condamnée. Son ouverture supposerait un billet commun pour visiter le musée et les théâtres, donc la réorganisation du système actuel où seul le gardien de la rue de l'Antiquaille est habilité à délivrer les billets du site, et la création de deux postes de gardien.
- . La terrasse implantée sur le niveau du musée en superstructure et prévue pour les promeneurs, est actuellement fermée.

- Projets diffusés par la presse mais non réalisés :

- . Un commentaire sera enregistré sur cassette et mis à la disposition du public (Dernière Heure Lyonnaise, 3 Janvier 1976).

- . Une ouverture en nocturne est prévue une ou deux fois par semaine (Dernière Heure Lyonnaise, 25 Juin 1974).
- . L'entrée sera gratuite, comme dans les autres musées lyonnais (Dernière Heure Lyonnaise, 25 Juin 1974).

"Il est inquiétant de constater que le musée n'a toujours pas obtenu, depuis l'inauguration et l'ouverture au public, les moyens de fonctionnement nécessaires, qu'il s'agisse de l'équipe de gestion, du personnel de recherches, du personnel d'animation, du personnel de gardiennage ou de l'équipement muséographique. Aussi, l'achèvement des aménagements intérieurs est-il en panne depuis le 15 Novembre (1975) et n'est-il prévu ni exposition temporaire, ni cycle de conférence. Notons cependant que nous avons quelque espoir de pouvoir poursuivre l'aménagement des réserves et, peut-être, l'équipement des ateliers." (1).

(1) LASFARGUES - Musées et collections ... p. 19, note 5

CONCLUSION

Notre propos, volontairement limité dès le début de l'étude, était d'analyser le mécanisme de la conception d'un musée le plus objectivement possible, en nous gardant d'alourdir la démonstration par une critique de fond simultanée. En effet, tout au long de l'étude, nous nous sommes contentés d'indiquer les problèmes que soulevait un choix ou un autre, il est temps maintenant de les analyser globalement. Pour avoir présents à l'esprit tous les éléments, nous effectuerons auparavant une synthèse rapide de ce qui a été étudié.

Du contexte, qui présentait une analyse de la situation politique et économique, des méthodes et conditions de travail et des premiers projets, on retiendra surtout deux points : combien la création d'un musée dépend du climat politique et économique qui l'entoure et combien sa conception a bénéficié de conditions exceptionnelles et diffère de la pratique architecturale courante en France.

L'étude de l'architecture révèle une grande fidélité aux programmes muséologiques, on peut le constater tout au long de la conception, projet après projet. Cette soumission n'empêche pas la création d'une architecture d'avant-garde, tant au stade de la conception qu'à celui de la réalisation pour laquelle des procédés originaux sont innovés.

Quant à la partie concernant la muséologie où ont été présentées successivement les collections, les différents programmes muséologiques, l'implantation des objets et leur présentation, elle peut être résumée ainsi : les principes muséologiques fondamentaux, peu précis au départ, sont le résultat d'une préoccupation majeure, mettre en valeur les collections.

Ils déterminent un type de musée non évolutif, mais souple cependant, et proposent un trajet cohérent au visiteur.

Pour la critique du musée, que nous allons aborder maintenant, nous nous intéresserons successivement à l'architecture puis à la muséologie, conformément au plan général de l'étude. Du fait que la conception muséologique a déterminé en partie l'architecture du bâtiment, ce dernier point consistera moins en une remise en question du musée qu'en un effort pour le restituer dans l'histoire des formes et plus particulièrement dans l'oeuvre de M. ZEHRFUSS. La discussion sur les options prises par les muséologues permettra ensuite d'aborder les problèmes de fond, moyens financiers alloués au musée pour son fonctionnement, analyse a posteriori de la démarche des muséologues, et remise en cause de la conception de l'objet et du musée tels qu'ils apparaissent dans cette réalisation

Tenter de situer l'édifice lyonnais par rapport à l'architecture des musées en général, est relativement difficile. En outre, de l'aveu même de M. AVON (1), c'est le premier bâtiment du type musée que l'équipe construit et, au moment de la conception, aucune recherche n'a été entreprise pour savoir ce qui s'était réalisé dans ce domaine. C'est sans doute ce qui confère à l'édifice sa grande originalité. L'unique influence revendiquée est celle du musée Guggenheim, construit en 1959 par Frank Lloyd Wright à New-York. Effectivement la structure du musée de Lyon est directement inspirée de la rampe hélicoïdale qui ferme l'espace d'exposition du musée Guggenheim, et l'emploi de la courbe dans les deux cas révèle une grande affinité d'esprit. Cependant la comparaison s'arrête là. Le musée américain n'est pas souterrain et son système d'ouverture, donc d'éclairage, est totalement différent. La principale source de lumière provient d'une coupole qui s'ouvre au-dessus d'un puits central autour duquel se déroule la rampe. En outre, les cimaises, légèrement incurvées puisque l'édifice est circulaire, bénéficient d'une lumière diffuse provenant des découpes horizontales qui rythment la façade extérieure et qui

(1) Entretien avec M. AVON. Nov. 1976.

éclairaient chacun des niveaux. La lumière artificielle y est donc considérée uniquement comme appoint. Le musée de Lyon présente certains avantages par rapport à son modèle. A New-York, l'entrée se trouve au niveau inférieur de la rampe. Il faut donc emprunter l'ascenseur pour gagner le début du parcours et descendre le long du plan incliné. Ceci engendre souvent une confusion de la part du visiteur qui commence le trajet à contresens, en remontant la rampe, erreur qui ne peut être commise au musée de Lyon. Celui-ci présente un second avantage, le niveau du sol est horizontal dans chacune des salles, puisque la différence de niveau s'effectue à l'aide d'escaliers, au musée Guggenheim au contraire, le sol est constamment en pente, ce qui peut occasionner gêne ou fatigue pour les visiteurs, lors des stations prolongées devant les tableaux.

S'il est trop tôt encore pour apprécier la place réelle de Bernard ZEHRFUSS dans l'ensemble de l'architecture contemporaine, il est possible de considérer son oeuvre et de déterminer la place qu'y occupe le musée. Certains caractères spécifiques de celui-ci sont décelables dans ses réalisations antérieures où ils apparaissent d'une façon plus ou moins marquée.

Le soin avec lequel l'architecte traite les matériaux se révèle dans bon nombre de réalisations. Ainsi, l'ambassade du Danemark à Paris, présente en façade une structure apparente de béton poli, détachée du mur traité lui-même en marbre blanc de Grèce; la façade de l'immeuble de l'UNESCO (rue Miollis) est en tôle laquée blanche avec des brise-soleil en aluminium. Les matériaux ne sont pas toujours d'une telle diversité. Au CNIT par exemple, le béton est employé avec une grande sobriété comme dans le musée.

Le traitement de la lumière présente lui aussi certaines caractéristiques, les puits de lumière, les canons sont relativement répandus dans l'oeuvre de B. ZEHRFUSS, permettant des systèmes d'éclairage complexes et de grande qualité. Ainsi l'extension souterraine du siège de l'UNESCO rassemble un certain nombre de bureaux et de salles qui, construits en sous-sol, sont organisés autour de patios rectangulaires, par le moyen desquels la lumière naturelle est distribuée dans les locaux.

Le respect du site, que ce dernier soit naturel ou urbanisé, a permis à plusieurs reprises d'intégrer une construction à un ensemble préexistant sans en détruire l'harmonie. Lors de l'agrandissement du siège de l'UNESCO en 1963, B. ZEHRFUSS prit le parti d'enterrer la nouvelle construction pour sauvegarder l'ensemble, attitude comparable à celle manifestée face au site de Fourvière.

La ligne oblique et la spirale, bien qu'elles apparaissent pour la première fois érigées en système dans le musée, ne sont pas absentes des réalisations antérieures. Le bâtiment des laboratoires SANDOZ à Rue-Malmaison, comporte un moyeu central aveugle et un escalier en spirale. Que penser de ce dernier point qui constitue, plus que les autres, la caractéristique du musée ? Dans un article sur le plan serpentin dans l'architecture contemporaine, Yves BRUAND écrit : " faut-il voir (...) dans le développement de ces formes souples et ondulantes un courant néo-baroque... ?" (1) On peut se poser la question, d'autant plus que cette dénomination, suggérée alors par l'emploi particulier du béton, a été employée pour caractériser une des réalisations de B. ZEHRFUSS, la tour Super-Montparnasse. "C'est l'une des premières "façades-relief" en béton préfabriqué qui relance un certain baroquisme en architecture." (2) En ce qui concerne le musée, ce caractère est accentué car il transparaît non seulement dans le traitement du béton qui, bien que sobre, épouse des formes très souples et très diverses, mais dans la structure même du bâtiment, emploi systématique de la courbe, mouvement hélicoïdal, inclinaison des piliers jusqu'à constituer un "cas-limite d'application de la ligne oblique" (3). A défaut de pouvoir confirmer la thèse de Ch. BAS-DEVANT, on peut avancer, avec toute la prudence que requiert le maniement de ces notions, que le musée de Lyon est, à l'intérieur de l'oeuvre de B. ZEHRFUSS, la réalisation qui réunit le plus grand nombre de "caractères baroques". C'est, en tout cas, celle qui diffère le plus de la production antérieure de l'architecte et qui, par son originalité, échappe à toute tentative de classement.

(1) BRUAND, Le plan serpentin...

(2) BAS-DEVANT D. L'architecture française... p. 362

(3) MADELIN Ph. Bâtir, p. 60.

Cette architecture a été déterminée tout au long de sa gestation par la conception muséologique, penchons-nous maintenant sur celle-ci en considérant l'état actuel du musée. Comme le laisse entrevoir le dossier "musée en fonctionnement", un certain nombre de problèmes aigus se posent à ce jeune organisme, le plus crucial étant l'état de léthargie dans lequel il se trouve, compte tenu de la vitalité qu'on était en droit d'attendre d'un nouveau musée : personnel spécialisé réduit au minimum, activités et animation presque nuls. Il convient donc d'analyser les causes de cette situation et de s'interroger pour savoir si elles auraient pu être évitées lors de la conception et de quelle façon.

La première raison qui explique cette inertie est l'insuffisance des crédits de fonctionnement pour lesquels on peut réellement parler de pénurie. Cette situation n'est malheureusement pas un fait d'exception en France où la plupart des musées souffrent de ce manque. Dans un article paru dans Le Monde, J. MICHEL analyse ce phénomène : "nous avons pris l'habitude d'être larges en crédits d'équipement (les constructions présentent l'avantage de créer des emplois), mais chiches sur les moyens de les faire vivre, les crédits de fonctionnement. C'est cette courte vue des choses qui fait de nos musées - et des plus grands, comme Le Louvre -, des théâtres sans rien derrière, ni rien devant. Splendides cimaises, misérables coulisses, là précisément où on fait fonctionner le mécanisme. C'est un héritage... du temps où les musées étaient immobiles." (1) Dernièrement, la création du Centre Beaubourg, qui reçoit en crédits de fonctionnement, à lui seul, plus que les trente-et-un musées nationaux, a inauguré une nouvelle conception qui semble malheureusement devoir se limiter à ce seul exemple. En outre, elle ne va pas sans accentuer cruellement le déséquilibre qui existait déjà entre Paris et la province, pour ne parler que de cet aspect.

Cependant, les difficultés du musée ne peuvent être attribuées à cette seule cause. On peut se demander si l'établisse-

(1) MICHEL J. Le Monde, 26 Fév. 1976, p. 13

ment d'un programme muséologique conçu différemment et mettant en évidence certaines priorités, n'aurait pas permis de les enrayer. En effet, lorsque le programme est mis en forme, les recherches se concentrent essentiellement sur les collections et négligent les autres aspects qui entrent en ligne de compte lors de la création d'un musée. Un champ d'action plus vaste pouvait être envisagé, qui consistait à prendre comme point de départ, non seulement les pièces à exposer, mais les conditions culturelles de la région et les fonctions qu'on voulait voir remplir par le futur organisme.

En ce qui concerne les conditions régionales, les conclusions du colloque de Mexico sur l'architecture des musées mettent en évidence la nécessité d'entreprendre des recherches sur le public potentiel du futur musée avant l'établissement du programme muséologique : "le musée étant au service non pas seulement d'un public, mais de diverses catégories de publics, il est indispensable que son architecture et son aménagement tiennent compte de la nature des divers publics et de leurs besoins réels, que préciseront des enquêtes faites par des spécialistes de la psychologie et de la sociologie". (1) Ces données auraient permis, à Lyon, d'analyser les raisons de la très faible fréquentation des musées de la ville qui souffrent d'une réelle asphyxie, ne présentant que rarement des expositions d'intérêt national et ne proposant aucune animation (mises à part quelques expériences du Musée des Tissus). Il eût été possible alors de connaître le public, réel ou potentiel, du musée et de réaliser ce dernier en conséquence. Tel qu'il est conçu, le musée archéologique ne tient compte que d'un seul type de public, les visiteurs occasionnels. Rien n'est prévu pour que le visiteur régulier, résidant le plus souvent à Lyon ou aux environs, "découvre chaque fois quelque chose de nouveau" comme le propose M. BESSET, dans Perspectives du musée de Grenoble, sorte de pré-programme muséologique. Il est bien entendu que ces remarques concernant principalement des musées d'une certaine importance, implantés dans des villes, une maison historique située à la campagne ne peut prétendre remplir un tel rôle.

(1) Icom News, Mars 68, p. 8

Déterminer précisément les fonctions du futur musée constitue la seconde étape. G.H. RIVIERE, dans un article intitulé "Processus du programme et du projet pour la construction d'un musée" (1), démontre qu'il est indispensable de définir très précisément dans le programme quel type d'action on veut voir mener par le musée. Devra-t-il :

- . élever le niveau éducatif et culturel d'une région donnée.
- . constituer un centre de recherche et de publication.

Dans ce cas, quels seront ses rapports avec l'Université avec laquelle il peut, éventuellement, collaborer.

- . constituer un centre de loisirs qui se rapproche plus ou moins d'un "art center" de type américain.

Bien entendu, ces éléments sont conciliables, l'important est de déterminer l'objectif principal afin d'orienter le projet dans la direction choisie. A Lyon, on s'est souvent contenté d'énumérer des salles aux destinations imprécises, telles la salle polyvalente, la série des ateliers, diverses petites zones prises sur les surfaces d'exposition, renvoyant à plus tard les choix définitifs. Les réelles fonctions du musée, à part celle d'exposer, n'ont jamais été clairement définies, ce qui cause les hésitations actuelles et explique le relatif immobilisme dans lequel il se cantonne.

Cette série de remarques nous amène à remettre en question la conception du musée telle qu'elle apparaît dans cette réalisation, en commençant par la fonction de l'objet exposé, puisque c'est lui qui a déterminé les principales options, puis le rôle de l'organisme tout entier. [Le matériel archéologique exposé présente, d'un certain point de vue, un avantage. Constitué, pour une grande part, d'objets du quotidien, (même si ce quotidien est vieux de deux mille ans), vaisselle, outils, sépultures... il est accessible à un public beaucoup plus vaste et diversifié qu'une collection au contenu abstrait comme la peinture ou la sculpture. Les enquêtes menées sur ce sujet par P. BOURDIEU l'attestent : "les visiteurs des classes populaires s'intéressent plutôt aux oeuvres "mineures" qui leur sont plus accessibles, (comme les meubles ou les céramiques, ou

(1) Museum, n°3 et 4, p. 268

les objets folkloriques ou historiques, soit parce qu'ils en connaissent l'usage et qu'ils disposent d'éléments de comparaison et de critères d'évaluation (...) soit parce que la culture que requiert la compréhension de tels objets, à savoir la culture historique, est plus commune". (1) A partir de cette constatation, il était possible de construire autour de ces objets une information approfondie visant à les expliquer et à les replacer dans leur contexte, celui-ci pouvant être à la fois historique (l'objet étant le témoin d'une civilisation particulière, il convient d'éclairer celle-ci et de montrer la place qu'il y occupe) et archéologique (l'archéologie relève d'une pratique scientifique, ce peut être le lieu d'en rendre compte). Or, dans le musée de Lyon, l'objet est considéré en tant qu'oeuvre d'art et sa présentation est avant tout plastique. L'important appareil pédagogique qui illustre le matériel absent du musée, architecture, urbanisme... et les quelques tentatives que nous avons étudiées pour moderniser sa présentation, ne modifient en rien cette option fondamentale. Dans ces conditions, le barrage culturel que la nature des collections tendait à atténuer, se trouve rétabli en partie.

Les options adoptées à Lyon suscitent une seconde objection. La plus grande partie des pièces présentées ici, qu'il s'agisse des blocs épigraphiques, des sarcophages, des céramiques, ont été conçues à l'origine dans un but utilitaire (à la différence du contenu d'un musée de peinture, par exemple, où chaque tableau a été créé en tant qu'oeuvre d'art et considéré comme tel dès son apparition). C'est donc ^{introduire artificiellement le caractère d'oeuvre d'art} fausser leur interprétation que de proposer une approche similaire pour les deux types. Pour les autres, ~~principalement la statuaire~~ ^{comme les statues} conçues dès le départ pour être une oeuvre d'art, elles constituent le plus souvent une pâle imitation de l'art romain, témoin le Mars de Coligny que son modelé sommaire et ses proportions aberrantes ((la tête est minuscule)) empêchent de rivaliser avec ses modèles romains. D'un point de vue purement plastique, il nous est donc permis de mettre en doute sa valeur. N'est-ce pas là le signe, qu'au delà d'une délectation esthétique, c'est la signification de ces maladresses qu'il faut chercher.

(1) BOURDIEU P. L'Amour de l'art, p. 92

Comment les artistes gaulois ont-ils intégré dans leur pratique la culture romaine ? De quelle façon les schémas de cette dernière se sont-ils imposés ? Des survivances sont-elles décelables, dans quelle mesure ? Proposer une approche exclusivement ^{stylistique} ~~esthétique~~ de l'objet, comme c'est le cas, ^{une fois} est singulièrement restrictif ~~et prêche du contresens.~~ (1)

Au-delà de la simple fonction de l'objet, c'est la conception du musée tout entière qu'il faut considérer. Les fonctions que cet organisme est invariablement appelé à remplir sont au nombre de trois : conserver, enrichir, transmettre le patrimoine. Depuis le XIX^e siècle où l'institution se développe jusque vers les années 1930, on privilégie les deux premières. Ensuite, c'est la troisième qui bénéficie des soins des muséologues. Sa plus récente illustration est le Centre Beaubourg où il fut même question, un temps, de supprimer toute collection permanente pour ne se consacrer qu'aux expositions (entre autres activités). Cependant, cet exemple est un cas limite, qui ne peut en aucune manière être mis en parallèle avec la réalisation lyonnaise. Prenons comme point de comparaison un projet plus modeste, mais qui tient compte des aspirations actuelles, à la fois du public et des professionnels des musées, le programme du futur musée de Grenoble.

Il concerne lui aussi une ville de province et a été conçu à peu près à la même période que celui que nous avons étudié. Il s'agit certes d'un musée d'art contemporain et non d'archéologie, mais il peut être fructueux toutefois d'établir un parallèle, d'autant plus que, pour de nombreux points, une transposition directe est possible. Nous avons relevé dans sa conception une série de divergences intéressantes à noter. Il est conçu, par exemple, non pas autour des collections, bien que celles-ci aient leur place, mais autour d'un programme d'activités précis. Les expositions se répartissent sur une année de la façon suivante : une exposition d'intérêt national (patronnée par l'ICOM), quatre d'intérêt régional, huit concernant l'actualité (il existe une actualité archéologique). Elles sont accompagnées d'un important appareil pédagogique en rapport direct avec les sujets qu'elles traitent : films,

rencontres, rédaction de catalogues ou de simples feuilles placées à l'entrée de l'exposition. D'autres manifestations sont prévues : une conférence par semaine (d'initiation à l'histoire de l'art ou en rapport avec les expositions); un stage de formation d'éducateurs artistiques; un séminaire de recherche une fois par mois; des manifestations en dehors du musée. Quant au personnel, les prévisions sont en rapport avec l'importance des activités proposées : cinq Conservateurs (Direction, étude des collections, éducation, animation, diffusion); un service éducatif attaché au musée avec un personnel compétent; un service d'accueil; un service de surveillance semi-automatique composé de neuf gardiens et d'un circuit de télévision intérieur. Le musée est ouvert, outre les horaires habituels, entre midi et 14 heures et une soirée par semaine, il ouvre partiellement un autre soir pour la conférence.

Ceci n'est qu'un exemple, mais il montre bien dans quelle direction s'oriente la création muséologique actuellement. A Lyon, on pouvait prétendre à une telle envergure, mais pour diverses raisons, les orientations de la Municipalité, les restrictions financières, les options du programme muséologique, elle ne fut pas envisagée. [De fait, le musée de la Civilisation Gallo-romaine de Lyon occupe une position singulière, alors qu'il peut apparaître, dans le domaine de l'architecture, comme une réalisation d'avant-garde, dans celui de la muséologie, malgré une présentation ^{au final} ~~très~~ modernisée de la collection, il relève davantage d'une conception traditionnelle. C'est un choix modeste, mais plausible cependant. Les concepteurs ^{ont} préféré rester en dehors des courants actuels qui entraînent souvent à des abus et ne sont parfois que des modes. Ils] se sont attachés à créer un accord parfait entre l'architecture et les collections, dont il est résulté un ensemble cohérent et d'une grande qualité. On ne doit pas demander à ce musée plus qu'il ne propose et, même si l'on peut regretter d'autres aspects, d'un point de vue esthétique c'est une réussite, il faut donc simplement le considérer comme un ~~très~~ bel objet d'art.

ANNEX 3

CHRONOLOGIE DE LA CONCEPTION

DATE	CONTEXTE	ARCHITECTURE	MUSEOLOGIE
1953	- aménagement de l'Antiquarium. - M. AUDIN nommé Directeur des fouilles.		- transfert d'une partie des collections.
1956	- M. JULIAN émet l'idée d'un musée archéologique.		
1957	- Mort de E. HERRIOT, - L.PRADEL, Maire de Lyon.	- M. DONZET est chargé de la conception architecturale.	- Etablissement du 1er programme.
11/2	- Réunion constitutive, M.AUDIN est chargé du projet.		- Nouveau transfert des collections.
1963		- Etablissement du projet que nous étudions	
1965	- M. AUDIN est nommé Conservateur		
1967	- M. QUONIAM propose M. ZEHR-FUSS à L.PRADEL		
2/5		- 1° hypothèse concernant l'emplacement du musée	
15/7		- 1° sondages de reconnaissance sur l'emplacement actuel.	
/9		- Projet I	

DATE	CONTEXTE	ARCHITECTURE	MUSEOLOGIE
1968		- Projet II.	
25/1			
/2			- 2° programme, établi par M. POINSSOT.
29/4		- Projet III.	
		- 1° maquette.	
/5		- Projet IV.	
/7		- Projet V.	
		Derniers sondages de reconnaissance.	
1969	- M. LASFARGUES est nommé Conservateur-Adjoint.		- Transfert des collections exposées à l'Antiquarium.
	- Destruction de l'Antiquarium.		
1970		- Terrassement et construction de la paroi moulée (jusqu'en 1971.	
/6			- Mise à jour du 2° programme. 1ère mise en place sur plan des objets.
		- 1° études de résistance des sols.	
1971		- Création de la galerie technique.	
1972			
/6		- Début de la construction proprement dite (jusqu'en Avril 1975)	- 2° maquette. Emplacement définitif des objets.
1973		- Construction (suite)	- Début de l'étude des vitrines (jusqu'en 1975)
			- Transfert des blocs épigraphiques.

DATE	CONTEXTE	ARCHITECTURE	MUSEOLOGIE
1974	-	- Construction (suite)	- Mise en place dans le bâti- ment des objets lourds.
1975 15/4	-	- Livraison du bâtiment.	- Mise en place des derniers objets. - Finitions : murets, revête- ments de sol.
15/11	- <u>Inauguration</u>		

PIECES JUSTIFICATIVES

	<u>Pgs</u>
<u>Sources :</u>	
- Compte rendu de Chantier n° 100	256
	à
	258
- Compte rendu de Chantier n° 119	259
- Lettre de Mme LASSALE	260
- Projet d'implantation des objets	261
Décembre 1971	262
- Extrait du programme de 1970	263
Liste des objets à exposer et de l'appareil	
pédagogique	263
<u>Illustrations :</u>	
- Biographie de M. ZEHRFUSS	265
- Liste des concepteurs et constructeurs	266

Sc. n° XLV - Compte rendu de Chantier n° 100

Reproduction intégrale. (Archivés de M. LASFARGUES)

REUNION DE CHANTIER DU 28 MAI 1974
COMPTE-RENDU N° 100

Musée de FRANCE

Musée Archéologique de LYON

Ville de LYON

- Contrôle des travaux
- Service de l'éclairage
- Service des Espaces Verts

Architecte

SECHAUD & BOSSUYT

Entreprises L'AVENIR

S.I.R.

E.M.A.

BATISOIS

ALYCA

ROCHE

BAUDEZ

M. LAPEYRE

M. AUDIN - LASFARGUES

M. COULON

M. SIDARITA

M. CHABERT

M. ZENREUSS

M. DRISSON

M. SANCHEZ

M. CHENE

M. SPINGLER

M. COMBE

M. MERLE BERTLAND

M. MAZOYER

M. RASTAUD

M. DAUBET

Accord du Maître d'Œuvre et des Entreprises sur le précédent compte-rendu

RÉGÉNÉRATION DES TRAVAUXGros-Œuvre - Étanchéité

- entrée objets terminée,
- entrée visiteurs en cours de finition,
- remblais gravo-ciment partie OUEST entre trames 2 et 6 en cours,
- vitrines terminées, murettes en cours de finition
- staff sur gaines ventilation en cours, peinture en cours,
- cloisonnement chaufferie-vestiaire partie OUEST, terminée,
- travaux extérieurs en cours,
 - canalisations rue clérberg terminées, branchement en cours,
 - murs sur entrée de service EST terminés,
 - canalisations côté AVAIL en cours,
- Étanchéité murs enterrés partie OUEST en cours,
- Étanchéité terrasses musée trames 1 à 3, terminée,
- Étanchéité terrasses 233, 27 appts terminée,
- relevé ciment grillagé et dallage en cours.

Menuiserie

- vitrines salle 11 terminées,

Plomberie

- alimentation générale partie OUEST en cours,
- piquage extérieur terminé en attente de raccordement par le Service des Eaux,
- Compteur exécuté,
- évacuations DE EU, partie OUEST, terminées.

Chauffage

- essais partie EST effectués,
- travaux raccordement local climatisation en cours,
- gaines grillage et reprise partie OUEST en cours.

- Electricité

- raccordement E.D.F. en cours,
- local transfo réceptionné par E.D.F.,
- Câbles d'alimentation amphithéâtre Romain posés.

- Serrurerie

- pose du garde-corps de l'escalier EST en cours,
- châssis ouvrant vitrine 18 posé.

- Carrelage

- faïence murale exécutée dans sanitaires publiques,
- faïence murale en cours dans sanitaires sous-sol OUEST,
- carrelage sanitaires publiques en cours.

- Appareils élévateurs

- monte-charge en cours de finition,
- ascenseurs en cours.

- Sols spéciaux

- sol polyuréthane exécuté dans salle 11.

Arrêt de chantier

- Cumulés à ce jour = 27 JOURS d'intempéries.

MONS DÉPARTURES1° Visite du 13 JUIN

Monsieur FRADEL a prévu de faire visiter le chantier le 13 JUIN au Conseil Municipal et pour cette date Monsieur ZENRFOUS demande aux entreprises présentes de prévoir l'exécution des travaux suivants :

- aménager l'accès de chantier à partir de la rue Roger Radisson,
- prévoir un garde-corps à l'escalier hélicoïdal,
- aménager un éclairage de cheminement dans tout le Musée,
- prévoir un éclairage intensif de la salle 11.
- terminer la vitrine 18 suivant les indications données plus loin et revoir les quatre autres vitrines.

2° Salle 11BATIBOIS

- modifier les encadrements des vitrines en supprimant les meneaux et diminuer les présenteurs de l'épaisseur du vitrage (430 et 31 PAL)
- exécuter des ouvertures dans présenteurs suivant demande pour l'éclairage entre le 10 et le 13 JUIN.

ROCHE

- mastiquer les panneaux bois et réaliser le revêtement blanc avec un grain plus gros le 4 et 5 JUIN.

S.I.R.

- retoucher le sol détérioré autour d'un bloc et réaliser une couche mate sur l'ensemble de la salle,
- exécuter en haut des marches dans la salle 10, un échantillon marron foncé.

BAUDRY

- Mettre en place le vitrage avec un verre fixe sur la vitrine 18 le LUNDI 10 JUIN.

E.M.A.

- Terminer la pose des rails et installer les projecteurs en relation avec les services de l'Eclairage de la Ville de LYON, le 10 - 11 et 12 JUIN.

3° Sols

Vu l'expérience faite pour la salle 11 les sols polyuréthane ne peuvent être réalisés avant la mise en place des blocs.

Il est demandé à la conservation des Musées de prévoir la pose des blocs pour le 1 AOÛT 1974 en commençant par le niveau supérieur.

4° La ne sur garde-corps Musée

Accord pour exécution immédiate suivant dernier prototype installé en face de la salle 11.

ALYCA - entre en fabrication et commencer la pose à partir du niveau supérieur.

BATHOIS

Prévoir votre intervention à partir du 13 JUIN,

E.M.A.

- Pour vous à partir du 1 JUILLET,

CRECH

- pose possible de vos tubes à partir du 13 JUILLET.

ROCHE

- Exécuter votre enduit GS à partir du 1 JUIN

5° Banque d'Entrée

- accord sur projet modifié.

- les vitrines d'entrée seront revues.

6° Détection vol

- avis en cours d'examen au Service de 'Eclairage.

7° Planning des travaux

Monsieur ZEHRFUSS demandait aux Entreprises de tout mettre en oeuvre pour respecter le dernier planning établi par le coordinateur.

Le retard relevé aujourd'hui de trois semaines devra être récupéré en s'efforçant de trouver un enchaînement plus important.

L'Entreprise a aujourd'hui sur ce planning un retard de un mois qui se répercute sur plusieurs entreprises. Les promesses faites n'étant pas tenues Monsieur ZEHRFUSS demande que conformément au cahier des prescriptions spéciales il soit appliqué à cette entreprise des pénalités

CHAIN RENDEZ-VOUS DE CHANTIER
MARDI 4 JUIN 1974

ENTREPRISES CONVOQUEES

L'AVENIR - SEITHA - S.T.E.P. - SOLYREM - BATHOIS -
E.M.A. - ALYCA.

Sc. n° XLVI - Compte rendu de Chantier n°119. 12 Nov. 1974

Extrait

(Archives de M. LASFARGUES)

-
- faire saignée dans sol pour alimentation électrique de 4 vitrines en verre,
 - exécuter sur terrasse des appartements un écran en agglomérat de 0,5 enduit pour cacher conduit ventilation métallique (entre souches)
 - modifier dallage sur accès objets au dépôt lapidaire.

S.T.E.P.

- L'Architecte n'accepte pas l'habillage de la façade
- Ascenseurs, tel que réalisé. Vous n'avez pas respecté le plan 60 A.
Prenez contact avec le Cabinet ZENRFUSS pour recevoir les directives,
- exécuter l'habillage de la porte garage,
- terminer la porte sur accès objet au dépôt lapidaire,
- réparer au titre du compte prorata, le châssis repère 8/4 dont le pivot-bas a été cassé, et mettre en place sur ce châssis les parclozes de la partie fixe.

BATIBOIS

- continuer vos travaux sur la rampe MUSEE,
 - poser les caissons de lumière dans sanitaires,
 - continuer vos travaux dans appartement,
 - prévoir une porte à deux vantaux va et vient sur circulation entrée EST.
-

Sc. n° XLVII - Lettre de Mme LASSALE, Conservateur au Musée
d'Art et d'Histoire de NIMES.

Datée du 26 Avr. 1976.

ce 26 avril 1976

VILLE DE NIMES
MUSÉES D'ART ET D'HISTOIRE

Conservation : Musée Archéologique
13, BOULEVARD AMIRAL-COURBET
30000 NIMES
TEL. (66) 67-25-57

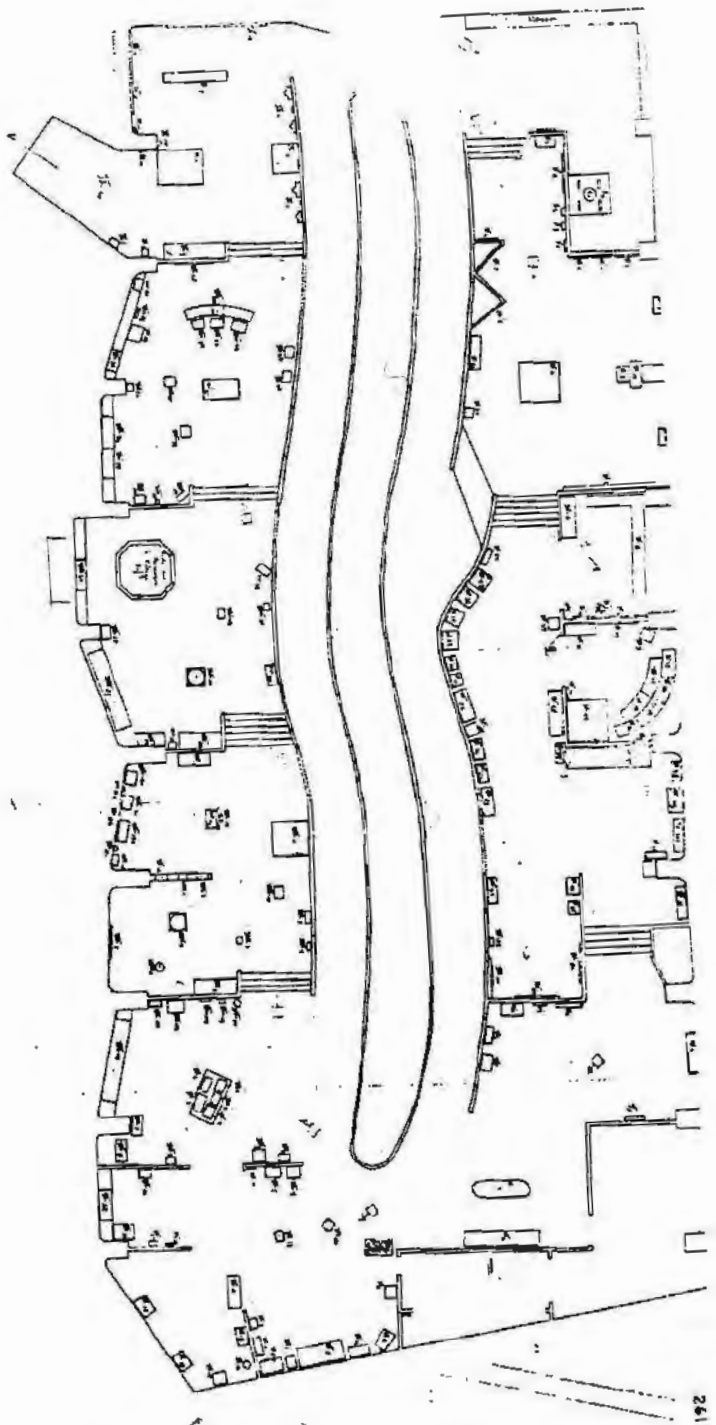
Monsieur,

Je suis désolé de ne pouvoir
vous être utile, car je n'ai plus de
documents concernant le fait musé-
ologique dont je me suis effectivement
occupé de 1952 à 1954.

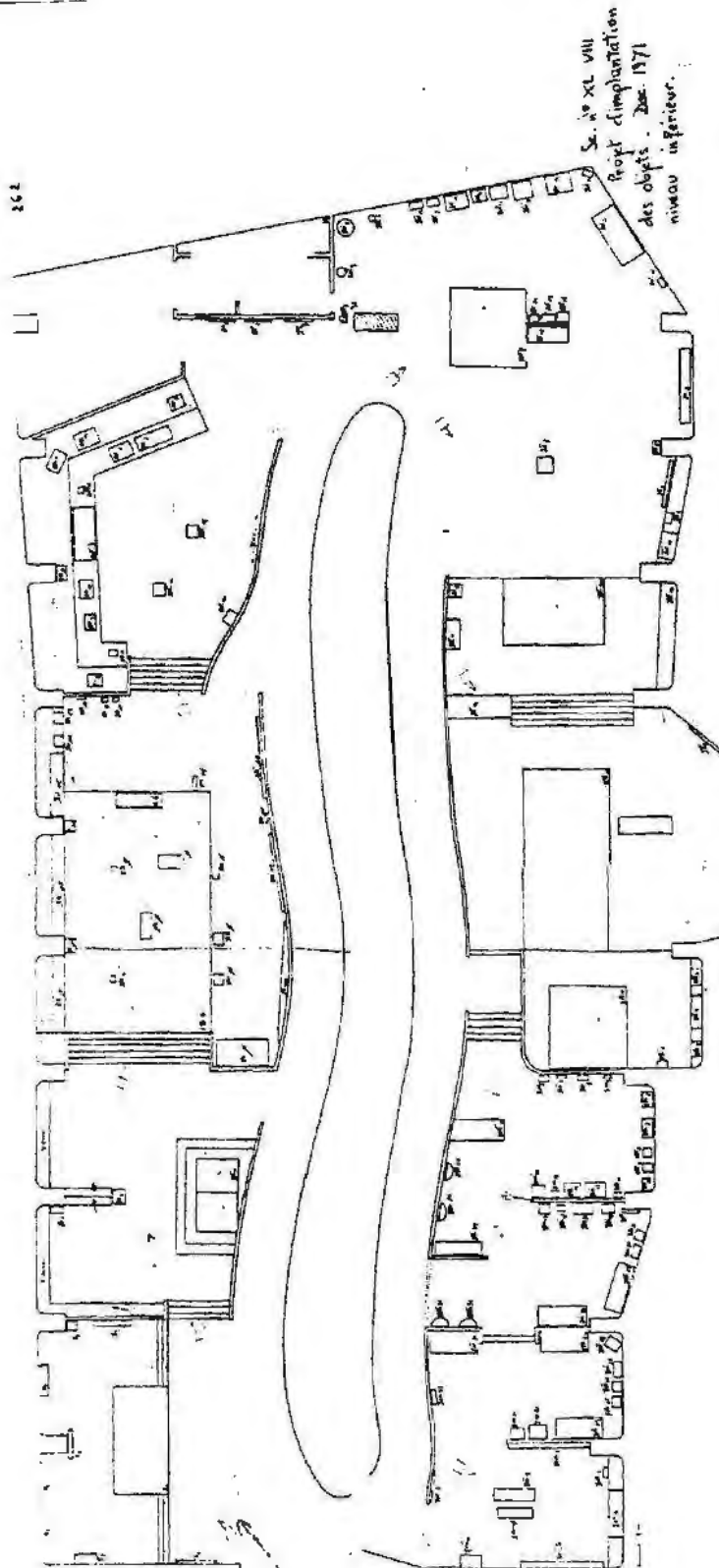
Je n'ai jamais eu de plan de ce
musée, mais j'en avais dressé un inven-
taire complet et fait une fiche de cha-
que objet. Ces documents qui se trouvaient
dans une caisse dans une cave ont été
abîmés par une inondation et lors d'un
déménagement. J'ai détruit à peu près
tout le contenu de la caisse, en fort mauvais
état. Il ne me reste plus que des
souvenirs et quelques feuilles éparpillées.

Avec mes regrets, veuillez croire,
Monsieur, en la confiance de mes sentiments
les meilleurs.

Ch. Lassale



Sc. n° 261 uni
 Projet d'implantation des
 objets. Dec. 1971.
 niveau supérieur



Se. 10 et 11
Rout. d'implantation
des objets. Doc. 1971
niveau inférieur.

Sc. n° XLIX - Extrait du programme de 1970 de M. POINSSOT.

Liste des objets à exposer. Les commentaires qui accompagnent cette liste sont reproduits en partie dans l'étude des salles (Chap. II.A. Muséologie).

Suit la liste de l'appareil pédagogique.

II- DESCRIPTION DETAILLEE DES SALLES

SALLE I

PRE et PROTOHISTOIRE DE LYON *et de la région lyonnaise*

- a) - les séries de bronze (armes outils, bijoux)
- b) - la tombe à char de la Côte Saint André.

SALLE II

FOUNDATION DE LYON

- II/ 1- Photo de l'inscription de Caète L: 2m h: 0,75m
- II/2- Vitrine médaillons du Génie de Lugdunum (céramique)
L: 1m h: 1m ép: 0,60m
base à 1,50m
- II/3- Plan du forum de Plancus L: 1m h: 1m
- II/4- Buste de Zenon (marbre)
- II/5- Buste de Plancus (marbre)
- II/6- Photo du Plancus du musée des Thermes h: 2,10m larg. 0,65m

SALLE III

ORGANISME DE LYON

III/1-	Plan de la ville de Flanens	Imxlm
III/2-	Plan de la ville d'Auguste	Imxlm
III/3-	Plan de la ville d'Antonin	Imxlm
III/4-	Maquette de Lyon au second siècle sur socle de Ht. 0,50m	2mx2m
III/5-	Plan des découvertes archéologiques sur fond de plan moderne: 4mx4m.	
III/6-	(Galandages en épis ou panneaux démontables qui présentent 3 surfaces ou nous regroupons les) plans, tracés, coupes, photogra- phies du réseau d'équedues.	
III/7a-	inscription concernant les bains large: 1,70m; Ht: 0,98; ép. 0,42m	
III/7b-	Id.	Im 1,50m 0,50
III/8-	Chapiteau de pilastre augustéen	0,70 0,50 0,60
III/9-	Inscription mentionnant Condatis	0,78 Ep. 0,53 Ht: 0,86
III/10-	Inscription mentionnant les Kanabos-	0,84 0,59 0,73
III/11-	Inscription à L. Caesar	1,30 0,23 0,35

SALLE IVA IVB IVC

AMPHITHEATRE, AUTEL FEDERAL, TABLES CLAUDIENNES

A- Groupe de l'autel fédéral.

IV-1- Guirlandes de l'autel fédéral. / Il s'agit de fragments
IV-2- Vitrine courbe à la statuette de Victoire et à la statuette
de prêtres/

IV-3- Couronne de bronze doré: diamètre 0,47m. A placer au bout
d'une potence de 0,50m de long, à 2m de Ht. soulignée par un pin-
ceau lumineux. Exactement au dessus de la vitrine précédente.

IV-4- Photographie d'un revers monétaire représentant l'autel
fédéral.

Diap. Im.

IV-5- Photographie des colonnes de l'église d'Ainay Imxlm.

IV-6- Texte explicatif de la salle: 0,60m x 0,60m.

IV-7- Fragments des encastrement des lettres de bronze de l'autel:
ces éléments très incomplets ne pouvant permettre de
reconstitution. / Les éléments seront posés sur un socle de béton

3- Groupe de l'Amphithéâtre.

IV-8- Dédicace de l'amphithéâtre: deux blocs. Dimensions: longueur des deux blocs accolés: 3,54m.

IV-9- Documents relatifs à l'amphithéâtre: Panneau de 2m x 2m comprenant:

reconstitution graphique

état des fouilles

IV-10- Vitrine de céramique décorée de scènes de jeux de l'amphith.: lampes, appliques, sigilles.

IV-11- Autel dédié à Mars par Callimorphus, gladiateur, seconde lance de la troupe. Ht. 1,50m; larg. 0,60m; ép. 0,40m.

IV-12- Fragment de la Via Lignearia : 0,39m; larg. 0,46; ép. 0,15m.

Gradins de l'amphith.

7 blocs portant des inscriptions. 1 ou deux de plus ont été

IV-13- Nombre de places attribuées à des représentants inconnus
Ht. 0,55m; larg. 1,52m; ép. 0,60m.

IV-14- Gradin au nom de la corporation des bouchers
Ht. 0,56m; larg. 0,46m.

IV-14- Gradins réservés aux Vellaves

Ht. 0,50m; larg. 0,72m; ép. 0,40m.

IV-15- Places réservées aux Elicassins

Ht. 0,30m; larg. 0,75m; ép. 0,60m.

IV-16- Places réservées aux Clanici

Ht. 0,65m; larg. 1,50m; ép. 0,40m.

IV-17- Places réservées aux Arvernes

Ht. 0,30m; larg. 1,35m; ép. 0,50m.

IV-18- Places réservées aux Bituriges Cubes

Ht. 0,50m; larg. 0,70m; ép. 0,50m.

IV-19⁶ Maquette de l'amphith. (encore ~~sur~~ à l'état de projet)

Les Tables claudiennes.

IV-20- Table de bronze gravée: Ht. 1,50m; larg. 1,93m.

IV-21- Photo d'un portrait de Claude: Imprimé

IV-22- Traduction des tables claudiennes et commentaire.

Ht. 1,50m; larg. 0,8m.

IV-23- Nouvelle inscription de Claude (Fontaine au Cyclope)

Ht. 1,50m; larg. 0,45m; ép. 0,07m.

COULOIR DES CIPRES DES EPETRES DE L'AUTEL FÉDÉRAL.

- IV-24- Base honorifique de *Maeterius Leo Cadurque*
Ht. 0,65m; larg. 0,90m; Ep. 0,26m.
- IV-25- Piédestal de *Tiberius Pompeius Priscus, Cadurque*
Ht. 2,17m; larg. 0,90m; Ep. 0,78m.
- IV-26- Piédestal de *L. Lentulus Consorinus, Pictave*
Ht. 2,07m; larg. 0,85m; Ep. 0,78m.
- IV-28- Piédestal de *Q. Julius Severinus, Sequane*
Ht. 1,75m; larg. 0,90m; Ep. 0,72m.
- IV-29- Piédestal de *L. Cassius Melior, Suession*
Ht. 2,02m; larg. 0,86m; Ep. 0,75m.
- IV-30- Piédestal de *C. Ulatius, Segusiave*
Ht. 1,86m; larg. 0,70m; Ep. 0,60m.
- IV-31- Piédestal de *C. Servilius Martianus Arverne*
Ht. 1,51m; larg. 0,61m; Ep. 0,59m.
- IV-32- Piédestal de *Pompeia Sabina, Petrucore*
Ht. 1,35m; larg. 1,50m; Ep. 0,65m.
- IV-33- Dédicace à *T. Claudius Secundus L. Statius Macedo*
Ht. 0,50m; larg. 0,59m; Ep. 0,53m.
- IV-34- Piédestal de *P. Maglius Priscianus, Segusiave*
Ht. 1,50m; larg. 1m; Ep. 0,50m.
- IV-35- Dédicace aux divinités des Augustes
Ht. 1,55m; larg. 0,87m; Ep. 0,44m.
- IV-36- Piédestal à *L. Fulvius Gavius Numicius Petronius*
Armillianus curat.
Ht. 1,13m; larg. 2m; Ep. 0,46m.
- IV-37- Piédestal à *C. Fulvius Plautianus (Plautien) préfet du*
prétoire.
Ht. 1,55m; larg. 0,92m; Ep. 0,40m.
- IV-38- Piédestal à *M. Aemilius Frontinus, gouverneur de la*
Lyonnaise
2 blocs: 1: Ht. 1,17m; larg. 1m; Ep. 0,65m
2: Ht. 1,45m; larg. 1,20m; Ep. 0,65m.
- IV-39- Piédestal de *X. Eduen*
Ht. 1,35m; larg. 1,50m; Ep. 0,55m.
- IV-40- Piédestal de statues de *Vesta et de Vulcaïn par une*
Senonnise
Ht. 0,72m; larg. 4,20m; Ep. 0,93m.
- IV-41- Piédestal de *C. Catullius Decimus Tricassin*
Ht. 1,61m; larg. 0,84m; Ep. 0,66m.

- IV-42- Piédestal de Licinius Tauricius, Lenovico
Ht. 0,75m; larg. 1,24m; Ep. 0,43m.
- IV-43- Piédestal de Q. Licinius Ultor
Ht. 0,55m; larg. 1,05m; Ep. 0,30m.
- IV-44- Piédestal de Q. Licinius Ultor, Lenovico
Ht. 0,52m; larg. 1m; Ep. 0,40m.
- IV-45- Piédestal de Julia Balbilla, Biturige
Ht. 1,50m; larg. 1,13m; Ep. 0,67m/
- IV-46- Piédestal de X
Ht. 1m; larg. 1,57m; Ep. 0,42m.
- IV-47- Autel dédié à Jupiter par T. Claudius Cenialis
Ht. 0,60m; larg. 0,77m; Ep. 0,61m.
sur socle antique: ht. 0,40m, larg. 1,06m; Ep. 0,92m.
- IV-48- Piédestal à Julius Taurus, découvrir juge
Ht. 1,40m; larg. 0,70m; Ep. 0,52m.
- IV-49- Stèle à Flagobal
Ht. 1,80m; larg. 0,50m; Ep. 0,50m.

SALLE V

ADMINISTRATION MUNICIPALE

- V-1- Sarcophage en marbre de Paros
long: 2,80m; larg. 0,90m; haut. 0,70m/
surélevé de 0,00m, placé à 2,50m du mur du fond
- V-2- Epitaphe de Q. Acceptius Venustus
Long. 3,70m; Haut. 1,50m; Ep. 0,75m.
Surélevés: base à 1,50 du sol.
- V-3- Inscription de Tib. Aquius Apollinaris
Haut. 1,25m; larg. 0,95m; Ep. 0,20m.
Surélevée de 0,50m.
- V-4- Epitaphe de C. Ausius Maerinus
Haut. 0,49m; larg. 1,70m; Ep. 0,60m.
- V-5- Epitaphe de ... Acutus
Haut. 0,40m; larg. 0,60m; Ep. 0,10m.
- V-6- Epitaphe de C. Valerius Maecor
Haut. 1,55m; larg. 0,90m; Ep. 0,60m.
- V-7- Epitaphe de Sext. Januarius
Haut. 0,86m; larg. 1,27m; Ep. 0,21m.

- V-8- Epitaphe de ... Valerius Vallo
Haut. 1,50m; Larg. 0,80m; Ep. 0,54m.
V-9- Fragment de l'épithaphe d'un édile
Haut. 0,45m; Larg. 0,87m; Ep. 0,40m.

SALLE VI

CULTE MUNICIPAL ET ADMINISTRATION IMPERIALE

- VI-1-** Epitaphe d'un flamme
Ht. 1,66m; larg. 0,61m; ép. 0,54m.
VI-2- Epitaphe de Julia Helias, Flaminique
Ht. 1,56m; larg. 0,93m; Ep. 0,70m.
VI-3- Piedestal à Sextus Julius, sevir
Ht. 0,75m; Larg. 0,45m; Ep. 0,65m.
VI-4- Piedestal à un Julius, sevir
Ht. 1,10m; larg. 0,91m; Ep. 0,54m.
VI-5- Piedestal à C. Satrius, sevir
Ht. 0,90m; Larg. 0,69m; Ep. 0,60m.
VI-6- Epitaphe de S. Helius, sevir
Ht. 1,57m; larg. 0,80m; Ep. 0,40m.
VI-7- Epitaphe de Q. Ignius Silvius, sevir
Ht. 1,44m; Larg. 0,74m; Ep. ?
VI-8- Epitaphe de C. Salvius Mercurius, sevir
Ht. 0,75m; Larg. 2,28m; Ep. 0,96m.
VI-9- Epitaphe de Julius Felix, sevir
Ht. 0,70m; larg. 0,46m; Ep. 0,33m.
VI-10- Epitaphe de C. Donatius Quartus, sevir
Ht. 0,75m; larg. 1,10m; ep. 0,70m.
VI-11- Epitaphe de... Curtilius ?.. sevir
Ht. 0,35m; larg. 0,50m; Ep. 0,04m.
VI-12- Buste de Tibère jeune.
Ht. 0,43m; sur socle rectangulaire de ht. 1,50m.
VI-13- Buste de Caracalla
Ht. 0,52m sur socle rectangulaire de ht. 1,50m.
VI-13- Piedestal à C. Furius Sabinus Aquila Timisitheus
Ht. 1,57m; larg. 0,85m; Ep. 0,46m.
VI-14- Buste dit de Timisitheus
Ht. 0,59m; larg. 0,24m; sur socle de 1,53m en pierre
VI-15- Piedestal à C. Julius Celesus Maximianus
Ht. 0,90m; larg. 1,36m; ep. 0,61m. à voir sur deux faces
VI-16- Piedestal à T. Antistius Marcianus
Ht. 1,52m; larg. 0,93m; Ep. 0,66m.

- VI-17- Piedestal à L. Marius Perpetuus
Ht. I, 60m; larg. 0,95m; Ep. 0,60m.
- VI-18- Epitaphe de Celerinius Fidelis
Ht. I, 55m; larg. 0,65m; Ep. 0,57m.
- VI-19- Epitaphe de T. Julius Delus
Ht. 0,41m; larg. 0,33m; Ep. 0,04m.
- VI-20- Epitaphe de... Acius Postus
Ht. I, 90m; larg. 0,98m; Ep. 0,75m.
- VI-20- Epitaphe de Valeria Juliana
Ht. I, 56m; larg. 0,59m; Ep. 0,50m.
- VI-21- Autel par T. Julius-Chrestus, porte clef
Ht. 0,94m; larg. 0,33m; ep. 0,30m.
- VI-22- Vitrine des monnaies et moules monétaires
Larg. I, 50m; ht. 0,75m; profondeur: 0,60m.

SALLE VII

1^{re} ARMÉE

- VII-1- Epitaphe de M. Curvelius Robustus
Ht. I, 60m; larg. 0,77m; ep. 0,34m.
- VII-2- Epitaphe de S. Cossutius Primus
Ht. 0,95m; larg. 0,60m; Ep. 0,34m.
- VII-3- Epitaphe de Cassianus Lupulus
Ht. I, 33m; larg. 0,61m; Ep. 0,50m.
- VII-4- Epitaphe de QU. Augustus
Ht. I, 20m; larg. 0,52m; Ep. 0,43m.
- VII-5- Epitaphe d'Avitia Restitua
Ht. I, 23m; larg. 0,57m; Ep. 0,46m.
- VII-6- Epitaphe de Claudia Folioitas
Ht. I, 18m; larg. 0,45m; Ep. 0,42m.
- VII-7- Epitaphe de M. Titius Holvinus
Ht. I, 60m; larg. I, 02m; Ep. 0,53m.
- VII-8- Epitaphe de J. Aventinus
Ht. I, 52m; larg. 0,63m; Ep. 0,58m.
- VII-9- Epitaphe d'Aemilius Venustus
Ht. 0,86m; larg. 0,52m; Ep. 0,37m.
- VII-10- Petit auel aux divinités impériales de F. Super Cepula
Ht. 0,75m; larg. 0,33m; Ep. 0,25m.
- VII-II- Epitaphe de L. Septimius Marcellinus
Ht. I, 30m; larg. 0,60m; ep. 0,38m.

.../...

VII-12- Epitaphe de M. Aquinius Verinius

Ht. 1,35m; larg. 0,80m; Ep. 0,65m.

VII-13- Fragment représentant la figure de l'insigne des bénéficiaires

pyramide ht. 0,69m; larg. 0,32m; Ep. 0,25m.

VII-14- Bas relief des soldats

Ht. 0,87m; larg. 0,55m; ep. 0,13m. Scollé au mur à 1m de ht.

VII-15- Vitrine des : larg. 4m; ht. 0,80m; ep. 0,80m. Base normale.

cette vitrine est encastrée au dessus de la triperie de chauffage.

Elle comprend:

Equipement du soldat des fantasques

diplôme de vétérân

Equipement de L. Manlius Nigrinus

Epées

Casque et deux oreilles de casque

Ballos de fronde

Ferrement de baliste

SALLE VIII

LA RELIGION

VIII-1- Vitrine regroupant les figurations de Sucellus

Larg. 2m; ht. 0,80m; prof. 0,60m.

VIII-2- Bloc quadrifrons

Ht. 0,43m; diam. 0,35m; Sur socle de 0,60 de ht.

VIII-3- Calendrier de Coligny

Ht. 1m; larg. 1,60m.

VIII-4- Mars de Coligny

Ht. 1,80m; diam. 0,50m; Surlevé de 0,20m.

VIII-5- Tête de dieu gaulois à Torques : statuette de bronze. Dans

une petite vitrine encastrée dans un galandage(voir plus bas)

qui permette de voir le devant et le derrière de la tête.

Dimension: 0,50mx0,50m.

VIII-6- Gobelet aux dieux gaulois.

Ht. 0,06m; diam. 0,09m; Placé dans une vitrine semblable

à VIII-5- Dimensions: 0,40x0,40m.

- VIII-7- Base aux quatre dieux
Ht. 0,44m; larg. 0,38m; Ep. 0,34m. Sursélévé de 0,75m.
- VIII-8- Déesse-mères dans une coquille
Ht. 0,58m; larg. 0,62m; Ep. 0,24m. Fixée au mur à 1m de ht.
- VIII-9- Matres de Phlegon
Ht. 0,36m; larg. 0,48m; Ep. 0,10m. fixée au mur à 1m de ht.
- VIII-10- Epitaphe de Oppius Placidus, haruspice, chef du collège des 60
Ht. 1,14m; larg. 0,68m; Ep. 0,45m.
- VIII-11- Suovetaurille de Beaujou
Ht. 0,40m; larg. 1,80m; Ep. 0,30m.
- VIII-12- Vitrine des Mercaures; plusieurs statuettes d'argent et de bronze
Ht. 0,80m; larg. 1,50m; Ep. 0,60m.
- VIII-13a- Autel à Mercure par Herennius Albanus
Ht. 1,41m; larg. 0,68m; Ep. 0,58 m.
- VIII-13b- Autel à Mercure par Herennius Albanus
Ht. 0,57m; larg. 1,07m; Ep. 0,56m.
- VIII-13c- Autel à Mercure par Herennius Albanus
Ht. 0,40m; larg. 0,63m; Ep. 0,50m.
- VIII-14- Relief de Mercure et Maia
Ht. 0,70m; larg. 0,98m; Ep. 0,43m.
A voir sur trois faces. Adossé à un panneau de:
Ht. 0,50; larg. 1; 10m.
- VIII-15- Autel à Maia Auguste, avec bas-relief de la déesse.
Ht. 0,40m; larg. 0,37m; Ep. 0,13m.
Adossé au même panneau que le bloc précédent.
- VIII-16- Dedicace à Mercure avec la statue du Dieu accompagné d'un bouc
Ht. 1,30m; larg. 0,60m; Ep. 0,29m.
- VIII-17 a-b-c- Trois têtes de Mercure de dimensions comparables. 7
- VIII-18- Autel à Mercure
Ht. 0,80m; larg. 0,47m; Ep. 0,29m.

D UXTIME PLAN

- VIII-19- Tête de Jupiter de la Sarra
Ht. 0,60m; larg. 0,50m; A sursélever à 2m de Ht. ??
- VIII-20- Vitrine de Junon et Minerve
4 statuettes, petite vitrine de 1,50m de large et 0,60m de Ht.
Niveau normal, épaisseur: 0,50m.

- VIII-36- Vitrine d'Isis
Larg. 1m; ht. 0,60m; prof. 0,50m.
- VIII-37- Vitrine de Cybele
Larg. 0,60m; ht. 0,50m; prof. 0,42m.
- VIII-39- Epitaphe de L. Sabinus Cassianus, dendrophore
Ht. 2,28m; larg. 0,9m; ep. 0,55m.
- VIII-39- Attis cueillant un fruit: bas-relief
Ht. 0,46; larg. 0,47, ep. 0,13m.
Fixé à 1m50 de Ht.
- VIII-40- Buste de Serapis
Ht. 0,37m; larg. 0,22m; Ep. 0,20m.
Sur socle de pierre de ht. 1,50m.
- VIII-41- Maquette du temple de Cybele
1m1,80m, sur socle de 0,50m de ht. (n'est pas encore réalisée
- VIII-42- Tête de Cybele
Ht. 0,55m; larg. 0,44m; ep. 0,29 m.
- VIII-43- Taurobole offert pour Antonin le Pieux
Ht. 1,36m; larg. 0,62m; ep. 0,60m.
- VIII-44- Taurobole offert pour Commode
Ht. 2,16m; larg. 0,74m; Ep. 0,65m. A voir sur 3 faces
- VIII-45- Taurobole offert pour Septime Severe et Caracalla
Ht. 1,50m; Larg. 0,59m; ep. 0,57m.
- Ces trois premiers taurob. sont placés au pied du mur incurvé.
- VIII-46- Taurobole offert pour Septime Severe
Ht. 1,10m; larg. 0,59m; ep. 0,43m. A voir sur trois faces
- VIII-47- Taurobole offert pour Septime Severe
Ht. 0,70m; Larg. 0,56m; ep. 0,50m.
- VIII-48- Plan des fouilles du temps de Cybele
2m x 2m.
- VIII- Eléments du temple qui restent à découvrir

SALLE IX

LE THEATRE et l'ODEON

- IX-1- Maquette du théâtre augustéen
Larg. 1,50m; long. 1,30m; ht. 0,50m. Sur socle de 0,50m.
- IX-2- Maquette du chantier au IIème siècle
Larg. 2,30m; long. 1,80m; ht. 0,50m; sur socle de 0,50m.
- IX-3- Maquette du rideau de scène
Ht. 0,83m; larg. 3,17m; ep. 0,44m. Sur socle de 1,10m.

IX-4- Éléments architecturaux du théâtre

colonnnes engagées: ht. 0,50m; larg.0,60m; ep. 0,60m.

modillon

colonnnes torses

IX-5- Reconstitution du pulpitu[m] du théâtre

IX-6- Reconstitution du pulpitu[m] de l'Odéon

IX-7- Caryatide

Ht.1,08m; larg. 0,43m; ep.0,40m.

IX-8- Apollon du four à chaux

Ht.1,07m; larg.0,50m; ep.0,45m.

IX-9- Vitrine des objets de fouille du chantier

larg. 3m; ht.1m; ep.0,75m.

IX-10- Tête d'Hadrien, marbre

Ht.0,37m; larg.0,27m; ep.0,12m.

sur support à 1,90m de ht.

IX-11- Tête de femme

sur support à 1,90 de ht.

IX-12- Dédicace Septime Severe et à son Fils

Ht.0,36m; larg.0,34m; Ep.0,06m.

Fixée au mur à 1,50 de ht.

IX-13- Panneau photos et plans-

Long. 5m x 1,50

IX-14- Zone repos, fauteuils, etc...

60cm du sol à l'égout
à l'égout
1 modillon
torse de l'Odéon

SALLE X

LES JEUX DU CIRQUE

X-1- Mosaïque des Jeux du cirque

Long. 4,57m; larg. 3m.

X-2- Hypothèse sur la situation du cirque

larg.2m; Ht.1,50m.

X-3- Document sur la Mosaïque- photo agrandie du relevé d'Artaud

larg.2m; Ht. 1m.

X-4- Document sur la mosaïque: reconstitution graphique

larg.2m; Ht.1m.

X-5- Obélisque de Choulans; pinte brisée

Ht.1m; larg.0,50m; ep.0,50m.

X-6- Vitrine de céramique décorée de scènes de jeux

larg.1,50m; Ht.0,80m. ep.0,50m.

X-7- Devant de sarcophage décoré d'une course de chats

Ht.0,72m; larg.1,47m; ep.0,14m. Surelevé de 0,80m.

128- Inscription de S. Ligurius Maerinus

Ht. 1,30m; larg. 1,50m; ep. 0,40m.

129- Inscription à L. Fulvius Cavius Numisius Petronius

Ht. 0,75m; larg. 1,90m; ep. 0,21m.

SALLE XI

LA VIE ECONOMIQUE, LES METIERS, LA CERAMIQUE

II-1- Four de la Muette et sa petite cour

Long. 3,50m; larg. 2m; ep. 0,80m.

II-2- Epitaphe de... ranius de Treves

ht. 1,41m; larg. 0,72m; ep. 0,70m.

II-3- Epitaphe de Vitalinius Felix

Ht. 1,01m; larg. 0,51m; ep. 0,42m.

SALLE XII

VIE ECONOMIQUE, ORFÈVRES, PEINTRES, SCULPTEURS, BRONZIERES, MOSAÏQUES

XII-1- Mosaïque géométrique du Verbe incarné

Long. 11,80m; larg. 7,30m.

XII-2- Epitaphe d'Aurelius Leons, graveur de lettres

Ht. 0,88m; larg. 0,42m; ep. 0,21m.

XII-3- Epitaphe de... Cassonius Nico, charpentier

ht. 0,68m; larg. 0,66m; ep. 0,42m.

XII-4- Epitaphe de Potitius Romulus, argentier

Ht. 0,94m; larg. 0,30m; ep. 0,34m.

XII-5- Epitaphe de Julius Alexander, verrier

Ht. 0,90m; larg. 0,44m; ep. 0,39m.

XII-6- Fragment d'inscription d'une femme médecin, Metillia Donata

Ht. 0,60m; larg. 2,30m; ep. 0,77m.

XII-7- Autel au Génie de la corporation des charpentiers

Ht. 0,40m; larg. 1,30m; ep. 0,48m.

XII-8- Epitaphe de Constantinius Aequalis, barbaricain

Ht. 1,64m; larg. 0,95m; ep. 0,64m.

XII-9- Fragment d'une liste de noms d'affiliés à une corporation

Ht. 0,31m; larg. 0,38m; ep. 0,13m.

- XII-10- Fragment d'une liste de noms d'affiliés à une corporation
Ht. 0,50m; larg. 0,38m; ép. 0,14m.
- XII-11- Epitaphe de C. Nasonius Secundus, fabricant de sayons
Ht. 2,05m; larg. 0,58m; ép. 0,16m.
- XII-12- Epitaphe de Valeria Leucadia..., forgeron
Ht. 1,71m; larg. 0,63m; ép. 0,40m.
- XII-13- Bloc décoratif avec médaillon sur chaque face
Ht. 1m; larg. 0,60m; ép. 0,15m.
- XII-14- Mosaïque du buste de Bacchus
octogone de diagonale 0,45m.
- XII-15- Mosaïque de la Flûte
Larg. 1,20m; ht. 0,80m.
Ces deux panneaux sont accrochés au mur à 1,20 de ht.
- XII-16- Fragments de statue équestre à regrouper dans une constitution
(les pièces ne sont pas restaurées mais replacées en position anatomique)
ht. maximum: 1,10m; socle: 2,50m x 1,25m.
- XII-17- Vitrine des outils
Larg. 3,50m; prof. 0,60m; ht. 0,80m.
- XII-18- Vitrine des objets d'art en bronze
Larg. 5m; prof. 0,60m; ht. 0,80m.
- XII-19- Vitrine des ateliers de verrier, avec rebutes de cuisson
Larg. 3m; prof. 0,60m; ht. 0,40m.
- XII-20- Petite vitrine de la taille de l'os et de l'ivoire,
adossée au mur. Larg. 0,80m; ép. 0,50m; Ht. 0,60m.
- XII-21- Vitrine pour le vase de bronze exagonal, décoré d'argent.
Larg. 0,50m; prof. 0,50m; Ht. 0,50m.
- XII-22- Vitrine pour les cachets d'opticien
encastrée- larg. 0,50m; prof. 0,50m; Ht. 0,50m.
- XII-23- Petite vitrine pour fragment de mosaïque en pâte de verre et
pour fragment de fresque au pêcheur
encastrée- larg. 0,50m; prof. 0,50m; ép. 0,50m.
- XII-24- Fresques. Non encore restaurées nous ne pouvons estimer la surface.
Un panneau de 6m de large et de 2,50m de haut semble néanmoins
suffisant.
- XII-25- Panneau de présentation des divers types de briques et de leurs
estampilles- larg. 4m; Ht. 2,50m.
- XII-26- Panneau de présentation des éléments de couverture: tuiles,
imbrices, antefixes
larg. 4m; ht. 2,50m.

.../...

de vers l'intérieur de la salle des conférences

SALLE XIII

LES METIERS/ LE COMMERCE

- III-1- Epitaphe de Tontius Incitatus, marchand de blé
Ht.1,22m; larg.0,70m; ep.0,60m.
- III-2- Epitaphe de ... oria... ana, femme de farinier
Ht.0,65m; larg.0,30m; ep.0,26m.
- III-3- Epitaphe de Prinius Secundianus, batelier
Ht.1,20m; avec le couvercle 1,32; larg.2,56, ep.1,10m.
- III-4- Epitaphe de M. Sennius Vetillius, négociant
Ht.1,83m; larg.1,02m; ep.0,70m.
- III-5- Epitaphe de M. Attonius Restitutus, marchand de comestibles
Ht.1,55m; larg.0,70m; ep.0,61m.
- III-6- Epitaphe de Septimius Julianus, savonnier
Ht.0,86m; larg.0,35m; ep.0,30m.
- III-7- Piédestal à C. Apronius Raptor, batelier
Ht.1,63m; larg.0,70m; ep.0,66m.
- III-8- Epitaphe d'Illiomarus Aper, toillier
Ht.1,48m; larg.0,67m; ep.0,43m.
- III-9- Epitaphe de C. Latinus Reginus, marchand de sayons
Ht.1,15m; larg.0,60m; ep.0,54m.
- III-9- Base en l'honneur des bateliers du Rhône
Ht.0,92m; larg.1,60m; ep.0,67m.
A voir sur trois faces
- III-10- De de piédestal à C. Novellius Januarius, batelier
Ht.1,03m; larg.0,30m; ep.0,66m.
- III-11- Epitaphe de Q. Capitonius Probatas, trafiquant sur mer
Ht.2,54m; larg.1,12m; ep.0,77m.
- III-12- Piédestal de L. Helvius Frugi, batelier
Ht.1,36m; larg.0,65m; ep.0,53m.
Inscription recto et verso
- III-13- Statuette de marchand de poissons dans petite vitrine centrale
de 0,60x0,60x0,60m.
- III-14- Vitrine des poids et balances
Ht.1m; larg.0,60m; prof.0,50m.

SALLE XIV

LA VIE ECONOMIQUE, LA PLACE DE LUGDUNUM DANS L'EMPIRE ET
LES ETRANGERS A LYON.

Carte et explication de la salle.

IV-1- Carte de rayonnement économique de Lyon

I,25m x I,25m.

IV-2- Carte des voies de Gaule et photo de la carte de Peutinger

I,25m x I,25m.

IV-3- Carte des nations de Gaule

I,25m x I,25m.

Les voûtes.

IV-4- Millaire de Claude

Ht. I,10m; diam. 0,44m.

IV-5- Millaire de Maximin de Maxime

Ht. I,82m; diam. 0,58m.

IV-6- Millaire de Constance Gallo

Ht. I,10m; diam. 0,25m.

IV-7- Marche pied d'Ainay

Ht. ; larg. 0,10m; ep. 0,30m.

IV-8- Mosaique des poissons

Long. 5,75m; larg. 3,65m.

Les statues.

IV-9- L. Maternius Maturnus, Voconce

Ht. I,24m; larg. 0,56m; ep. 0,36m.

IV-10- Marin Tacrina; Éduenne

Ht. 2,07m; larg. I,10m; ep. 2,75m.

IV-11- Julius Potitus, Cadurques

Ht. I,31m; larg. 0,73m; ep. 0,56m.

IV-12- Aurelius Atianus, Breton

Ht. 0,95m; larg. 0,52m; ep. 0,36m.

IV-13- Quintia Quintula, Biturige Cube

Ht. I,50m; larg. 0,91m; ep. 0,72m.

IV-14- Claudius Senex, Andicave

Ht. 0,60m; larg. 0,42m; ep. 0,32m.

IV-15- T. Tincius Alpinus, Lingon

Ht. 0,79m; larg. 0,46m; ep. 0,28m.

IV-16- M. Arelus Primus, Reme

Ht. 2,73m; larg. I,21m; ep. 0,90m.

IV-17- Connia Lucinia, Viennoise

Ht. 2,53m; larg. 0,95m; ep. 0,80m.

IV-18- Adjutoria Perpetua, de Colonia Trajana

Ht. 0,93m; larg. 0,55m; ep. 0,47m.

IV-19- Thacmus Julianus, Syrien

Ht. I,12m; larg. 0,54m; ep. 0,39m.



- 20- Cergonios, texte grec
 demi colonette: ht.0,25m; larg.0,36m; ep.0,21m. A placer
 sur socle de 1,20m de haut.
- 21- Kaninia Galatia, grecque
 0,85m; larg.2,50m; ep.1,32m.

SALLE XV

LA VIE QUOTIDIENNE Ière Partie

- XV-1- Mosaïque des exercices de la palestra. Espace compris entre
 travées 8 et 9 où se trouve cette mosaïque surélevé d'une
 marche.
 Long.4,86m; larg.3,30m.
- XV-2- Epitaphe de M. Verinius Ursio
 Ht.1,72m; larg.0,50m; ep.0,40m.
- XV-3- Epitaphe de Julia Felicissima- posée sur banquette chauffage
 Ht.1,20m; larg.2,37m; ep.0,12m.
- XV-4- Epitaphe de M. Antonius Sacer- posée sur banquette chauffage
 Ht.0,92m; larg.3,76m; ep.0,55m.
- XV-5- Epitaphe de Julia Maiana
 Ht.1,25m; larg.0,60m; ep.0,40m.
- XV-6- Epitaphe de Primitivus
 Ht.1,45m; larg.0,65m; ep.0,71m.
- XV-7- Relief du banquet
 Ht.0,72m; larg.0,96m; ep.0,80m.
 Surélevé de 0,50m.
- XV-8- Grand foyer portatif de Vienne
 Ht.0,35m; larg.0,71m; ep.0,75m.
- XV-9- Masque de plâtre d'une jeune fille, dans niche encastrée
 de 0,40x0,40m.
- XV-10- Vitrine réunissant des objets de table et de cuisine encastrée
 au dessus de la triperie de chauffage
 Larg.5m; ht.1m; prof.0,80m.
- XV-11- Petite vitrine concernant les objets de toilette
 Larg.1,50m; ht.1m; prof.0,60m.
- XV-12- Vitrine groupant les deux pieds de tabouret et les 4 pieds de 1
 Larg.2m; ht.1m; prof.0,80m.
- XV-13- Vitrine des jouets et des jeux
 Larg.1,20m; ht.1m; prof.0,60m encastrée
- XV-14- Vitrine de verrerie. Elle tient la vedette au milieu de

SALLE XVI

LA VIE QUOTIDIENNE, DEUXIEME PARTIE

- 1- Mosaïque dite du combat de l'Amour et du dieu Pan
Long. 3,57m; larg. 4,12m.
- 2- Plans de la maison des mosaïques et d'autres demeures lyonnaises
2m x 2m.
- 3- Vitrine des bijoux de ville sur Jarratoux
Larg. 0,75m; ht. 0,60m; prof. 0,50m.
- 4- Vitrine des bijoux de la montée St Barthélémy
Larg. 1,50m; prof. 0,50m; ht. 0,60m.
- 5- Vitrine des bagues de Boistray
Larg. 0,75m; prof. 0,50m; ht. 0,60m.
- 6- Epitaphe de Primilla
ht. 0,75m; larg. 0,42m; ep. 0,25m. Surélévée de 0,60m.
- 7- Mosaïque de Bacchus et des Saisons
3,85 x 3,85

SALLE XVII

LE CULTE DES MORTS

- XVII-1- Vitrine des urnes cinéraires: plomb, verre, céramique, pierre marbre.
- XVII-2- Epitaphe d'Ancharia Bassa, affranchie
Ht. 1,20m; larg. 0,40m; ep. 0,25m.
- XVII-3- Epitaphe de P. Curtilius Anthiocus
Ht. 0,61m; larg. 0,47m; ep. 0,10m.
- XVII-4- Epitaphe à C. Veratius Januarius
Ht. 0,60m; larg. 0,65m; ep. 0,30m.
- XVII-5- Pesque de Cornélia Nice
Ht. 0,36m; larg. 0,385m; ep. 0,03m.
- XVII-6- Epitaphe de T. Flavius Faustus
Ht. 0,65m; larg. 0,72m; ep. 0,54m.
- XVII-7- Epitaphe de L. Lucretius Campanus, sévir
Ht. 1,50m; larg. 0,94m; ep. 0,57m.
- XVII-8- Epitaphe de Domitia Nice
Ht. 1,10m; larg. 0,50m; ep. 0,45m.

- XVII-9- Epitaphe de M. Ulpus Fortunatus, affranchi
Ht. 0,50m; larg. 0,38m; ep. 0,50m.
- XVII-10- Epitaphe d'... ellius Aristodemus
Ht. 0,59m; larg. 0,70m; ep. 0,41m.
- XVII-11- Epitaphe de C. Maglius Albinus, soldat de la cohorte XIII urbana
Ht. 0,80m; larg. 0,42m; ep. 0,33m.
- XVII-12- Cippes d'Aufidia Antiochis
Ht. 0,76m; larg. 0,43m; ep. 0,39m. laisser espace 0,50m à droite
- XVII-13- Cippes de Silonus Symphorus
Ht. 1,71m; larg. 1,02m; ep. ?
- XVII-14- Epitaphe de Faustus, esclave impérial
Ht. 1,62m; larg. 0,79m; ep. 0,70m. laisser espace 0,50m à droite
- XVII-15- Stèle de Gabinus Marcellus
Ht. 1,27m; larg. 0,40m; ep. 0,30m.
- XVII-16- Cippes de Flavia Aphrodisia (niche pour le buste)
Ht. 1,00m; larg. 0,66m; ep. 0,66m.
- XVII-17- Epitaphe de Primiis Egleotianus
Ht. 1,01m; larg. 0,60m; ep. 0,49m.
- XVII-18- Epitaphe de Moecius Optatus
Ht. 1,40m; larg. 0,45m; ep. 0,38m.
- XVII-19- Epitaphe de Gallistia Ma.
Ht. 1,13m; larg. 0,64m; ep. 0,47m.
- XVII-20- Stèle d'Antonia Nise
Ht. 0,72m; larg. 0,65m; ep. 0,11m.
- XVII-21- Epitaphe de Cn. Donius Sollemnis
Ht. 1,10m; larg. 0,54m; ep. 0,42m.
- XVII-22- Epitaphe de Julius Quartillus
Ht. 1,32m; larg. 0,57m; ep. 0,29m.
- XVII-23- Epitaphe de Calpurnia Severa sarcophage
Ht. 0,82m; larg. 2,52m; ep. 0,80m.
- XVII-24- Epitaphe de Julia Vindicia Luperca, sarcophage décoré
Ht. 0,70m; larg. 2,41m; ep. 1,16m.
- XVII-25- Epitaphe de L. Secundus Octavus natif de Trèves
Ht. 1,62m; larg. 0,75m; ep. 0,54m.
- XVII-26- Epitaphe de Tottinius Cessus
Ht. 1,40m; larg. 0,72m; ep. 0,44m.
- XVII-27- Epitaphe de Crassia Domincilla
Ht. 1,08m; larg. 0,51m; ep. 0,43m.
- XVII-28- Epitaphe de Claudius Agathyrus
Ht. 1,45m; larg. 0,56m; ep. 0,49m.

- XVII-29- Epitaphe d'Exonnius Paternianus
Ht. 1,26m; larg. 2,36m; ep. 1,95m.
- XVII-30- Epitaphe de Julia Artemisia, née en Asie
Ht. 2,07m; larg. 0,90m; ep. 0,59m.
- XVII-31- Epitaphe de Pontia Martina native de la province
Ht. 1,45m; larg. 0,70m; ep. 0,52m.
- XVII-32- Epitaphe de Sertoria Festa, femme de centurion, sarcophage
avec couvercle décoré
Ht totale: 1,16m larg. totale: 2,40m; ep. 1,02m.
- XVII-33- Epitaphe de Klaudius Ingenius
Ht. 1,35m; larg. 0,72m; ep. 0,21m.
- XVII-34- Sarcophage en plâtre
Ht. 0,35m; larg. 2,10m; ep. 0,40m.
- XVII-35- Sarcophage en marbre blanc décoré de strigiles et amphores
Ht. 0,97m; larg. 0,252m; ep. 0,96
- XVII-36- 4 Larves
Ht (moyenne) 1m larg. (moyenne) 0,30m
- XVII-37- Vitrine aux ascies
Ht. 0,60m; larg. 1m; ep. 0,50m.

SALLE XVIII

LE CHRISTIANISME A LYON

- XVIII-1- Sarcophage au labrum
Larg. 1,72m; ep. 0,56m; ht. 0,59m; surélévé de 0,50m.
- XVIII-2- Sarcophage de Salomuc. Voir sur trois faces
Larg. 2,20m; ep. 0,70m; ht. 0,56m. voir sur trois faces
- XVIII-3- Sarcophage de St Irénée
dimensions estimées 1m20, 102.
- XVIII-4- Vitrine des objets de St Laurent
Larg. 1m; prof. 0,30m; ht. 0,60m.
- XVIII-5- Deux fragments décorés de lances et de boules
Larg. 0,50m; ep. 0,20m; ht. 0,40m.
- XVIII-6- Panneaux où seront fixées les inscriptions
Larg. 4m; Ht. 2,50m.
- XVIII-7- Plan de Lyon chrétien
1,50m x 1,50m.

Colonne et base de St Laurent

Extrait du programme de 1970. Liste de l'appareil pédagogique.

Amménagement des Salles du Musée

Liste des plans, photos et dessins^x

Plans et dessins.

- le I Carte des Tombes à Char
Reconstitution graphique du Char
- le II Plan du Forum de Plancus
- le III Plan de la Ville de Plancus
Plan de la Ville d'Auguste
Plan de la Volle d'Antonin
Plan des découvertes archéologiques sur fond de plan moderne
Carte du réseau des aqueducs
Coupe des trois aqueducs
Schéma de fonctionnement des syphons
- le IV Reconstitution graphique de l'Amphithéâtre
- le VIII Plan des fouilles de Cybèle
- le IX Reconstitution du pulpitum du théâtre
Reconstitution du Pulpitum de l'Odéon
- le X Reconstitution graphique de la Mosaïque des Jeux du Cirque
Hypothèse sur la situation du Cirque
- le XIV Carte du rayonnement économique de Lugdunum
Carte des voies de la Gaule
Carte des Nations de la Gaule
- le XVI Plan de la maison des mosaïques
Autres plans de maisons
- le XVIII Plan des fouilles de Saint Laurent
Plan des fouilles de Saint Just
Plan de Lyon Chrétien

x : les maquettes sont énumérées avec les collections dans le texte précédent.

Agrandissements photographiques

- ale II Photo de l'inscription de Gaete
 General ^Republicain du Musée des Thermas
 ale III Maquette de Lyon au II^{ème} siècle. 3 tirages clairs pour les
 plans de la Ville aux différentes périodes.
 Pont, réservoir, arcades d'Aqueduc.
 ale IV Revers monétaire à l'Autel Fédéral
 Colonnes d'Ainay
 Etat des Fouilles de l'Amphithéâtre
 Portrait de Claude
 Texte de Tite Live
 Traduction des Tables Claudiennes
 Traduction de Tite Live
 ale X Tirage couleur planche Artaud des Jeux du Cirque.
 ale XIV Table de Peutinger
 III Fouilles de Saint Laurent
 Fouilles de Saint Just.

+ 18 panneaux de Salles-

+ He illustration des blocs, légendes etc...

Ill. n° 79 : Biographie de Bernard ZEHRFUSS

- 1911 - Naissance à ANGERS
- 1942-1954 - Débuts en Tunisie puis en Algérie
 - A TUNIS : Collège Sadiki, Cité hospitalière, Centre ophtalmologique, Hippodrome, Immeuble des Services de Sécurité.
 - A ALGER : Groupes d'habitations
- (date ?) - A SIDI BOU SAID : Résidence
- 1948-1951 - Imprimerie MALE à TOURS
- 1951 - Usines RENAULT - Habitations du personnel - Flins
 - Caisse des congés payés - PARIS
 - Ensemble d'habitations du PONT-de-SEVRES - BOULOGNE
- 1955-1958 - Siège de l'UNESCO - PARIS -(avec BREUER & NERVI)
- 1958 - Palais du CNIT - La Défense - PARIS
(avec CAMELOT & MAILLY)
 - Siège de la Société TUNZINI - PARIS
- (1958 ?) - Hôtel du Mont d'Arbois - Haute-Savoie
- 1959-1963 - Ensemble d'habitations du Haut-du-Liévre - NANCY
- 1960 - Immeuble (l'avenue verticale)-La Défense - PARIS
- 1961-1963 - Ecole Nationale d'Enseignement Technique - LE HAVRE
- 1963 - Nouvelle Université - TUNIS
- 1963-1966 - Première extension du Palais de l'UNESCO
(souterraine) -PARIS
- 1964-1966 - Tour Super-Montparnasse - PARIS
 - Immeubles dans le secteur Alleray-Falguière- PARIS
- 1968 - Gare routière du Nord - sur l'autoroute PARIS-LILLE.
 - Laboratoires SANDOZ - RUEL - MALMAISON
(avec BURCK - HARD)
- (1968 ?) - Opération de BERCY
- 1968-1971 - Bâtiments administratifs SIEMENS - SAINT-DENIS
- 1969 - Deuxième extension du Palais de l'UNESCO -
Rue Miollis - PARIS
- (1970 ?) - Ambassade du Danemark - PARIS
- 1970-1975 - Musée de la Civilisation Gallo-Romaine - LYON

Ill. n° 80 : Liste des concepteurs et constructeurs

Ville de LYON	: Maître de l'ouvrage
M. ZEHRFUSS	: Maître d'oeuvre
M. AVON	: Architecte collaborateur
M. BARAT	: Vérificateur
SECHAUD & BOSSUYT	: Bureau d'études et coordination
VERITAS	: Contrôle
Cabinet DUMOULIN	: Ingénieur Conseil pour le béton armé

Les entreprises

L'AVENIR	: Gros oeuvre (paroi moulée : SOLETANCHE)
STEP (Dijon)	: Menuiseries métalliques (m.extérieures)
BATIBOIS (Ain)	: Menuiseries bois
ALYCA (Lyon)	: Serrurerie
Les CARRELEURS DE LYON	: Carrelages
SOLYREM	: revêtements de sols souples (plastiques)
SIR	: revêtements de sols coulés(+ étanchéité)
ROCHE & C°	: Peinture
DERRIAZ de MONTALIEU	: Marbrerie - revêtements de pierre
BAUDET(Villeurbanne)	: Vitrerie
LANDRAUD (Ste Foy) } GUIDANI }	: Plomberies
SEITHA (Villeurbanne)	: Chauffage - Climatisation
SGEEA } EMA }	: Electricité
ATTS	: Courants faibles (horloge, sonneries, téléphone)
WESTINGHOUSE	: Appareils élévateurs
Tubes BURTON	: Echafaudage
GERLAND	: Etanchéité GERTROIT
INDUMAT	: Echafaudage télescopique

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES ILLUSTRATIONS

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Seuls les documents inédits concernant la gestation du musée, figurés, manuscrits ou imprimés, sont considérés comme des sources.

Lieux de conservation

ARCHITECTURE

LASFARGUES
(Archives)

- Documents figurés : plans du projet DONZET (sc.n° XLIII, XLIV) (ils sont reproduits dans cette étude. Se reporter à la table des illustrations et sources figurées ci-après) et projet Vrac.n° XLIII, XLIV.
- Comptes rendus de chantier. n°14 (Juillet 1974) à 143 (Juin 1975).
- Sondages de reconnaissance - 1967-1968.
- Correspondance entre les architectes, les Conservateurs et les musées de France.

ZEHRFUSS
(Archives du
Cabinet)

- Documents figurés : plans des projets n° I, II, III, IV, V. Presque tous sont reproduits dans cette étude (cf. leur liste ci-après). sc.n° IX à XII.

MUSEOLOGIE

LASFARGUES
(Archives)

- Documents figurés : série complète des plans des projets (7 environ) d'aménagement des salles, forme des espaces, emplacement des objets. Seul celui de Déc. 1971 est reproduit (sc.n° XLVII).
- Programmes muséologiques ("Bible", projet 2, descriptif salle gros blocs) Bible : prog.de 1971 sc.n° XLIX
- Aménagement des salles.
- Aménagement du musée, autre que les salles.
- Dossier des vitrines - maçonnerie, verre.
- Dossier préparation des collections.
Restauration des mosaïques, des bronzes.
- Correspondance entre la Conservation, les musées de France, la Municipalité, l'architecte.
- Documents divers sur des problèmes tels que

l'installation des collections, les questions administratives, les demandes concernant le budget, les créations de postes, etc....

BIBLIOGRAPHIE

x : livres ou articles auxquels il est fait directement allusion dans l'étude.

Entre parenthèses sont indiquées les abréviations qui ont été employées pour les renvois, en bas des pages.

ARCHITECTURE. Bibliographie particulière (Musée CGRL - ZEHRFUSS)

Le musée CGRL.

- Architecture F.- Musée archéologique de Lyon, in Architecture française, n°390, Avr.1975, p.98 à 101.
(anonyme)
- Journal...^x - Le musée archéologique de Lyon, in Le Journal du Bâtiment et des Travaux publics
(anonyme) (Journal du Bâtiment...) n° 6586, Août 1975, p. 1 et 3.
- MADELIN Ph.^x - A Lyon le musée de la Civilisation Gallo-romaine, in Bâtir (MADELIN, Bâtir), n°36, Déc.1974, p. 52 à 61.
- NOUAILHAT J.^x - Une réalisation prestigieuse à Lyon, le musée de la Civilisation Gallo-romaine, in Bulletin Technique du Bureau Véritas, (NOUAILHAT, Bulletin Technique...), Fév. 1976, p. 43 à 48.
- ZEHRFUSS B.^x - Musée de la Civilisation Gallo-romaine - Imprimé distribué à l'inauguration, p. 1 à 4.

B. ZEHRFUSS

- AMOUROUX D. - Guide de l'architecture contemporaine en France Coll. Technic-union, 1972, p.133, 204, 224, 251, 366.
- Architecture A.- Opération de Bercy, Architecture d'Aujourd'hui
(anonyme) n°138, Juin-Juill. 1968, p. 93.
- Architecture A.- L'ambassade de France à Varsovie, la chancellerie, Architecture d'Aujourd'hui, n°379/380, p. 52, 54. (non consulté).
- Architecture A.- Consulter aussi les numéros : 53, 60, 64, 74, 83, 89, 97, 107.
- Architecture F.- L'ambassade du Danemark à Paris, Architecture Française, n°307, 308, Avr.1968, p. 6 à 8.

- Architecture F.- Bâtiment du siège de l'UNESCO. Architecture Française, n°333 . 334, Juin 1970, p.74 à 77.
- BAS DEVANT D. - L'architecture Française des origines à nos jours, (BASDEVANT, l'Architecture française...) Librairie Hachette, 1971, p. 336, 340, 360, 362, 368, 373.
- HATJE G. - Dictionnaire de l'architecture moderne, Paris, Hazan, 1964, p.316.
- JOEDICKE J. - Bâtiments de bureaux et centres administratifs Paris, Eyrolles, 1975, p. 53.
- MARREY - Guide de l'art dans la rue au XX^e siècle, Paris Edit.ouvrières, 1974, p. 252, 253.
- LOUDIN B. - Dictionnaire des architectes, Paris, Seghers. 1970, p. 393, 394.

ARCHITECTURE. Bibliographie générale.

- Art V. - Le plateau Beaubourg ou l'idée que les architectes se font d'un musée, in l'Art vivant, n°24, p. 12 et 13.
- BRICE
MALDAGUE
HAMBURGER
BRUAND Y.^x - Béton, in Encyclopedia Universalis. France S.A. 1968. Vol. 3, p. 223 à 232.
- Figuration^x
(collectif) - Figuration graphique en architecture (Figuration graphique... déc.1976), Service de publication de la recherche urbaine, Ministère de l'Equipement, déc. 1976. (édités en nombre limité).
- GIDION S. - Espace, temps, architecture, Bruxelles La connaissance : Weber, 1968.
- Icom News^x
(anonyme) - Colloque sur l'architecture des musées, l'accès et la circulation, in Icom News/nouvelles de l'ICOM (Icom News, Mars 68), v. 22, n°1, Mars 1968, p. 7 à 10.
- Livre blanc^x
(anonyme) - Livre blanc de l'architecture (Livre blanc...), Supplément du Courrier du Parlement, n°321, 1969 (?).
- MOULIN R.^x - Les architectes, métamorphose d'une profession libérale, (MOULIN, Les architectes...), France, coll. Callman-Lévy, 1973.
- Museum^x
(collectif) - Musée et architecture, in Museum (Museum n°3 et 4), 26, n°3 & 4, 1974.

- OLIVIER E. - L'organisation pratique des chantiers, Collections d'aujourd'hui, entreprises modernes d'édition, 2ème édit.
- RAGON M. - Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes. t. 2. Tournai. Casterman, 1972.
- Revue A.
(anonyme) - Où sont les archives de l'architecture moderne ? in Revue de l'Art (Revue de l'Art n°29) n°29, 1975, Editorial p. 5 à 8

MUSEOLOGIE. Bibliographie particulière
(Musée CGRL - Collections)

Le musée CGRL.

- AUDIN A. - Lyon, accord parfait, in Plaisir de France, n°436, Fév.1976, p. 40 à 48.
- C.R.D.P.
(anonyme) - Le musée de la Civilisation Gallo-romaine. publication du service d'animation du Centre Régional de Documentation Pédagogique de Lyon (C.R.D.P.Publication), déc. 1976.
- LASFARGUES J.^x - Le musée de la Civilisation Gallo-romaine à Lyon, in Musées et collections publiques de France (LASFARGUES, Musées et collections...), Bulletin trimestriel de l'Association générale des Conservateurs des Collections publiques de France, n°133, Janv. 1976.
- Revue L. - in Revue du Louvre, article sur le musée. à paraître.

Les collections

- ALLMER ET
DISSARD^x - Inscriptions antiques, Lyon - ? - 1888, 1893, 5 V.
- Archeologia
(collectif) - Lyon capitale archéologique, in Archeologia, n°50, Sept.1972, p.10 à 61 - Auteurs : M.LEGLAY, J. LASFARGUES, A. AUDIN, C. BONNET & J.F. REYNAUD, M. AUDIN.
- AUDIN A.^x - Musée de la Civilisation Gallo-romaine à Lyon, (AUDIN, Guide du Musée), Lyon, édit. Association des Amis du Musée de la Civilisation Gallo-romaine, 1976 (?)
- Catalogue 1900^x
(anonyme) - Catalogue sommaire des musées de Lyon - Lyon, 1900, 1909.
- COMARMOND^x - Description du musée lapidaire de la ville de Lyon, Lyon, 1846 - 1854, IV.
- COMARMOND^x - Description des antiquités et objets d'art, Lyon, 1856, 1857, IV

- C.R.D.P.^x
(collectif) - L'Antiquité à Lyon et dans la région lyonnaise, Commentaires A. AUDIN et F. RICHARD. Edit. Centre Régional de Documentation Pédagogique, Ministère de l'Education, Lyon, 2ème trimestre 1976, pochettes A et B - 40 diapositives.
- DESBAT A.
HELLY B.
TAVERNIER D.
Inventaire - Lyon retrouve ses origines, in Archeologia, n°92, Mars 1976, p. 8 à 19.
- JEANCOLAS - Pour les collections autrefois au musée des Beaux-Arts, consulter les inventaires de ce musée, séries A et E principalement.
- STERN^x - La construction du musée Gallo-romain de Fourvière a-t-elle entraîné un "saccage archéologique" ? Le Progrès, 28 Janv. 1976, courrier des lecteurs.
- STERN^x - Recueil général des mosaïques de Gaule, province lyonnaise, édit. CNRS. X^e supplément à Gallia.

MUSEOLOGIE. Bibliographie générale

- (1') Arc
(collectif)
Art V. - Beaubourg et le musée de demain, in l'Arc, n°63.
1. 2. 3. - Sur le rôle des musées et sa remise en cause, une série d'articles ont paru dans l'Art Vivant, n°6, p. 16 & 17 (le rôle du musée), n°10 p. 12 (vision nouvelle du musée), n°24 p. 4 & 5 (la fin des musées ?), n°24 p. 2 à 40 (musée ouvert, P. F. ALTHAUS), n°35 p. 4, 23, 28, 29 (le musée en question).
- BAZIN G. - Le temps des musées (BAZIN, le temps des musées), Liège - Bruxelles, Desoer, 1967.
- BAZIN G. - Muséologie, in Encyclopedia Universalis, France S.A. 1968, Vol. 11, p. 447 à 450.
- BAZIN G. - L'avenir des musées est-il dans leur fermeture ? in L'oeil, n°234, 235, Janv. Fév. 1975, p. 3 & 64.
- BENOIST L. - Musée et Muséologie, (BENOIST, musée et Muséologie), Paris, PUF 1960.
- BESSET M.^x - Problèmes et perspectives du musée de Grenoble, (BESSET, Musée de Grenoble). 1975 - Note rédigée collectivement par le personnel du musée de peinture et de sculpture de Grenoble - Bruxelles.
- BOURDIEU P.^x - L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public, Paris, édit. de Minuit, 1969. (BOURDIEU, l'amour de l'art)
- BREERETTE G. - L'acomusée du Creusot, in Le Monde, 25 Nov. 1976 p. 19.

Connaissance. A- Sur la crise des musées et quelques réalisations contemporaines, une série d'articles ont paru dans Connaissance des Arts, n°222 (comment rendre les musées vivants), n°233 (misère dorée de nos musées), n°254 (STANDBERG, un Conservateur vers l'avenir), n°274 (G.H. RIVIERE, Homme orchestre des musées du XX^e siècle).

Ne 11

- GRAND P.M. - Au musée de St-GERMAIN-en-LAYE, où l'on finit par la préhistoire, in Le Monde, 8 Avr.1976, p.17
- Icom (anonyme) - Conseil international des musées, édit. Weissenbruch, 1965.
- MICHEL J. - La mission Orsay, un musée pour résoudre les problèmes des musées, in Le Monde, 5 Fév.1976, p.15.
- MICHEL J. - Un an avant Beaubourg, la "révolution culturelle" des musées (MICHEL, Le Monde) in Le Monde, 26 Fév. 1976, p. 13.
- POIRET M.F. - Musées classés et contrôlés et collectivités locales, Secrétariat d'Etat à la Culture, Notes d'information, supplément au Bulletin Officiel, nov. 1976. Présentation D. FOHNAU.
- POIRET M.F. - Etude sur le personnel des musées de province et animation réalisée dans ces musées, Paris, 1975, Secrétariat d'Etat à la Culture. (non consulté).
- Résonnance - Les musées lyonnais et leur fréquentation, in Résonnance, n°117, 13 Juin 1975, p.9 à 15.
- Résonnance - Désaffection des lyonnais pour leurs musées, entretien avec des Conservateurs, in Résonnance n°128.

DIVERS (Lyon)

- AUDIN A. - Lyon, miroir de Rome dans les Gaules, Paris, Fayard, 1965.
- AUDIN A. - Lugdunum dans Lyon, Lyon, édit.Levin, date ?
- Progrès (collectif) - Louis PRADEL est mort, in Le Progrès, 27 Nov. 1976, édit. spéciale.
- Résonnance (collectif) - Louis PRADEL et la fin d'un règne, in Résonnance (Résonnance, édition spéciale) Edition Spéciale, supplément au n°145, Déc.1976.
- WUILLEUMIER P. - Lyon métropole des Gaules, Paris, Les Belles Lettres, 1953 (non consulté).

FILMOGRAPHIE

- LERRANT J.J. - Musée sous la colline, court métrage, 17 mn.
- AUDIN A. - Présenté en avant-programme dans les salles lyonnaises, dialogues J.J.LERRANT, camera P. BALHIGEN, 1977.

DOSSIER DE PRESSE

Seuls les articles de vulgarisation sont rassemblés ici, les articles de fond étant intégrés à la bibliographie proprement dite. Rédiger un chapitre sur la fortune critique du musée nous a semblé injustifié, car si de très nombreux journaux ont publié des articles au sujet du musée dans la période qui a précédé et suivi l'inauguration, aucune analyse critique de portée suffisante ne lui a encore été consacrée. Nous nous contentons d'établir la liste de ces articles en précisant qu'ils présentent, pour la plupart, un contenu comparable, une description du musée et un jugement le plus souvent élogieux. Nous avons adopté un classement chronologique, le nom des auteurs étant parfois passé sous silence.

- Déc. 1969 - Connaissance des Arts, J.L.R.
- 28 Mai 1971 - Lyon, dans deux ou trois ans possèdera son musée Gallo-Romain, in Le Progrès
- 14 Avr. 1973 - Un écrin de ciment pour les vieilles pierres témoins de l'histoire bi-millénaire de Lyon, in Le Progrès. R.L.
- 28 Mai 1973 - PRADEL déménageur en tout genre, in Le Progrès.
- 13 Sept. 1973 - Un escargot de béton géant enterré, in Le Progrès. I. MICHELA.
- 25 Juin 1974 - En visitant le musée archéologique de Fourvière, les lyonnais se réconcilieront peut-être avec le béton, in Dernière Heure Lyonnaise, C. DYBICH.
- Avril 1975 - Musée en construction, in Connaissance des Arts, R.J. VINSON.
- Juin 1975 - Archéologie à la lyonnaise, in Lyon Forum, B.J. VILLENEUVE.
- 9 Nov. 1975 - Un musée dans les collines, in Le Progrès, J.J. LERRANT.
- 15 Nov. 1975 - Visite d'initiation au musée Gallo-Romain de Fourvière, in Le Progrès.
- 15 Nov. 1975 - Anne-Aymone GISCARD D'ESTAING a découvert, surprise et enchantée, le Musée de la Civilisation Gallo-Romaine à Fourvière, in Le Progrès.
- 15 Nov. 1975 - Un nouveau musée Gallo-Romain enfoui dans la colline de Fourvière, in Hebdo Lyon.



- 16 Nov.1975 - Mme GISCARD D'ESTAING a consacré 2.000 ans d'histoire lyonnaise, in Le Progrès, F. VACHER
- 17 Nov.1975 - Un musée de la Civilisation Gallo-Romaine, in Le Monde, Y. RESEYROL.
- 17 Nov.1975 - La caverne aux trésors, in Le Point, H.DEMORIANE.
- 17 Nov.1975 - L'architecture contemporaine au service de l'archéologie, in Le Tout Lyon, A. d'ARCES.
- 18 Nov.1975 - Par milliers les Lyonnais sont retournés aux sources de la civilisation Gallo-Romaine, in Le Progrès.
- 27 Nov.1975 - La voix du Lyonnais. J.V.
- Nov. 1975 - Dans un musée escargot, une leçon d'Histoire Gallo-Romaine, in Métropole, n°59, A. D'ARCES.
- Déc. 1975 - Lyon, Rome n'est plus dans Rome, in L'Oeil, n°245.
- 3 Janv.1976 - Le Musée Gallo-Romain est ouvert! in Dernière Heure lyonnaise, L. TRASSOUDAIN.
- 6 Janv.1976 - Le musée sous la colline, in Le Figaro, J.PRASTEAU
- Janv. 1976 - Du nouveau sur la colline de Fourvière, in Archeologia, n° 90, C.POIRIEUX.
- Fév. 1976 - Lyon, une plongée de 2.000 ans, in Connaissance des Arts, n° 288, P.KJELLBERG.

LISTE DES SOURCES FIGUREES, ILLUSTRATIONS
ET PIECES JUSTIFICATIVES

- Les documents sont numérotés dans l'ordre de leur apparition dans le texte. La liste des sources et celle des illustrations sont distinctes.
- Abréviations : Musée CGRL = Musée de la Civilisation Gallo-Romaine de Lyon.

Pgs Numéros

SOURCES FIGUREES

PROJET DONZET

- | | | |
|----|-----|--|
| 49 | I | - Musée CGRL. Projet DONZET. Plan masse. 1962.
Echelle orig. 0,002 p.m.

(Archives du musée). |
| 50 | II | - Musée CGRL. Projet DONZET. Elevation Est-
Nov. 1963. Echelle orig. 0,005 p.m.

(Archives du musée) |
| 50 | III | - Musée CGRL. Projet DONZET. Elevation Ouest.
Nov. 1963. Echelle orig. 0,005 p.m.

(Archives du musée) |
| 51 | IV | - Musée CGRL. Projet DONZET. Coupes a, b, c,
Nov. 63. Echelle orig. 0,005 p.m. |
| 52 | V | - Musée CGRL. Projet DONZET. Plan du Rez-de-
chaussée - Nov. 63. Echelle orig. 0,005 p.m.

(Archives du musée) |
| 53 | VI | - Musée CGRL. Projet DONZET. Plan de l'étage.
Niveau bas - Nov. 63. Echelle orig. 0,005 p.m.

(Archives du musée) |
| 54 | VII | - Musée CGRL. Projet DONZET. Plan de l'étage,
niveau haut - Nov. 63. Echelle orig. 0,005 p.m.

(Archives du musée). |

Pgs Numéros

- 54 VIII - Musée CGRL. Projet DONZET. Plan des étages partiels - Nov. 63. Echelle orig. 0,005 p.m. (Archives du musée).

EMPLACEMENT

- 62 IX - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Elévation Sud
63 et plan. Croquis IX.a et IX.b sur calque. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).

PROJET I

- 59 X - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Elévation Sud. Esquisse. 18/9/1967. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
69 XI - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan masse. Esquisse. 15/9/1967. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
70 XII - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Coupe longitudinale. 14/9/1967. Principe. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
71 XIII - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Coupes transversales - (a et c) et plans (b), principe. 19/9/1967. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
72 XIV - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan masse. Esquisse. 15/9/1967. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).

PROJET II

- 79 XV - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan niveau supérieur. 25/1/1968. Echelle orig. 0,005 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
80 XVI - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan niveau inférieur. 25/1/1968. Echelle orig. 0,005 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
81 XVII - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan accès inférieur - 25/1/1968. Echelle orig. 0,005 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).

PROJET III

- 93 XVIII - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Coupe transversale. Esquisse. (Avril 68 ?) Echelle orig. 0,01 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).

Pgs Numéros

- 93 XIX - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Coupe transversale (Avril 1968 ?). Echelle orig. 0,005 p.m.
(Archives Cabinet ZEHRFUSS).
- 94 XX - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Coupe longitudinale (XX.a), détail poutre (XX.b), détail rampe (XX.c) - 29/4/1968. Echelle orig. 0,005 p.m.
(Archives Cabinet ZEHRFUSS).
- 95 XXI - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan accès supérieur (Avril 1968 ?). Echelle orig. 0,005 p.m.
(Archives Cabinet ZEHRFUSS).
- 95 XXII - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Elévation Sud (Avril 1968 ?).
(Archives Cabinet ZEHRFUSS).
- 96 XXIII - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan niveau supérieur (Avril 1968 ?). Echelle orig. 0,005 p.m.
(Archives Cabinet ZEHRFUSS).
- 96 XXIV - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan niveau inférieur. Avril 1968. Echelle orig. 0,005 p.m.
(Archives Cabinet ZEHRFUSS).
- 96 XXV - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan dépôt lapidaire. (Avril 1968 ?). Echelle orig. 0,005 p.m.
(Archives Cabinet ZEHRFUSS).
- PROJET IV
- 101 XXVI - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Coupes transversales. Coupe AB (a), coupe 1 (b), coupe 2 (c), coupe 3 (d), coupe 4 (e), coupe 5 (f), coupe 6 (g), coupe 8 (h). Mai 1968.
Echelle orig. 0,005 p.m.
(Archives Cabinet ZEHRFUSS).
- 102 XXVII - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Coupe transversale à la trame 7. Mai 1968. Echelle orig. 0,01 p.m.
(Archives Cabinet ZEHRFUSS).
- 103 XXVIII - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan masse. Mai 1968. Echelle orig. 0,002 p.m.
(Archives Cabinet ZEHRFUSS).
- 104 XXIX - Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan logements - Terrasse. Mai 1968. Echelle orig. 0,005 p.m.
(Archives Cabinet ZEHRFUSS).

<u>Pgs</u>	<u>Numéros</u>	
104	XXX	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Elevation Nord. Mai 1968. Echelle orig. 0,005 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
PROJET V		
114	XXXI	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Coupes transversales. coupe AB (a), coupe 1 (b), coupe 2 (c), coupe 3 (d). Juillet 1968. Echelle orig. 0,005 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
114 115	XXXII	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Coupes transversales. coupe 4 (a), coupe 5 (b), coupe 6 (c), coupe 8 (d). Juillet 1968. Echelle orig. 0,005 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
115 115	XXXIII	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Coupe longitudinale (a) et transversales - coupe 9 (b), coupe 10 (c), coupe 11 (d). Juillet 1968. Echelle orig. 0,005 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
117	XXXIV	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Coupe transversale à la trame 7. Juillet 1968. Echelle orig. 0,01 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
118	XXXV	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan accès supérieur. Juillet 1968. Echelle orig. 0,005 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
119	XXXVI	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan niveau supérieur. Juillet 1968. Echelle orig. 0,005 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
119	XXXVII	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan niveau inférieur. Juillet 1968. Echelle orig. 0,005 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
119	XXXVIII	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan dépôt lapidaire. Juillet 1968. Echelle orig. 0,005 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
120	XXXIX	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan masse. Juillet 1968. Echelle orig. 0,002 p.m. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
121	XL	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Croquis. Elevation façade Sud. Juillet 1968. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
109	XLI	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Perspective d'ensemble. Juillet 1968. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).

<u>Pgs</u>	<u>Numéros</u>	
110	XLII	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Perspective bas de l'escalier - Juillet 1968. (Archives Cabinet ZEHRFUSS).
		PROJET VI
128	XLIII	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan niveau lapidaire dessiné par B.E.T. SECHAUD et BOSSUYT - 12/3/1972. Echelle orig. 2 cm.p.m. (Archives du musée).
130	XLIV	- Musée CGRL. Projet ZEHRFUSS. Plan accès supérieur (1970 ?). Echelle orig. 1cm. p.m. (Archives du musée).
		ANNEXE
256	XLV	- Compte rendu de chantier n°100 - 28 Mai 1971. (Archives de M. LASPARGUES).
259	XLVI	- Compte rendu de chantier n°119. 12 Nov. 1974. Extrait. (Archives de M. LASPARGUES).
260	XLVII	- Lettre de Mme LASSALLE, Conservateur à Nîmes. datée du 26/4/76.
261	XLVIII	- Projet d'implantation des objets réalisés en Déc. 71 (Archives du musée).
265	XLIX	- Extrait du programme de 1970 de M. BOCHET. Liste des objets à exposer (le texte qui accompagne cette liste est reproduit dans l'étude pour chaque salle, chapitre implanta- tion des objets). Liste de l'appareil péda- gogique.

ILLUSTRATIONS

CONTEXTE

- | | | |
|----|---|--|
| 24 | 1 | - Tableau. Organisation de la commande : les intervenants. |
| 38 | 2 | - Carte postale du site avant la construction du musée. (Année 1960 ?). Sur le calque emplacement de l'Antiquarium, du musée projeté par M. DONZET, du musée actuel. |
| 40 | 3 | - La rue Cléberg avant la construction du musée. A droite, emplacement de l'Antiquarium. (Archives de M. LASFARGUES). |

ARCHITECTURE

- | | | |
|-----|----|---|
| 58 | 4 | - Schéma. 1er emplacement suggéré par M. ZERRELLI et emplacement actuel. |
| 75 | 5 | - Schéma. Occupation de la parcelle disponible dans le projet I et le projet II. |
| 83 | 6 | - Schéma. Equilibre des forces entre la colline et le musée dans le projet III. |
| 110 | 7 | - Musée CGRI. L'escalier et les 1ères salles tels qu'ils ont été réalisés. L'angle de vue est le même que sur le dessin |
| 112 | 8 | - 1ère maquette. Vue d'ensemble.
(Paru dans le <u>Progrès</u> . 28 Mai 1971) |
| 113 | 9 | - 1ère maquette. Détail.
(Paru dans : MADELIN, <u>Bâtir</u> , p. 52) |
| 125 | 10 | - Schéma comparatif des façades du projet V et du projet VI - les trois niveaux. |

<u>Pgs</u>	<u>Numéros</u>	
129	11	- Schéma. Coupe transversale du musée actuel. (Paru dans : MADELIN - <u>Bâtir</u> , p. 54 et LASFARGUES - <u>Musée et collect.</u> p. 4)
129	12	- Schéma. Coupe longitudinale du musée actuel. (Paru dans : MADELIN - <u>Bâtir</u> , p. 52 ; LASFARGUES - <u>Musée et collect.</u> p. 5 ; NOUAILHAT - <u>Bulletin technique</u> , p. 46)
129	13	- Schéma. Plan du musée. (Schéma publié dans : MADELIN - <u>Bâtir</u> , p. 55 ; LASFARGUES - <u>Musée et collect.</u> p. 7)
137	14	- Musée CGRL. La paroi moulée en construction. Face Nord (1 ^{er} plan) et Ouest. (Archives: M. LASFARGUES).
137	15	- Schéma de la paroi moulée. Position des tirants d'ancrage et des galeries de drainage. (Paru dans: <u>Journal du bâtiment</u> p. 3)
139	16	- Musée CGRL. Le musée en construction. Buttons placés entre les piliers et la paroi Nord. (Archives de M. LASFARGUES)
139	17	- Musée CGRL. Le musée en construction. Buttons placés entre les piliers centraux. (Archives de M. LASFARGUES).
140	18	- Musée CGRL. Le musée en construction. Forme et qualité du béton. La rampe vue de dessous. (Archives de M. LASFARGUES)
142	19	- Musée CGRL. Le musée en construction. La rampe. (Archives de M. LASFARGUES)
143	20	- Schéma. Le plafond marguerite. Forme des coffrages. (Paru dans : MADELIN - <u>Bâtir</u> p. 59)
143	21	- Musée CGRL. Le chauffage. Piliers du centre entre lesquels est placé le conditionnement.
145	22	- Musée CGRL. Le musée au moment de l'inauguration. Les gradins ne sont pas encore recouverts. (Archives de M. LASFARGUES)
149	23	- Musée CGRL. Le site avec le musée, vue d'avion. (Paru dans L. PRADEL - 20 ans pour Lyon. Plaquette éditée par la Municipalité 1977, p. 14)
149	24	- Musée CGRL. Le musée, du haut du Théâtre.
149	25	- Musée CGRL. Le musée, du pied de la façade Sud.
150	26	- Musée CGRL. Un canon de lumière.
150	27	- Musée CGRL. Superstructure, façade Sud.
150	28	- Musée CGRL. Superstructure, façade Sud. Proéminence du hall d'entrée où est encastré l'escalier.

<u>Pgs</u>	<u>Numéros</u>	
150	29	- Musée CGRL. Superstructure, façade Sud. Détail des rainures du béton.
151	30	- Musée CGRL. Entrée des visiteurs vue de l'Ouest.
151	31	- Musée CGRL. Façade Nord, du haut de la rue Cléberg.
151	32	- Musée CGRL. Terrasse.
151	33	- Musée CGRL. Façade Nord, du bas de la rue Cléberg.
143	34	- Tableau récapitulatif.
MUSEOLOGIE		
158	35	- Plan des principaux monuments et ateliers lyonnais dans l'Antiquité. (Fond de plan, M. LASFARGUES - <u>Archéologia</u> n°50, p.15)
181	36	- Tableau comparatif : le choix des thèmes et leur déroulement dans les trois programmes.
177	37	- 2ème maquette. Vue d'ensemble.
178	38	- 2ème maquette. La salle IX.
179	39	- Musée CGRL. La salle IX réalisée, photographiée sous le même angle.
185	40	- Schéma de circulation du musée et liste des salles. (réalisé par la Conservation, affiché dans l'entrée).
186	41	- Musée CGRL. Salle I. Préhistoire et proto-histoire.
187	42	- Musée CGRL. Salle II. Fondation de Lugdunum.
188	43	- Musée CGRL. Salle III. Urbanisme.
189	44	- Musée CGRL. Salle IV. Sanctuaire fédéral des trois Gaules. - 1er plan.
189	45	- Musée CGRL. Salle IV. Sanctuaire fédéral des trois Gaules. - 2ème plan.
189	46	- Musée CGRL. Salle IV. Sanctuaire fédéral des trois Gaules. - 3ème plan.
192	47	- Musée CGRL. Salle V. L'administration municipale de Lugdunum.
193	48	- Musée CGRL. Salle VI. La présence impériale.
194	49	- Musée CGRL. Salle VII. L'armée.
195	50	- Musée CGRL. Salle VIII. La religion en Gaule romaine. - 1er plan.
195	51	- Musée CGRL. Salle VIII. La religion en Gaule romaine. - 2ème plan.

<u>Pgs</u>	<u>Numéros</u>	
195	52	- Musée CGRL. Salle VIII. La religion en Gaule romaine.- 3ème plan.
198	53	- Musée CGRL. Salle IX. Théâtre et Odéon de Lugdunum.
199	54	- Musée CGRL. Salle X. Les jeux du cirque à Lugdunum.
200	55	- Musée CGRL. Salle XI. La vie économique, la céramique.
201	56	- Musée CGRL. Salle XII. La vie économique, mosaïstes, peintres...
202	57	- Musée CGRL. Salle XIII. Les commerçants.
203	58	- Musée CGRL. Salle XIV. Place de Lugdunum en Gaule et dans l'Empire.
204	59	- Musée CGRL. Salle XV. La vie domestique. 1er plan.
204	60	- Musée CGRL. Salle XV. La vie domestique. 2ème plan.
206	61	- Musée CGRL. Salle XVI. Le culte des morts. 1er plan.
206	62	- Musée CGRL. Salle XVI. Le culte des morts. 2ème plan.
208	63	- Musée CGRL. Salle XVII. Le Christianisme en Gaule.
210	64	- Musée CGRL. Le dépôt lapidaire.
216	65	- Schéma comparé de 2 types de vitrines : le musée Etrusque à Rome et les A.T.N. à Paris.
218	66	- Musée CGRL. Une vitrine en maçonnerie. Dimensions adaptées. Salle XIV.
220	67	- Musée CGRL. Une vitrine en verre, vitrine cubique. Salle III. Maquette de la ville.
221	68	- Document ayant servi à la préparation d'une vitrine. (Archives de M. LAFARGUES)
224	69	- Tableau récapitulatif des types de vitrines.
225	70	- Musée CGRL. L'éclairage. Deux spots.
227	71	- Musée CGRL. Les couleurs dans le musée. Salle VIII.
229	72	- Musée CGRL. Panneau à l'entrée d'une salle.
230	73	- Musée CGRL. Etiquetage. Traduction et commentaire d'une épitaphe.
231	74	- Musée CGRL. Système de fixation. Bloc brisé et socle.
232	75	- Musée CGRL. Partie inférieure d'un bas-relief posée sur deux pattes de fixation.

Pgs Numéros

- | | | |
|-----|----|--|
| 234 | 76 | - Musée CGRL. Les sièges. Coin repos de la salle XV. |
| 235 | 77 | - Musée CGRL. Espace d'accueil. Décoration de l'escalier qui conduit aux salles. |
| 235 | 78 | - Musée CGRL. Entrée (sortie) des visiteurs. A droite, la caisse. |

ANNEXE

- | | | |
|-----|----|---|
| 285 | 79 | - Biographie de M. ZEHRFUSS |
| 286 | 80 | - Liste des concepteurs et constructeurs. |